



**Universidade Federal da Bahia  
Instituto de Letras  
Programa de Pós-Graduação em Letras e Lingüística**

Rua Barão de Geremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA  
Tel.: (71) 3263 - 6256 – Site: <http://www.ppgll.ufba.br> - E-mail: [pgletba@ufba.br](mailto:pgletba@ufba.br)



***SUBVERSÃO NO SALÃO DA PÓS-MODERNIDADE: ARTE E SOCIEDADE  
CONTEMPORÂNEA EM MEU AMIGO MARCEL PROUST ROMANCE  
DE JUDITH GROSSMANN***

por

**VIVIANE RAMOS DE FREITAS**

**Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Lígia Guimarães Telles**

**SALVADOR  
2006**



**Universidade Federal da Bahia**  
**Instituto de Letras**  
**Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística**

Rua Barão de Geremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA  
Tel.: (71) 3263 - 6256 – Site: <http://www.ppgll.ufba.br> - E-mail: [pgletba@ufba.br](mailto:pgletba@ufba.br)



***SUBVERSÃO NO SALÃO DA PÓS-MODERNIDADE: ARTE E SOCIEDADE  
CONTEMPORÂNEA EM MEU AMIGO MARCEL PROUST ROMANCE  
DE JUDITH GROSSMANN***

**por**

**VIVIANE RAMOS DE FREITAS**

**Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Lígia Guimarães Telles**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

**SALVADOR**  
**2006**

**Biblioteca Central Reitor Macêdo Costa - UFBA**

F866 Freitas, Viviane Ramos de.

Subversão no salão da pós-modernidade arte e sociedade contemporânea em Meu amigo Marcel Proust romance de Judith Grossmann / por Viviane Ramos de Freitas. - 2006.

155 f. : il. + anexos.

Orientadora : Profª Drª Lígia Guimarães Telles.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2006.

1. Grossmann, Judith - Crítica textual. 2. Amor na literatura. 3. Amor na arte. 4. Sociedade de consumo. 5. Meu amigo Marcel Proust I. Telles, Lígia Guimarães. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDU - 801.73

CDD - 801.959

A minha avó, Dina (*in memoriam*), de quem herdei o gosto pelas histórias e pelas línguas estrangeiras.

A João, que fez brotar alegria e esperança nos ramos da nossa família.

A Joyce, por ter me lembrado do mais importante.

## AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Cristina.

A meu pai, Saul, e a Magnólia.

A meus irmãos, Ricardo (*in memoriam*), Tatiane e Liz.

A minha segunda família: Alex, Dora, Gildásio e Tom.

Aos amigos, especialmente a Amanda, Cris, Moisés e Rômulo.

Aos colegas da graduação e do mestrado, especialmente a Antônio Eduardo Laranjeiras, Maria Lúcia Lima, Rosemere Silva, Sandra Gomes e Thiago Prado.

A Fernanda Motta, pelas conversas “judithianas” e pelo carinho no trabalho de revisão.

Às professoras do projeto “O escritor e seus múltiplos: migrações” Evelina Hoisel e Antonia Herrera.

Aos professores da graduação e do mestrado, carinhosamente agradeço.

Ao Colégio de Psicanálise da Bahia, pelos seminários e conferências inspiradores.

A Urânia Peres, nem sei como agradecer.

A meus alunos de Estudos Literários durante estes dois anos como professora substituta na graduação deste Instituto.

No final destes agradecimentos, mas desde o início, a Lígia Telles, agradeço, pela orientação, e mais ainda, pela sensibilidade, confiança e incentivo.

A Judith Grossmann, o agradecimento maior, pela coragem de ter desbravado os caminhos por onde hoje trilhamos as nossas histórias.

## SUMÁRIO

RESUMO	5
ABSTRACT	6
INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1 – “O meu amor é um livro”	12
CAPÍTULO 2 – “Promised land”	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	143
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	149
ANEXOS	155
ANEXO A – Jogo citacional	156
ANEXO B – Poemas	161
ANEXO C – O flâneur	165
ANEXO D – “As multidões” (Baudelaire)	166
ANEXO E – Sofá-lábios de Salvador Dali	167

## RESUMO

Este trabalho consiste numa leitura de *Meu Amigo Marcel Proust Romance* de Judith Grossmann, ampliada pelo entrecruzamento deste com outros textos ficcionais e não ficcionais da escritora, a fim de definir o horizonte da arte e de uma pedagogia do amor pela arte que há no romance. Estabelece-se uma articulação do diálogo entre a escritora, a teórica-crítica literária e a professora, bem como entre a narradora do romance e seus interlocutores eleitos a partir de uma tradição artístico-literária, analisando-se a marca da intertextualidade em *Meu Amigo Marcel Proust Romance*. O *shopping center*, cenário e local onde a narradora escreve o seu romance, é configurado como uma metáfora da sociedade de consumo. A subversão anunciada pela protagonista ocorre quando ela contrapõe as leis do mercado e da indústria cultural à sua pedagogia do amor através da arte, restaurando os valores humanos e acenando novas possibilidades de reinvenção do sujeito e do mundo, tão silenciadas na contemporaneidade. O lugar ocupado pelo amor no romance de Grossmann é articulado com o texto freudiano “O mal estar na civilização” a fim de mostrar o papel do amor na sua luta com a morte e com o poder de destruição do ser humano.

## ABSTRACT

This study consists of an analysis of the novel *Meu Amigo Marcel Proust Romance* by Judith Grossmann, articulated with the intercrossing of other fictional and non-fictional texts by the same author. It intends to display the art horizon and the construction of a pedagogy of love through art in the novel. It establishes dialogic exchange between the fiction writer, the professor, and the literary critic and theorist. It also focuses on the interlocution between the novel narrator, who is a writer, and her peers from the artistic and literary tradition, analyzing the mark of intertextuality in *Meu Amigo Marcel Proust Romance*. The shopping mall, scenery and place in which the narrator and protagonist writes her novel, is approached as a metaphor of the consumer society. The subversion announced by the protagonist occurs when she contrasts the market and the cultural industry laws with her pedagogy of love through art, restoring the human values and waving with new possibilities of recreating the world and the subject, so obliterated in the contemporary society. The place occupied by love in Grossmann's novel is articulated with the Freudian text *Civilization and Its Discontents* in order to show the role of love in its fight with death and the destructive power of mankind.



## Introdução

Conheci Judith Grossmann durante a graduação em Letras neste Instituto, não pessoalmente, mas numa disciplina de Teoria da Literatura ministrada por Lígia Telles, minha orientadora neste trabalho de dissertação de mestrado. Lembro do dia em que ouvimos, durante uma dessas aulas, uma fita com a gravação de uma palestra de Judith Grossmann que foi a aula inaugural do ano letivo de 1997, no Instituto de Letras da UFBA, e de como fiquei impressionada com a forma com que falava sobre a literatura, os autores, as obras, a teoria, como se estivesse falando da sua própria vida, uma fala marcada por um pensamento muito próprio, personalíssimo, e por um grande amor à sua profissão de professora e à literatura. Hoje eu sei que ela realmente estava falando da sua própria vida, de um cânone que é, antes de tudo, um cânone afetivo, de uma teoria muito articulada com uma práxis, com a sua vida, vida de escritora, vida de professora e vida de teórica e crítica da literatura. A intensidade com que viveu cada uma dessas vidas se define pela dedicação, o que atesta o seu legado, o conjunto da sua obra, a sua contribuição na história deste Instituto de Letras, bem como a sua participação na história daqueles que foram seus alunos e orientandos.

Ao concluir a graduação, escolhi a autora como objeto de estudo para o mestrado e a minha pesquisa foi vinculada a um projeto maior de pesquisa, intitulado “O escritor e seus múltiplos: migrações”, coordenado pelas professoras Antonia Herrera, Evelina Hoisel e Lígia Telles. O objetivo deste projeto é construir um acervo através da pesquisa da produção de escritores que, além de se dedicarem ao trabalho de criação artística, são professores, teóricos e críticos da literatura.

A escolha de *Meu Amigo Marcel Proust Romance*<sup>1</sup> veio depois, sugerido por Lígia e posso dizer que foi uma escolha feliz. O romance o qual, depois de algumas abreviações, resolvi chamar de *Meu Amigo...* foi uma companhia loquaz, enriquecedora e sempre pronta a me desafiar. Um fator que me aproximou de Judith Grossmann e do romance, quando já os tinha definido como objetos de estudo, foi o fato de eu ter ensinado a disciplina “Estudos literários”, na graduação deste Instituto, durante esses dois anos em que me dediquei ao mestrado. Em *Meu Amigo...*, a interlocução entre as vozes da professora, da escritora e da teórica é especialmente audível, além do diálogo com uma tradição artístico-literária, já anunciado no título. Penso que a prática como professora de “Estudos literários” aguçou a minha sensibilidade e me proporcionou o amadurecimento teórico de que precisava para lidar com a complexidade das questões engendradas por esta narrativa tão marcada pela intertextualidade.

Há duas edições de *Meu Amigo...*, a primeira, pela Fundação Casa de Jorge Amado, do ano de 1995, a segunda, com a qual trabalhei, pela Record, do ano de 1997. Em ambas as edições, as capas são quadros, o que anuncia o intenso diálogo do texto literário com o texto pictórico que há no romance. A capa da primeira edição é uma tela de Monet, intitulada “Camille lendo”. A segunda é uma tela de Rachel Braga e, assim como a outra, é a figura de uma mulher sozinha lendo um livro, sendo que, na tela de Monet, a mulher está sentada no chão, debaixo de uma árvore, cercada pela natureza, enquanto que na tela de Rachel Braga, a mulher está sentada num sofá, em casa. A segunda edição foi recorrigida e foram feitas algumas mudanças, como a inclusão da apresentação de Bella Jozef e a supressão da orelha com alguns trechos do romance, selecionados pela escritora, que havia na primeira edição.

---

<sup>1</sup> No meu texto, *Meu Amigo Marcel Proust Romance* aparece abreviado, como *Meu Amigo...* e as citações referentes ao romance serão seguidas apenas do número da página. Todos os outros textos de Judith Grossmann serão citados normalmente de acordo com o sistema autor-data.

No meu trabalho, o estudo do romance é ampliado pela leitura entrecruzada de alguns contos e poemas de Judith Grossmann, e também pela articulação com a produção não ficcional da autora, como depoimentos e entrevistas da escritora a jornais e revistas, ensaios críticos e teóricos e o livro *Temas de Teoria da Literatura* (GROSSMANN, 1982).

O trabalho está dividido em dois capítulos que não estão subdivididos, o que foi uma escolha, pelo fato de que as questões são retomadas ao longo do texto, não se esgotam. O primeiro capítulo deste trabalho é intitulado “O meu amor é um livro”, retirado do poema “Let us make it run” de Grossmann (1996c), que consta na abertura do capítulo. O título reúne os dois temas centrais do romance, o amor e a arte. Neste capítulo, são articuladas as duas poéticas presentes no livro, uma poética do amor e uma poética da escrita, sendo que uma se constitui na outra, conforme a leitura de Lígia Telles (2000). Em seguida, o foco é o diálogo estabelecido com aqueles que a narradora elege como os seus predecessores e, principalmente, com Marcel Proust, cujo tratamento, no meu trabalho, é fundado na leitura feita por Deleuze (1987) em *Proust e os signos*, que revela a orientação platônica da narradora-escritora, para quem a arte tem uma função ordenadora. A marca da intertextualidade é estudada a partir da orientação teórica de Julia Kristeva (2005), que traz a perspectiva bakhtiniana. O traço biográfico do romance é abordado pela interlocução deste com depoimentos e outros textos de ficção da escritora, e essa abordagem é amparada pela discussão teórica trazida pelos textos “A escritura biográfica” (HOISEL, 1996), “A morte do autor” (BARTHES, 1987) e *O que é um autor?* (FOUCAULT, 1992). Ainda neste capítulo, os dois perfis de artista depreendidos do romance são respectivamente articulados com dois textos da escritora, concebidos como embriões do romance. O perfil de “artista do cálculo” é definido pela leitura do ensaio “Conservatório da palavra...” (GROSSMANN, 2000a) que tem como paradigma “A filosofia da composição” de Edgar Poe e a tradição de poetas-críticos modernos, lida por T.S. Eliot (1992). O outro perfil, o “artista do acaso”, é elaborado a partir

do conto “O enigma do desejo” (GROSSMANN, 2000c) e tem como emblema o flâneur baudelairiano, configurado com base em dois contos: “O homem da multidão” de Edgar Poe e “A janela de esquina do primo” de E.T.A. Hoffmann. Em seguida, são feitas associações entre a figura do flâneur e a narradora do romance, uma vez que ela escreve o seu romance numa praça de alimentação de um *shopping center* e a narrativa é alimentada por aquilo que ouve e vê no shopping. A partir do destaque do traço do voyeurismo, há uma comparação entre a narradora do romance de Judith Grossmann e o narrador pós-moderno, tal como configurado por Silviano Santiago (1989). O traço da pós-modernidade, anunciado no prólogo pela declaração do Autor de que a narrativa foi concebida como um “conto de fadas pós-moderno”, é questionado no confronto com a definição de narrador pós-moderno do texto de Silviano Santiago.

O segundo capítulo é intitulado “Promised land”, título também de uma poema de Grossmann (1996d) que, assim como no primeiro, consta na abertura do capítulo. A escolha do poema foi feita pelo fato de ele trazer o emblema dos sofás “namoradeiras Dali de Gala”, símbolo do amor para a protagonista-narradora do romance, que na narrativa expressa o desejo de espalhar os sofás-namoradeiras pelo shopping para que os casais possam dar lições de amor e de entendimento ao mundo, exercendo uma espécie de “pedagogia franqueada”. O título do poema, traduzido como “terra prometida”, foi escolhido como o título do capítulo pelo fato de apontar para uma utopia que está no horizonte deste romance de Judith Grossmann, utopia que tem por projeto revitalizar o amor, recuperar, restaurar os valores humanos a partir da arte. Neste capítulo, é feita uma abordagem do espaço urbano e do espaço shopping (cf. SARLO, 2004), escolhido pela protagonista como cenário e local de escrita do seu romance. O shopping é concebido como metáfora da sociedade de consumo e do espetáculo (cf. Debord, 1997), caracterizada pelos projetos de felicidade propagados pelo consumo, bem como pelos processos de homogeneização, apagamento da alteridade e

mediocridade simbólica reinantes na contemporaneidade, como conseqüência da predominância do mercado e da mídia como orientadores da cultura. São trazidas as diversas configurações de shopping elaboradas pela narradora, dentre as quais a do shopping como um “imenso ready-made”, num diálogo com Duchamp e com a arte pop, ou com um “salão proustiano”. Na reconfiguração do espaço do shopping, são mostradas, através das práticas significantes do espaço realizadas pela protagonista-narradora, de que formas a narradora cria uma cidade metafórica e poética no simulacro de cidade que é o shopping (cf. CERTEAU, 1994). É feita uma aproximação entre o discurso freudiano e o romance no tocante à função do amor e da palavra. A articulação do romance com o discurso freudiano está presente, na minha leitura, pelo lugar que ocupa o amor, Eros, na sua luta com a morte e com o poder de destruição do ser humano, conforme o texto “O mal estar na civilização” (FREUD, 1974). A aproximação com a psicanálise é definida através do amor transferencial que, assim como o amor da narradora por Victor, renuncia a seus objetos e se coloca mais-além. O papel da palavra na cena analítica está em consonância com aquele assumido pela narradora, para quem a palavra é capaz de redimir as perdas e ressignificar o sujeito que, na expressão do seu desejo, se torna capaz de delimitar o “reino dos seus possíveis”, como nos ajuda a ver o texto de Betty Fuks (2005). Os “mal-estares” da contemporaneidade são trazidos à baila, através da interlocução com o discurso freudiano realizada pelos textos de Joel Birman (1999), Michel de Certeau (1994 e 1995), Urânia Peres (1999) e Zygmund Bauman (1998), que estão em consonância em muitos aspectos quanto ao mapeamento destes “mal-estares”.

A subversão anunciada no título da dissertação, “Subversão no salão da pós-modernidade”, é mostrada de diferentes maneiras ao longo do romance, e pode ser sintetizada pela fala da narradora quando declara que subverte pelo simples pensar Amor, as leis do mercado e da indústria cultural, afirmando uma pedagogia pela arte que, conforme a sua concepção, tem o poder de reeducar a humanidade.

<b>CAPÍTULO 1 – O MEU AMOR É UM LIVRO</b>
---

LET US MAKE IT RUN

O meu amor

Tem asas

O teu

É um anfíbio.

O meu amor

É um moinho de palavras

O teu

São chicletes

O meu amor

Perambula

O teu

É um ainda

O meu amor

São guizos

O teu

São chamadas rápidas.

O teu amor

São ouvidos

O meu são histórias.

O teu amor

São silêncios

O meu amor

É um livro (GROSSMANN, 1996c, p. 76)

Escrevo sempre, continuamente, esta é a minha melhor vida. Cito um verso de Vária Navegação: “O meu amor é um livro” (GROSSMANN, 1996a, p. 8).

No prólogo “Do Autor ao Leitor” de *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, o Autor avisa que o Leitor pode entrar por portas diversas, entretanto, duas grandes vias de acesso conduzem-no nesta narrativa em primeira pessoa: a voz que relata os “fragmentos do seu discurso amoroso”<sup>2</sup>, a partir da vivência da relação amorosa com Victor, e a voz da escritora que observa a si própria ao escrever, descrevendo o seu processo de criação, construindo, portanto, a sua “filosofia da composição”<sup>3</sup>. O Leitor toma conhecimento de que a paixão amorosa que acompanhará no romance é “sangrada ao vivo numa escritura”, seu desabrochar coincide com o nascimento do próprio romance, constituindo-se, assim, duas poéticas: uma poética do amor e outra da escrita do próprio romance:

Desse fio narrativo, salta-se para uma outra dimensão, a do estabelecimento de uma poética do amor, tornada equivalente a uma poética da escritura, sem que, no entanto, se exerçam em separado. Uma é a outra, contar já é refletir, refletir já é construir, construir já é teorizar, sendo todas essas operações englobadas pela de escrever (TELLES, 1999, p.106).

Um exemplo ilustrativo de como essas duas poéticas aparecem entrelaçadas é quando a narradora, ao rememorar o dia em que conheceu Victor num jantar, declara: “à vista de todos [...] sua essência penetrou em minha alma” (p. 16), justificando que “pode acontecer em qualquer lugar, praças, escolas, conventos, shoppings, aeroportos, salões, mesas de jantar” (p.16), numa dupla referência ao fato de apaixonar-se por uma pessoa e ao trabalho de criação

---

<sup>2</sup> Assim como “Fragmentos de um discurso amoroso”, de Roland Barthes, *Meu Amigo...* trata do amor. Segundo Barthes, o discurso amoroso é falado por milhares de pessoas, mas não é sustentado por ninguém. É “afirmando” esse discurso, descrevendo as emoções e os sentimentos experimentados através de uma paixão amorosa, que essas duas obras se encontram. Ambas compartilham de um discurso que, apesar de universal, é vivido em “extrema solidão”, como afirma Barthes no seu prefácio (BARTHES, 2001, p.11). Judith Grossmann, por sua vez, declara numa entrevista: “O romance é uma love story. Se detém nos vários momentos do crescimento do amor, esta mágica, esta loteria amorosa, que *todos, todíssimos, sabem o que é, mas eu pude dizer o que é*: o encontro, as negociações, a declaração, o obstáculo, a união”. (GROSSMANN, 1995b, p. 8. O grifo é nosso).

<sup>3</sup> Uma referência ao texto de Edgar Allan Poe, “The Philosophy of Composition”, no qual o autor registra os passos do seu processo criativo na escritura do poema “The Raven”, inaugurando uma tradição crítica na poesia moderna cujo sentido é a consciência da linguagem.

artística, uma vez que escreve o seu romance numa mesa na praça de alimentação de um *shopping center*.

O Autor anuncia que o Leitor acompanhará uma fábula, “o nascimento e o desabrochar de uma paixão amorosa”, entretanto, a narrativa constitui-se de maneira descentrada, não linear, na qual a fábula é absorvida pela dimensão reflexiva. Nesse relato, cuja característica é a rememoração da vivência amorosa e a reflexão sobre o amor e sobre o processo de criação artística, o Leitor assiste à consagração dos instantes narrados, destacados da cadeia temporal, resultando numa narrativa marcadamente lírica. De acordo com Octavio Paz, o poema consagra uma experiência. Por meio do poema, o tempo cronológico deixa de fluir e se converte em começo de outra coisa. Assim, o poema é “uma mediação entre uma experiência original e um conjunto de atos e experiências posteriores, que só adquirem coerência e sentido com referência a essa primeira experiência que o poema consagra” (PAZ, 1996, p. 53).

No primeiro capítulo, intitulado “A visita”, a narradora reconstitui a sua história de amor com Victor, desde o primeiro momento em que o viu até o presente, marcado por uma visita da narradora a ele, que tem a duração de uma hora. Essa hora é uma metáfora para a própria obra de arte, é um tempo não cronológico, mas sim parte do universo estético, ficcional, assim como o amor por Victor. A arte possui a característica de singularizar os objetos retirados do real, e eternizar aquilo que é visto como provisório, banal, transitório, tornando-o único, experiência original (cf. Paz, 1996): “Já vivi uma hora ao seu lado, esta hora preciosa, irrepetível, a primeira. Por isso viverei deste momento inesquecível, perfeito e acabado em si mesmo, suspenso no tempo” (p. 29). Neste sentido, a vinda da narradora à casa de Victor é grafada “vi(n)da”<sup>4</sup>, representando a própria vida, no sentido de uma permanência

---

<sup>4</sup> “Uma hora, pode parecer pouco, mas qualquer aparência tem possibilidade de ser enganosa, e estou no próprio centro desta minha vi(n)da, esta hora que é a própria eternidade, e poderia até ser menos, um segundo [...]” (p. 19).



que é dada pela arte. Ilustrativo dessa suspensão no tempo é o fato de o relógio sobre a escrivaninha no qual a narradora tenta ver as horas durante a visita estar quebrado.

Em *O sujeito estético – um percurso na ficção de Judith Grossmann*, Luciano Lima (2003) postula que a narrativa de *Meu Amigo...* subverte as noções de tempo e espaço, o que a afasta das características de uma narrativa clássica. Ao concebê-la como uma “prosa poética, impregnada da subjetividade do lírico” (2003, p. 149-150), o autor classifica o tempo e o espaço em *Meu Amigo...* como “categorias suspensas” (2003, p. 150), absorvidas pela subjetividade estética. Assim, “se a estrutura da obra é predominantemente épica – pois, teoricamente, se propõe a narrar – a linguagem, a cada palavra, contradiz isso [...] a mesma palavra que faz avançar a narração propõe a pausa para a autoreflexão da linguagem” (LIMA, 2003, p. 140).

A narradora-personagem observa a si mesma, relatando os estágios, as emoções, os efeitos experimentados através da paixão amorosa por Victor, no entanto, a sua auto-observação revela as reações comuns a qualquer paixão amorosa, “os meneios, os sestros, os gestos do amor como uma linguagem antiga e iniludível” (p. 54). A linguagem universal do amor é enriquecida pelo diálogo com a tradição artístico-literária, como, por exemplo, quando dialoga com Goethe, Stendhal e Proust, lembrados no prefácio através dos personagens Werther, Sorel e Swann, respectivamente.

A universalização do amor em *Meu Amigo...* o aproxima do leitor, que se identifica com a narradora-personagem: “Alguém se permite ver, para que você se veja como num espelho, em todas as suas idas e vindas de uma vivência amorosa, medos, esperas, silêncios, adivinhações [...]” (p. 11). O leitor sente-se convidado de diversas formas<sup>5</sup>. Ele é atraído pelo tema “amor”, a linguagem universal do amor, os temas relacionados ao amor. Ao relatar o “nascimento e desabrochar de uma paixão amorosa”, a narradora, que fala a partir da sua

---

<sup>5</sup> Como na passagem em que a obra é dedicada ao leitor, como um acalento: “Eu já respiro para isso, para produzir essa matéria viva, e passá-la a você, leitor, para que possa bebê-la, como um refrescante copo d’água, quando tiver sede, ou repousar nela, como numa cadeira de balanço, quando estiver cansado (p. 52).

experiência<sup>6</sup>, trata de uma série de questões relacionadas à vivência amorosa: fidelidade, amizade, ciúme, disputa de poder, realização, diferenças entre feminino e masculino.

O amor é o tecido protetor que envolve a todos<sup>7</sup>, unindo narradora, Victor, os predecessores, toda a tradição artístico-literária acionada, a multidão anônima do shopping e principalmente o leitor, referenciado em diversos momentos da narrativa, lembrado como razão da existência da obra, tornado personagem, uma vez que é interlocutor presente ao longo de toda a narrativa, ao lado de Marcel Proust. Ao justapor o leitor e Marcel Proust como seus interlocutores e citar o seu cânone literário, o Autor demarca a sua condição de leitor, a linhagem na qual se insere e que deverá continuar e a sua pedagogia pautada no amor e a serviço da arte. É por isso que afirma ser a sua obra uma doação<sup>8</sup> ao mundo, sob a forma de uma pedagogia, uma “narrativa de ensinança” (p. 20), prazerosa aula sobre o amor e sobre a arte, fruto de um saber conquistado através da experiência, na qual ressoam as vozes de seus predecessores, e que é também semente, semeadura, ensinamento ofertado ao leitor: “Já sei tanta coisa, verdades que atingi e que, ainda que agonizante, que importa?, entregaria a você, leitor, que poderá dizer, em qualquer ponto de ônibus, este livro foi escrito para mim” (p. 42).

No prólogo dirigido ao Leitor, o Autor declara que “sem as palavras que aqui se expõem, esta paixão seria exatamente nada”. Através desta passagem, percebe-se que a paixão é concretizada pela escrita da narrativa. Neste sentido, a narrativa ocupa um lugar privilegiado, o amor eleito pela narradora-escritora é o “amor metáfora”, o seu trabalho com as palavras: “Sem metáfora?, se meu amor é pura metáfora deste sem metáfora, apalpadelas, tons róseos, azuis, que sejam, mas tão-somente pelo amor da metáfora, pelo amor do que é pura metáfora [...]” (p. 40). Pode-se perceber que a realização amorosa ocorre através da

<sup>6</sup> Experiência adquirida tanto através das suas vivências pessoais, como, por exemplo, quando rememora seus antigos relacionamentos, quanto através das suas leituras, das vivências dos personagens literários, feitas suas, que também são rememoradas em *Meu Amigo...*

<sup>7</sup> Expressão usada pela narradora em “[...] mas tudo nos une e nada nos separa, sobretudo o que mais pode nos unir, o amor, por seu tecido protetor estamos todos envolvidos, e aos seus cuidados estamos todos entregues, ensemble, troupe, tropa, orquestra de amor (p. 45).

<sup>8</sup> “Sei o que deixo para trás, aquilo com que presenteei o mundo. É o mais gracioso de mim e inteiramente de graça, o verdadeiramente doado” (p. 26).

criação artística a partir da própria dedicatória do livro, principalmente quando a narradora afirma que o amor entre ela e Victor é um amor divulgado:

O livro que escrevo é dedicado a uma multidão, e também ao nosso amor, para o qual, amorosamente, vou deixar que todos olhem por um olho mágico, para favorecer a visão do amor, em nada exclusiva, um amor divulgado, para que todos saibam, como por antigos arautos (p.183-184).

A narradora revela que a sua relação com Victor é parte de um projeto maior que desmornaria, caso essa paixão tomasse os rumos convencionais de uma vivência amorosa cotidiana, e salienta que não quer “edredons, toalhas, monogramas, bons dias, doçuras, afagos, fornicções, ritos domésticos” (p. 37). Diz estar tomada por um sentimento oceânico<sup>9</sup>, ao qual só pode condenar a si mesma, pois, por sua natureza avassaladora, esse amor não seria partilhável, e logo destruiria o outro. Além disso, segundo ela, partilhar o Amor exigiria trabalhos para o tempo inteiro, e todo o seu tempo terá que ser destinado ao trabalho de escrever, que também lhe exige tal dedicação. Seu projeto é fazer com que este amor viva infinitamente, eternizado pela sua arte. Esta opção consiste num exercício de compromisso e liberdade, um projeto de vida:

Oh não deixe morrer o amor! Mas não pode ser tão-somente o amor de Victor, este amor singular por uma pessoa, que precisaria ser atizado diariamente para não morrer, isto é trabalho para o tempo inteiro, que se confunde com o meu trabalho, trabalhos de Amor, que brilhará na última estrela, que me ocupou a vida inteira, até mesmo quando não me lembro de mim, e como será quando não mais puder trabalhar, olharei a vida como se me sobrevivesse?” (p. 64).

Em *Meu Amigo...*, a narradora desenvolve uma estratégia para fugir da potência destruidora do amor, que ela conhece através de amores passados, quando experimentou o lado sombrio das relações amorosas, o ciúme, a perda de sentido da vida, a falta de liberdade, o desespero. O amor por Victor é vivenciado numa “clave diversa”, é sublimado em

---

<sup>9</sup> “Sentimento oceânico” é uma expressão usada por Freud em “O Mal Estar na Civilização”. A expressão aparece pela primeira vez no segundo parágrafo do primeiro capítulo deste texto, para falar sobre a fonte da religiosidade: “Trata-se de um sentimento que ele gostaria de designar como uma sensação de “eternidade”, um sentimento de algo ilimitado, sem fronteiras – “oceânico”, por assim dizer” (FREUD, 1974, p. 81).

produção artística, eternizado através da narrativa que vai sendo escrita e na qual essa história de amor é contada.

Assim, a história que se pretende contar é “uma história outra, de ruptura absoluta, nova, que não se identifica com nenhuma história já contada” (p. 37). O amor da narradora-personagem por Victor recebe um tratamento singular, pois ele é vivenciado através de reminiscências, saudades, esperas<sup>10</sup>, adiamentos, cartas, telefonemas, num constante evitamento proposital de encontros<sup>11</sup>. A sua relação amorosa é caracterizada pela contenção, pela falta, pelo sentimento traduzido pela palavra emblemática “saudade” ou “sodá” (p. 46).

Na verdade, o que separa a narradora de Victor é o abismo criado entre o limite das possibilidades de uma relação cotidiana e o não limite da sua ambição de perpetuar-se através da sua obra, presenteando o mundo com o seu legado. Todavia, a narradora preocupa-se em manter a chama desse amor acesa, e cumprir a missão de imortalizá-lo através da sua arte. Para tal, ela sabe que a erotização causada por essa paixão amorosa é alimento imprescindível para a sua narrativa. Neste sentido, revela-se a crença da narradora-escritora de que a arte, o trabalho, só existe verdadeiramente se motivado e alimentado pelo desejo e pelo amor. É, então, sob o efeito da flechada de Eros<sup>12</sup> que corre, apressada, a pena sobre o papel, para que nada se perca: “Sou tão agradecida a este homem que me traz Amor, que de

---

<sup>10</sup> A metáfora de Penélope (citada nas páginas 45 e 87) que tecia a sua tapeçaria enquanto esperava Ulisses é bastante apropriada, uma vez que em *Meu Amigo...* a narradora tece a sua narrativa enquanto adia um novo encontro com Victor, um amor marcado pela procrastinação.

<sup>11</sup> Por essa característica, Lígia Telles relaciona *Meu Amigo...* à lírica amorosa provençal e sua teoria do amor cortês: “Se na lírica trovadoresca a realização do amor no plano físico poderia ou não acontecer, constituindo-se o desejo em elemento propulsor a alimentar o sentimento amoroso e sua conseqüente forma de expressão poética, na obra de Judith Grossmann a realização amorosa ocorre através do ato de criação artística, resultando num objeto concreto, que é a narrativa empreendida, [...]” (TELLES, 1999, p. 114).

<sup>12</sup> Amor ou Eros é, também, uma divindade grega. “Eros, Deus do Amor, é uma força fundamental do mundo. É considerado um deus nascido ao mesmo tempo que a Terra, saído diretamente do Caos primitivo, ou ainda nascido do ovo primordial, engendrado pela Noite. Ele assegura não só a continuação da vida, mas a coesão interna dos elementos. Tradições mais recentes dão-no como filho de Afrodite, mas não se sabe quem é o pai. Representam-no como um menino alado, nu, levando o arco e o carcaz cheio de flechas, com as quais fere de amor os corações, seja dos homens, seja dos deuses. Conta-se que amou Psiquê” (GUIMARÃES, 1983, p. 140).

pensar nele se me aquece o coração e minha mão corre rápida para lhes contar a nossa história, antes que [...] desça sobre nós o pano” (p. 78).

O artista e o enamorado, na relação com a obra de arte ou com o ser amado, respectivamente, experimentam emoções e situações semelhantes, pois ambos agem impulsionados por Eros<sup>13</sup>, “princípio de ação, símbolo do desejo, cuja energia é a libido”<sup>14</sup> (FERREIRA, 1999, p.786). Na narrativa, Amor, com “a” maiúsculo, ganha uma dimensão alegórica e o estatuto de personagem: “Eros, princípio divino, torna-se o personagem Amor, força propulsora do desenvolvimento da fábula e da trama, energia alimentadora dessa narrativa e obra de arte” (TELLES, 1999, p. 111). Neste sentido, a erotização despertada pela paixão amorosa por Victor é convertida em trabalho, como numa operação alquímica, transformando Amor em obra<sup>15</sup>.

Se, por um lado, o trabalho exige a motivação trazida pela presença de Eros, por outro, exige o domínio das regras da sua arte, proporcionado principalmente pelo conhecimento da tradição artístico-literária. Assim, a união entre Eros e a Arte consubstancia a narrativa grossmaniana e a de seus antecessores, dentre eles, o interlocutor preferido, Marcel, e leva a narradora a afirmar: “Já aquelas obras dos antecessores são a esta altura uma explicitação de um rio de prazer e de gozo que às vezes corre à superfície e às vezes subterraneamente, um endeusamento, por um homem, não é Marcel?” (p. 101). Neste “rio de prazer e de gozo” que a leitura proporciona, o encontro entre os amantes é encenado. E,

---

<sup>13</sup> No “Banquete” de Platão, no diálogo entre Sócrates e Diotima, há o mito do nascimento de Eros. Eros é definido como um gênio, um meio-termo entre deus e homem: “A ele cabe transmitir aos deuses o que vem dos homens, e aos homens o que vem dos deuses [...]. É o liame que une o Todo a si mesmo. Graças a ele é que existe a divinização, e também a arte dos sacerdotes relativa aos sacrifícios, às consagrações, às fórmulas sagradas, a todas as profecias, encantações, à magia em geral” (PLATÃO, 2001).

<sup>14</sup> Freud define Eros como instinto de vida (FREUD, 1974, p. 145). Segundo ele, a rica multiplicidade dos fenômenos da vida só poderia ser explicada pela ação concorrente e mutuamente oposta de Eros e Thanatos, instinto de morte ou de destruição. A luta entre Eros e o instinto de morte é empregada não só “para caracterizar o processo de civilização que a humanidade sofre, mas [está] também vinculada ao desenvolvimento do indivíduo, e, além disso, dela se disse que revelou o segredo da vida orgânica em geral” (FREUD, 1974, p. 164).

<sup>15</sup> Conforme declara a narradora em: “a alquimia do meu amor em obra” (p. 46) e “[...] esta erotização permanente do corpo, [...] é imprescindível para a existência do trabalho do artista, totalmente informado por Eros, mesmo se submetida a um processo alquímico, ou a uma simples eletrólise, transformadora das substâncias” (p. 100).

assim, Marcel é o amigo comum da narradora e de Victor (p. 64), cúmplice da aproximação do casal. Tanto a narradora quanto Victor leram a *Recherche* e são capazes de localizar trechos na obra de Proust.

Vale ressaltar que será Marcel não só o ponto de encontro entre a narradora e Victor, mas também estará presente na narrativa de *Meu Amigo...*, não apenas por meio das referências explícitas ao seu nome no título do romance e ao longo da narrativa<sup>16</sup>, como através de dados biográficos<sup>17</sup>, referências a nomes de personagens<sup>18</sup>, lugares<sup>19</sup>, além de apropriação de procedimentos literários<sup>20</sup> e temas presentes na longa narrativa de *Em Busca do Tempo Perdido*. Pode-se dizer que Proust está na estrutura de *Meu Amigo...*, como mestre e inspiração.

Dentre os temas comuns às duas narrativas podem ser destacados dois principais. O tema do amor e o da arte atravessam e costuram os oito volumes de *Em Busca do Tempo Perdido* e também a veloz e breve narrativa de *Meu Amigo...*, que contrasta na dimensão se comparada à outra.

Um outro tema recorrente nestas duas narrativas é o tempo, e não há como ignorá-lo uma vez que consta do título da narrativa de Proust e do último dos oito volumes desta: *O*

<sup>16</sup> O nome “Marcel” ou “Proust” aparecem no prólogo “Do Autor ao Leitor” e nas páginas: 27, 33, 52, 56, 65, 86, 93, 94, 95, 101, 102-103, 107, 123, 138, 165, 166, 171, 172, 177 e 179.

<sup>17</sup> Tais como: gostos pessoais de Proust, como o quadro “Vista de Delft”, eleito por ele como “o mais belo do mundo”, que a personagem Victor foi visitar em Haia, em 1994 (p. 27, 95 e 184) e que Proust fora rever em 1921 (p. 95). A doença de Proust, que o colocou cativo do seu leito, onde compôs a sua grande obra (p. 56, 166). Descrição física de Proust, ao compará-lo com um passante do shopping (p. 103).

<sup>18</sup> Como por exemplo: Swann e Odette (p. 36), Tia Léonie (p. 36), Duquesa de Guermantes (p. 52-53), Donzela de Orléans (p. 68), Sra Verdurin (p. 123), avó de Proust (p. 123), Bergotte (p. 124).

<sup>19</sup> Como por exemplo: salões proustianos (p. 107), quarto-catedral (p. 42).

<sup>20</sup> Ao falar da descrição da fase do enamoramento, tema desenvolvido pela sua narrativa, a narradora cita os “ilustres colegas” Stendhal e Proust, sobre cujo procedimento destaca: “(Proust) a desdobra (a fase de enamoramento) em intermináveis páginas, o que faz de sua obras, obras realistas, trata-se de alguma coisa que é estrutural no amor” (p. 179). A procrastinação é uma marca na obra de Proust (p. 165), uma vez que o herói da *Recherche* anuncia que irá escrever, entretanto adia o momento de começar, o que só acontece no final da narrativa. A procrastinação é o que caracteriza a relação amorosa entre a narradora e Victor, e portanto a própria “poética artístico-amorosa”. Proust é declaradamente a inspiração da narradora (p. 166). Além disso, ela descreve a escrita de Proust (p. 166); compara Proust a um toureiro quando descreve as condições sob as quais escrevia a sua narrativa, aproximando a dele da sua, também escrita sem a possibilidade de correções estruturais, apesar das circunstâncias diferentes, uma vez que Proust escreve a *Recherche* no seu leito de doente, enquanto a narradora escreve *Meu Amigo...* no shopping (p. 171-172); declara que Marcel está preservado no seu livro, apesar do contraste entre a extensa obra de Proust e a sua breve e veloz narrativa (p. 172).

*Tempo Redescoberto*. É válido salientar que o tempo está intimamente relacionado aos temas do amor e da arte. A narradora de *Meu Amigo...* declara que o uso do tempo é uma segura e real metafísica<sup>21</sup> (p. 141), segundo a qual cada novo uso abre novas e infinitas possibilidades. Neste sentido, o tempo empregado no seu trabalho de escritora é o tempo não perdido, o “tempo sagrado” (p. 35), o “tempo capital” (p. 70), enquanto todas as outras ocupações representam um “decréscimo de seriedade” (p. 70). Para a narradora, o tempo destinado à escrita é a própria eternidade, uma vez que a obra a perpetuará, e então “poderá viver e proliferar através do tempo infinito, isto é, do não-tempo” (p. 17). Além disso, a autora afirma serem estes os “últimos tempos, o tempo ameaçado, que merece o uso excelente” (p. 70), assim como foi para Proust, que viveu sob a ameaça presente da sua doença, apontando-lhe o fim. Na sua “sobrevida”, condenado ao seu quarto de enfermo, ele escreve os oito volumes da *Recherche*. Num dos diálogos com Proust, a narradora considera a sua própria dedicação ao trabalho um ato heróico, pelas renúncias que teve que fazer, enquanto Proust tinha forçosamente que abdicar da vida, pelos limites impostos pela sua doença:

[...] todo o tempo de que disponho foi recrutado, no sentido em que um soldado é recrutado pelo exército, por Amor, é submeter-me ou desistir, e o máximo que consigo furta a Amor, e é furto, é chegar à minha mesa de trabalho no Shopping, ato heróico, considerando que Marcel, quando soou a hora inadiável de trabalhar, privando-o de mil prazeres reais, estava, e não que tivesse se colocado, cativo do seu leito, e para ocupar suas horas, obrigatoriamente vagas, compôs a *Recherche* (p. 56).

Proust adia a morte, como *Sherazade*<sup>22</sup> o fez, através do ato de narrar. Neste sentido, driblar a morte iminente é “simultaneamente o impedimento e a condição” (p.165) da existência da obra, uma tentativa de transpor a morte e continuar vivo, motivado pelo trabalho e pela possibilidade de viver simbolicamente através da arte. Além disso, a procrastinação é um procedimento interno na sua obra, pois o herói de *Em Busca do Tempo*

<sup>21</sup> Ou ainda: “metafísica do tempo” (p. 75), uma “severa estrita metafísica” (p. 172).

<sup>22</sup> No seu ensaio “Conservatório da palavra: Exhibit do laboratório de um conto”, Judith Grossmann refere-se a Proust, ao dizer “Pensemos em alguém com o grande subterfúgio de escrever para continuar vivo, no seu quarto-leito-catedral de *malade... de paciente...*” (2000a, p. 233). O ato de narrar aparece como vital. Neste sentido, Proust aproxima-se da personagem de *As Mil e Uma Noites*, Sherazade, que, ao contar histórias para o sultão, adiou a sua morte por mil e uma noites e foi libertada.

*Perdido* anuncia que vai escrever uma obra literária, mas revela-se impotente para fazê-lo, adiando-a sempre. Em *Meu Amigo...*, o amor é espera, procrastinação. É, também, metáfora para o processo de criação. A própria vida é consumida pelo trabalho, projetada para o futuro, o futuro da obra, expectativa de transpor a morte física para, então, “pós-vivê-la” (p. 71). Para a narradora, o seu compromisso com o trabalho é a verdadeira liberdade: traçar o seu futuro, conduzir o tempo de que dispõe, planejar, realizar, construir uma vida a ser eternizada. Ao ouvir de um analista a frase “é tudo para seu trabalho” como uma crítica, ela explica que a verdadeira vida é o seu trabalho, viver é trabalhar: “uma coisa é outra, que a segunda coisa é a vida verdadeira, viva vida vivida, e vívida, dádiva, e não dívida, e quanto mais transposta, mais vivida [...]” (p. 81). Proust afirma, em *O Tempo Redescoberto*, que “a verdadeira vida, a vida enfim descoberta e esclarecida, logo a única vida plenamente vivida, é a literatura” (PROUST, apud COMPAGNON, 1999, p. 39).

Segundo a narradora, a morte de Bergotte, a morte do artista, é a morte sem mais nada para morrer, daquele que, através da sua arte, extraiu o sumo da vida (p. 124). O artista é uma personagem recorrente na obra de Judith Grossmann<sup>23</sup>, como, por exemplo, no conto “Esplendor no Milharal” (2000b). Neste, a singularidade da vida do artista é tratada sob uma perspectiva similar à de *Meu Amigo...*, como uma vida que se consome na arte, pela intensidade com que o artista experimenta o mundo, pela dedicação ao trabalho como necessidade vital, e como uma vida verdadeira, no sentido de o artista ser, através de uma sensibilidade especial, capaz de extrair o sumo da vida:

[...] vida de pintor, é o que vou viver, uma vida de pintor, e como um pintor vou viver e vou morrer pintando, e quando eu morrer tudo já estará pintado e *nada mais haverá a morrer*. Aprecio os artistas, todos, que *morrem trabalhando*. Não posso ter outra amada senão a pintura (GROSSMANN, 2000, p. 95 – grifo nosso).

---

<sup>23</sup> No seu ensaio “Conservatório da palavra: Exhibit do laboratório de um conto”, Judith Grossmann declara: “minha mente está cheia dos diários, das cartas, dos depoimentos que centenas e centenas de artistas, e não apenas escritores, deram-se ao trabalho de produzir. Sou levada a venerá-los ainda mais, *como súpula de nossa capacidade de pensar e de penetrar o real [...]*” (GROSSMANN, 2000a, p. 234 – grifo nosso).



Essa obsessão pelo trabalho é trazida à baila, ainda, através de outros exemplos de artistas na narrativa de *Meu Amigo...*, nos quais a experiência extrema de viver aparece em tensão com a morte. O artista vive tão intensamente que é como se qualquer tempo fosse vivido como os últimos tempos, o tempo ameaçado. Um dos exemplos ilustrativos de artista, em *Meu Amigo...*, é um pintor local cujas obras a narradora admira (p. 188), ela se diz fascinada pela forma como este artista vivia a sua vida, “a reserva e a preocupação exclusiva de criar” e a falta de disponibilidade para qualquer coisa que não fosse o seu trabalho. A morte recente desse pintor é anunciada na narrativa, com a respectiva data.

O artista “transvive”, salvando a vida, transpondo-a, por isso a morte marca mais o início do que o fim, o início de uma vida que se eternizará através da obra. A vida do artista é aquela que se esgota por ter sido vivida intensamente, o artista é aquele que experimenta a vida na máxima potência do sentir. A matéria prima do artista depende dessa entrega à vida, por ser ele aquele que tudo teve de aprender (p. 96), e cuja memória alimenta a sua arte, como em Proust, ou, conforme a narradora: “porque eu não me esqueci de nada, sou como um aparelho com potência infinita de memória que captou e se sensibilizou com tudo” (p. 160). Além disso, o artista vive várias vidas em uma, porque vive vicariamente, sempre pronto a sentir e olhar através do outro<sup>24</sup>. A vida do artista é uma “vida encantada”, uma vida sem mais nada para morrer, vivida conscientemente, com todos os sentidos, inclusive a experiência da morte. Como ilustração, a narradora descreve diversas formas de

---

<sup>24</sup> Neste sentido, Evelina Hoisel (2000) propõe uma repensagem sobre a dramatização do sujeito na linguagem e sobre a pluralidade do eu: “Como não ler, na vasta produção poética de Fernando Pessoa, um processo de dramatização e encenação do sujeito na linguagem, onde ele se dispersa e pluraliza? Como não abordar a questão do ser ou não ser, em Hamlet? Ou como não compreender a problemática da leitura e do leitor no texto borgiano?” (HOISEL, 2000, p. 228). Assim, Hoisel postula que a literatura “não é uma reconstituição do passado. Ela é uma construção que elabora o vivido e o vivível” (Idem, p. 228), é uma experiência de limites, da linguagem e do ser. Em consonância com esta perspectiva, a protagonista-escritora de *Meu Amigo...* declara “sempre me pareceu mais arrebatador sentir inteiramente com eles o que eles sentiam, e sentir vicariamente, mais intenso do que ser deixada a mim mesma, sequer cogitando de me aplicar aos meus próprios sentimentos. Em vez de uma só pessoa, eu teria dez, vinte, trinta... todas, e esta variedade se me afigurava introcável pelos sentimentos de uma só pessoa, ainda que esta pessoa fosse eu mesma” (p. 167).

representação da morte na arte<sup>25</sup> e diz estar encantada com um pintor que pintou em série, como Francisco Goya o fazia, a morte da própria mãe: “Pintar a morte do Outro, é ver-se ali, pintar a sua própria e mágica morte, após uma vida encantada, e encantada estou com o pintor, cujas telas no MAC/SP, que goyescamente pintou em série cenas da morte da mãe – ele ali, nela morrendo”. (p. 124).

Em diversos depoimentos, Judith Grossmann revela a natureza visceral da relação entre a vida e a arte para o artista e para ela própria enquanto artista. Em um destes depoimentos, revela que a sua vocação foi definida na infância: “até hoje eu obedeço às ordens da infanta Judith, porque ela determinou isto, é uma verdade às vezes dolorosa, porque aquela criança assumiu isso na infância” (GROSSMANN, 2002, p. 29). Em outro momento, confessa que, para ela, viver é trabalhar, e fala a respeito da sua relação com a arte através dos exemplos de Michelangelo<sup>26</sup> e Beethoven<sup>27</sup>, que trabalharam até o final das suas vidas, em condições extremas.

Em *Meu Amigo...*, a arte figura não só como um dos fios que tecem a narrativa, mas como um dos temas discutidos pela teórica Judith Grossmann ao longo do romance. Ao ponderar sobre a figura do artista e discorrer sobre a sua arte e a arte em geral, especialmente sobre a literatura e a pintura, através da narradora, configura-se um jogo de espelhos, no qual a teórica discorre sobre a escritora e a escritora estabelece uma relação de alteridade para ver a si mesma, como no capítulo “O Adolescente”, no qual, através do adolescente Sérgio, que deseja ser um escritor, é esboçada uma espécie de alter-ego da narradora. De forma análoga, no capítulo intitulado “Infância”, a narradora rememora a sua infância, uma infância especial,

---

<sup>25</sup> O quadro “O enterro do Conde Orgaz” de El Greco (p. 125), a morte de Emma Bovary (p. 125-126), da avó de Proust (p. 125-126), de Bergotte (p. 126), a morte súbita do pai de Sérgio (p. 126), a morte da mãe do pintor que foi pintada em série por ele (p. 126). E na narrativa aparecem ainda a morte de Sócrates (p. 181), de Édipo em Colona (p. 186) e do pintor cuja obra a narradora admira (p. 188). A própria morte da narradora é encenada na narrativa, quando ela expressa o desejo de que no seu funeral houvesse um recital de poemas (p. 76).

<sup>26</sup> “Quando concebeu este grupo, Michelangelo estava no fim de sua vida, e sabia disso. Mesmo assim foi visto trabalhando no grupo uma semana antes de morrer (GROSSMANN, 1997c, p. 8).

<sup>27</sup> “O que é recomendável é trabalhar desde o primeiro dia de sua vida até o último e quem sabe talvez se chegue lá. Recorro a Beethoven... compor surdo, morrer compondo... *in extremis*... este é o ideal” (GROSSMANN, 1995b, p. 8).

de uma criança vocacionada, e as condições favoráveis que encontrou para desenvolver o seu dom.

O caráter atento e interessado sobre si e o outro é atribuído à natureza do artista. A sensibilidade artística é marcada pela possibilidade de “estranhar”<sup>28</sup> o mundo, ter uma percepção aguda, dilatada, sobre as coisas que olha. Por esta característica, o olhar do artista é comparável ao olhar da criança. Além disso, é um traço do artista o exercício da alteridade<sup>29</sup>, a capacidade de colocar-se no lugar do outro e sentir vicariamente. No capítulo “Infância” a narradora pinta o seu retrato do artista, reunindo estas características:

Serei nisso o que sempre fui, uma criança impressionável, sensível, interessada, apta a olhar para os outros, por mais variado, atraente, colorido, do que para si mesma, e até de como camaleão-ou-napoleão-de-todos-os-fronts, transformar-me neles [...] (p. 183).

Pela sua avidez em relação ao mundo, e pela capacidade de sensibilizar-se com tudo, o artista é dotado da capacidade de viver em “estado de adoração perpétua”, “repetindo a aventura da infância” (p. 169). Ao tratar do tema da imaginação artística, a teórica Judith Grossmann, em seu livro *Temas de Teoria da Literatura*, destaca como um dos traços peculiares ao artista essa atenção especial: “Um outro traço peculiar à imaginação artística é o seu caráter extremamente atento, que está ligado ao seu traço inclusivo e devorador. Esse caráter atento da imaginação artística se opõe ao caráter desatento da imaginação comum” (1982, p. 45). A atenção também aparece como uma marca do artista na obra de Proust: “se o herói [da *Recherche*] duvida de suas capacidades artísticas é porque se sente impotente para observar, para escutar e para ver” (DELEUZE, 1987, p. 28-29).

---

<sup>28</sup> No ensaio “A arte como procedimento”, Chklovsky chama a atenção para o automatismo que caracteriza a percepção, bem como o ato de conhecer do homem no cotidiano, movido pela pressa e pelo imediatismo. Para Chklovsky, a arte teria a função de devolver a sensação de vida, tirar o homem do automatismo perceptivo, fazê-lo ver e refletir. Isso é possível através do processo de singularização artística, mediante a produção do estranhamento, responsável pela dificuldade que atribui densidade à percepção estética. Na linguagem poética, o uso de imagens consiste em um dos procedimentos artísticos capazes de causar um desvio da linguagem comum em favor do insólito e do imprevisto (CHKLOVSKY, 1971, p. 45).

<sup>29</sup> Como no conto “Esplendor no Milharal”, no qual o protagonista assume várias máscaras: “Não sou também um cátaro, um grego, um rei, um mendigo, sou tudo o que existe, a rainha de Sabá, Cleópatra, o rei Salomão, o Nilo, os crocodilos, uma serpente, um réprobo, um santo, se sou um pintor, tenho de ser tudo o que existe [...]” (GROSSMANN, 2000b, p. 99).

Em *Meu Amigo...*, a vocação é uma marca que caracteriza tanto a narradora quanto Sérgio, que são capazes de reconhecer aquilo que desde cedo se manifestou, ou que até mesmo nasceu com eles, que veio como um dom<sup>30</sup>, sem que tenha havido uma escolha. Esta característica parece estender-se a todos os artistas, segundo a concepção da narradora<sup>31</sup>.

Um outro traço do artista é a responsabilidade e o compromisso que marcam a sua relação com a arte, como se o mesmo embrião que carregasse o dom, trouxesse consigo uma missão, ambos envolvidos pela mesma origem misteriosa<sup>32</sup>. Tanto a personagem Sérgio quanto a narradora, desde cedo tinham consciência da missão que tinham a cumprir e do peso desta responsabilidade: “Minha tarefa me excede, e a aposta que faço só não é incerta porque me fiz capaz, mais do que preparado, aquinhoado” (p. 144). Nesta perspectiva, a narradora desde criança descobre-se responsável por levar adiante o sonho dos pais, como retribuição ao amor que plantaram nela: “Certamente era uma responsabilidade excessiva para uma criança, mas foi sem qualquer mínima hesitação que a tomei por inteiro, e nunca me interroguei se não seria melhor de outra forma. Eu estava ali era para isso” (p. 167).

Em *Meu Amigo...*, o grande propulsor da arte é o amor. Tanto a narradora quanto Sérgio nasceram e foram criados em lares repletos de amor, nos quais puderam desenvolver o seu dom. É o amor que recebeu dos pais que possibilita à narradora tornar-se escritora, convertendo este amor no amor pela arte: “inteiramente envolvida pelas mantas do amor, que

---

<sup>30</sup> No ensaio “Conservatório da palavra: Exhibit do laboratório de um conto”, no qual é encenado o processo criativo de um conto, Judith Grossmann discorre sobre o caráter mágico do dom e da inspiração: “Fica claro, contudo, que, por mais que eu queira descerrar esta oficina, não poderei cabalmente chegar ao começo do meu dom, pois esta é a pedra de toque, a pedra fundamental, o mistério maior que permeia todas, ou qualquer capacidade”. Em *Meu Amigo...*, Sérgio ao falar dos seus planos como escritor, declara: “Para isso já se nasce pronto. Eu nasci” (p. 145).

<sup>31</sup> O artista vocacionado é traço constante nos perfis de artistas que aparecem em *Meu Amigo...* e nos contos da escritora Judith Grossmann. No conto “Esplendor no Milharal” a personagem também reconhece a sua aptidão para a pintura desde cedo, como algo inato, sem que tenha havido uma escolha: “Eu sou um manifestante, a pintura em mim se manifestou cedo, como um pássaro que se pusesse, implume ainda, a cantar. Eu nunca quis nem nunca vou querer outra coisa. Mas somente poderei expressar minha paixão e alguém entender inteiramente através de obras” (GROSSMANN, 2000b, p. 96).

<sup>32</sup> Como na passagem: “E pensar que já cheguei com isso, então é de onde veio e para onde vou levá-lo, e lá, isso me alegra, poderei dar o muito testemunho do que vi-ouvi aqui, prodígios, entes, seres - pessoas. Se eu sou uma fina sintonia, se me farto inteiramente com isso – isso é uma culpa?” (p. 141).

me permitiram preservar minha natureza, crescer e chegar até aqui com esta sempre sede de amor, que jamais se aplacará até a chegada da última noite” (p. 167).

Judith Grossmann aponta, como outro aspecto da imaginação artística, o seu caráter intensificador e macroscópico (1982, p. 45). É possível uma aproximação entre o artista e o enamorado, na medida que, ambos, sob o efeito de Eros, experimentam uma mudança na intensidade das suas emoções e da sua experiência de olhar, que por sua vez tem como consequência um aumento na capacidade de aprendizado e auto-conhecimento. É deste modo que, quando a narradora conhece Victor, ela vislumbra outros mundos e outras sensações possíveis, esquecendo até de si mesma (p. 59). Essa capacidade de entrever e conjecturar o novo estende-se ao artista, que vislumbra e cria outros mundos, ficcionais, paralelos à realidade, experimentando e possibilitando, através da sua arte, outras sensações, abrindo clarões no real. Tanto a arte como o amor “nos inundam com provisões de realidade” (p. 74). A narradora declara que, sob o efeito de Eros, consegue ver a realidade com mais clareza: “Sim, eu permiti porque quis, porque sei o que somente Amor pode me dar, este impacto sobre os meus quadris e a divina maravilhosa possibilidade de ver a realidade com a maior clareza”. (p. 33). Mais uma vez as poéticas artística e amorosa apresentam-se entrelaçadas quando, ao falar da dádiva do amor, a narradora refere-se também à dádiva do dom: “O amor, não é por ação da vontade que se pode abrir esta porta. Ela, como as da posteridade e da imortalidade, somente se abre e se fecha por si mesma” (p. 26). Segundo a narradora, deixar-se envolver foi uma decisão sua, mas a possibilidade foi-lhe oferecida, sem que ela pudesse ter provocado, “força do destino”, e conclui: “do amor podemos defender-nos, mas nunca por nós mesmos aticá-lo” (p. 33).

A protagonista-escritora do texto judithiano aborda a intensidade como traço da vivência artística ao contar que ouviu de uma amiga o comentário “parece que você já vive para escrever”, ao qual responde “vivo tão intensamente que alguma coisa como uma

comporta se rompe e transborda em narrativas, são como proclamas, para que todos saibam, de uma maneira benfazeja, alguma coisa que poderia se transformar em... crime?” (p. 80). Eros, força que impulsiona o artista e o enamorado, intensifica a experiência de estar no mundo. Neste sentido, a erotização faz com que a narradora tenha por Victor uma percepção aguda, através da qual é singularizado, tornado único, insubstituível: “Victor, que para outrem poderá ser inteiramente opaco, para mim é um foco de luz, uma lente de aumento da máxima potência. Diante dele saberei imediatamente de todos os meus sabores e dissabores, me verei como num espelho” (p. 33-34).

A loquacidade do signo amoroso e sua capacidade de fazer pensar são aspectos analisados por Deleuze a partir da obra de Proust. A respeito da riqueza do signo amoroso é dito que: “um ser medíocre ou mesmo estúpido, desde que o amemos, é mais rico em signos do que o espírito mais profundo, mais inteligente” (DELEUZE, 1987, p. 22). Em consonância com este pensamento, diz a narradora: “[...], como é possível amar ao tão precário?, ou quase, e no entanto se ama, por erro essencial de pessoa até, e por necessidade urgente de amar, para morrer de amor e de beleza” (p. 148).

Para Deleuze, o grande tema de *Em Busca do Tempo Perdido* é a “busca da verdade” (p. 3). Nesta busca, os signos mais ricos são os do amor e os da arte, sendo os signos da arte o verdadeiro meio de aprendizado. Segundo Deleuze, Proust não acredita numa boa vontade para se pensar, no exercício voluntário e premeditado do pensamento, ele postula que, desta forma, apenas se chega a verdades abstratas e convencionais. Para ele, mais importante que o pensamento é aquilo que faz pensar, “aquilo que nos violenta é mais rico que todos os frutos da nossa boa vontade ou de nosso trabalho aplicado”. Neste sentido, o amor, até o mais medíocre, é mais importante que uma grande amizade, “o amor é rico em signos e se nutre de interpretação silenciosa” e a arte é mais importante que a filosofia, pois o

que está envolvido no signo de arte é mais profundo que todas as significações explícitas filosóficas (DELEUZE, 1987, p. 30).

Tanto na obra de Proust quanto na de Judith Grossmann, há uma orientação platônica. Ambas buscam uma essência, no sentido da Idéia platônica, essência reveladora de uma verdade alcançada pelo aprendizado e pelo conhecimento<sup>33</sup>. Entretanto, diferente de Platão, que baniu os artistas da sua *República*, a arte aparece nas narrativas de Proust e de Judith Grossmann como o único meio de se atingir o conhecimento da verdade, a essência. Conforme a leitura de Deleuze em *Proust e os signos*, os signos artísticos têm uma função reveladora e ordenadora em relação aos outros signos:

Os signos mundanos, os signos amorosos e mesmo os signos sensíveis são incapazes de nos revelar a essência: eles nos aproximam dela, mas nós sempre caímos na armadilha do objeto, nas malhas da subjetividade. É apenas no nível da arte que as essências são reveladas. Mas, *uma vez* manifestadas na obra de arte, elas reagem sobre os outros campos; aprendemos que elas já se haviam encarnado, *já* estavam em todas as espécies de signos, em todos os tipos de aprendizado (DELEUZE, 1987, p. 38 – grifos do autor).

Transmutação da matéria, cabe à arte mergulhar na vida e dela retirar o sumo: o valor e a verdade. A reação dos signos desmaterializados da arte sobre os outros é o que possibilita o aprendizado.

Assim como “é pela obra de arte, pela pintura e pela música, e sobretudo pelo problema da literatura, que o herói da *Recherche* atinge essa revelação das essências” (DELEUZE, 1987, p. 38), para a narradora de *Meu Amigo...*, é através da sua arte que atinge a ordem. A paixão por Victor, transformada em signo artístico, constitui-se em uma possibilidade de tocar a essência, de atingir a verdade. Essa história de amor nova propõe novos temas, como o da “superação do ciúme” (p. 67), culminando com a capacidade de aprendizado e de conhecimento: “Uma posse verdadeira do outro, que é a do seu

---

<sup>33</sup> Todavia, há uma diferença quanto à função da arte contida na *República* de Platão e nas obras dos dois autores. A arte clássica é imitação, e segundo a filosofia ascética platônica, só se tem acesso à Verdade através do conhecimento, mas não através da arte. Para o filósofo, o mundo espiritual, ou mundo das Idéias, não pode ser objetivado pela arte sem que haja uma degradação, um afastamento da Verdade. Os poetas imitadores são banidos da sua cidade idealizada, pois sua arte está afastada em terceiro grau da verdade, uma vez que é imitação do mundo das aparências que, por si, já é uma cópia degradada das formas perfeitas do mundo das idéias.

conhecimento, causando ainda o seu autoconhecimento, a posse de um liberto, e não de um cativo [...]” (p. 67). A orientação platônica é visível quando fala da natureza do amor a que aspira, que deverá permitir o crescimento, o aprendizado, a troca: “a natureza do meu amor será sempre esta, a ascensional, a de com o outro aprender alguma coisa, com alguém a quem obviamente possa ensinar alguma coisa, por ser capaz desta troca” (p. 59). Seu ideal de amor transcende o amor convencional, a convivência cotidiana, apontando para o horizonte da obra. Neste sentido, a narradora distingue o “verdadeiro amor” daquele das “aparências” (p. 24), cujo gozo é limitado e mortal, diferente do “autocontentamento” proporcionado pelo “amor verdadeiro”, a que nada perturba o “gozo contínuo e a serenidade” (p. 24). Não é à toa que a palavra “banquete” aparece no trecho que segue, quando a narradora se refere a Victor:

Estou assim diante do meu último homem, o primeiro, na verdade, e devo me fartar desta substância até à saciedade, para que me baste a recordação deste *banquete*, que deverá fazer de mim uma criatura bem provida até o último dia desta minha vida (p. 21 – grifo nosso).

O diálogo com o *Banquete* é claro no trecho em que a narradora, ao falar de Victor, declara: “[...] onde levo o meu corpo, levo o seu, por haver escapado ao massacre de Zeus. Há sempre alguém que escapa, e assim vê-se estabelecida a unidade primordial” (p. 148). A narradora refere-se ao “Discurso de Aristófanes” (PLATÃO, 2001, p. 120-129), o qual relata que Zeus, como punição pela audácia dos antigos homens esféricos de terem escalado o céu e atacado os deuses, divide esses homens em duas partes, resultando na espécie que somos hoje. Cada uma das partes procura a sua metade para restabelecer a unidade primordial: “E o amor é o desejo e a ânsia dessa completação, dessa unidade. Antigamente, como já vos disse, éramos unos; mais tarde, porém, devido à maldade, fomos divididos pelo deus [...]” (PLATÃO, 2001, p.126).

O caráter revelador da arte aparece tanto na obra de Proust quanto em *Meu Amigo...* Esse caráter estabelece-se na sua relação com o real, conforme desenvolvido por Judith Grossmann em *Temas de teoria da literatura*, ao tratar da arte em geral e da literatura,



em particular. A arte literária colhe a sua matéria viva no real que, por sua vez, retorna ao real, transformada em discurso (GROSSMANN, 1982, p. 30). Entretanto, ao retornar, esse discurso oferece uma percepção do real que, sem a sua mediação, permaneceria invisível, daí o aspecto visibilizador e visionário da arte (Idem, p. 46). Esse aspecto pode ser ilustrado pela voz da narradora-escritora, ao trazer para a sua arte a função de avançar no desconhecido: “E agora acenam-me trabalhos de amor, para que novos faróis, novos sóis, novos nortes de sabedoria iluminem o fim mais do que o início” (p. 77). Ela confessa que o amor por Victor trouxe uma nova ordem para o seu mundo em desordem (p. 58). O surgimento de um outro mundo, ficcional, paralelo ao mundo empírico, tem um efeito ordenador sobre este. Judith Grossmann utiliza-se da homologia criada por Claude Lévi-Strauss entre a ordem da estrutura e a ordem do acontecimento, a fim de estabelecer a relação entre mundo ficcional e mundo empírico (GROSSMANN, 1982, p. 46). Ao tratar da obra literária, a autora destaca o caráter dual da linguagem literária, ao mesmo tempo artística e utilitária, possibilitando a interação entre esses dois mundos, destacando a função da arte de intervir e reparar “a ordem dos acontecimentos”. O caráter utópico da obra de arte é estabelecido pela capacidade que esta tem de criar novos mundos, de constituir, visionariamente, sobre o mundo empírico uma nova ordem:

Se admitirmos o caráter misto da obra da economia da linguagem literária, simultaneamente simbólica e instrumental, torna-se mais perceptível o caminho que vai da literatura à história, sua função em relação à mesma, função oblíqua e sinuosa, mas enfim, pretensão na raiz de toda obra literária, *modificar a ordem do mundo*. Para tanto, a obra literária opera, ainda, uma *integração de vários momentos temporais, comprometendo-se, sobretudo, com tempos novos* (GROSSMANN, 1982, p. 15 – grifo nosso).

O “tempo redescoberto” da *Recherche* é o tempo que opera essa integração de vários momentos temporais, trazendo uma nova ordem. É revelação do “tempo original absoluto que compreende todos os outros” (DELEUZE, 1987, p. 25). O tempo redescoberto

está contido nos signos da arte<sup>34</sup>. Para Proust, “a obra de arte é o único meio de redescobrir o tempo perdido” (Idem, p. 46). Este “tempo perdido” é expresso pelos outros signos, os signos mundanos principalmente, mas também os signos do amor e os signos sensíveis. Neste sentido é que a narradora de *Meu Amigo...*, tendo em vista concluir o seu projeto, considera “profanar o tempo” (p. 35), gastá-lo com qualquer ocupação que não seja a escrita da sua obra, tempo sagrado. Entretanto, ela sabe que há verdades a serem descobertas nesse tempo que se perde: “Mas eu preciso pecar, do contrário me faltará matéria-prima” (p. 52). Para a narradora-personagem, é necessário colher a matéria-prima no mundo, matéria viva. Ao tratar da riqueza dos signos amorosos, mundanos e sensíveis, Deleuze afirma que “existe uma embriaguez provocada pelas matérias rudimentares por serem ricas em signos” (DELEUZE, 1987, p. 22). Nesta perspectiva, Proust declara que não se admira que as obras mais extraordinárias tenham saído, não de concursos universitários, mas do contato com as “pesagens” e com os bares (Idem, p. 23). Por efeito da provocação dos signos amorosos, o mundo da narradora de *Meu Amigo...* é repentinamente enriquecido. Por outro lado, foi o “tempo perdido” com os amores do passado que lhe possibilitou aprender sobre o amor, a respeito do que deseja e do que não deseja para si numa relação amorosa: “o ciúme, a disputa, a luta pelo poder, isto é tudo, menos amor” (p. 88). Assim, ela fala com a autoridade de quem passou pela experiência: “já estive lá” (p. 88). Neste sentido, “quando pensamos que perdemos nosso tempo, seja por esnobismo, seja por dissipação amorosa, estamos muitas vezes trilhando um aprendizado obscuro, até a revelação final de uma verdade desse tempo que se perde” (DELEUZE, 1987, p. 22).

A capacidade que os signos artísticos têm de ressignificar os outros, em *Meu Amigo...*, é estendida aos signos amorosos, uma vez que, através da poética artístico-amorosa presente na narrativa, amor e arte equivalem-se. Pelo processo de alquimia do seu amor em

---

<sup>34</sup> Em consonância com a idéia de “tempo redescoberto” na obra de Proust, a protagonista de *Meu Amigo...* afirma: “Nada do que vivi fica perdido, a qualquer momento posso ativá-lo como se ativa o radium” (p. 160).

obra, por meio do signo amoroso, a narradora atinge o signo da arte, um mundo paralelo capaz de lhe proporcionar uma nova visão do real: “Victor não é só o meu trabalho de amor, como o meu trabalho de mentar o mundo, e a partir dele criar um supramundo, região ultra, somente divisível através da arte, por intercessão de Amor” (p. 108). É também através do amor por Victor que a narradora “acorda a carga de amor que tem pelas pessoas” (p. 108). Esse amor alimentará o olhar amoroso com que cobre os transeuntes do shopping, que são observados enquanto ela escreve a sua história de amor, agregando-os à narrativa. Penetrar na individualidade de cada um, enxergando através deles, é exercício amoroso e, ao mesmo tempo, parte do processo de criação artística da narradora<sup>35</sup>.

A obra é o ponto para o qual convergem todos os olhares e a diversidade colhidos no mundo. Os signos artísticos estabelecem uma nova ordem que sem eles seria invisível. Neste sentido, pode-se dizer que a obra “parteja” o mundo, cria outros mundos, mundos virtuais, ultramundos. (p. 108-109) O “tempo redescoberto” de Proust é o tempo da arte, capaz de resignificar o mundo, dando-lhe sentido e coerência<sup>36</sup>. É através de Victor que a narradora atinge essa ordem “a ordem a que aspiro, se abriu, e nunca mais se fechou, e eu, que estava no inferno, comecei [...] a ter acesso a um paraíso desconhecido, por ele trazido a mim, e que até hoje em mim persiste” (p. 58). A obra poética constitui-se como uma origem anterior à história, por constituir uma ordem, o início de algo antes invisível ou desordenado, mas não fora da história, pois nasce da experiência no mundo e para este retorna. A arte constitui-se como “realidade arquetípica, impossível de datar, começo absoluto, tempo total e auto-suficiente” (PAZ, 1996, p. 53). Por isso, em *Meu Amigo...*, Victor é o primeiro e o

---

<sup>35</sup> Como no poema em prosa de Charles Baudelaire (1980, p. 39): “O poeta goza do privilégio de ser, à sua vontade, ele mesmo e outrem. Como as almas errantes que procuram corpo, ele entra, quando lhe apraz, na personalidade de cada um”. É atribuído ao artista uma capacidade de doação e um amor superior: “Aquilo a que os homens chamam amor é muito pequeno, muito limitado e muito frágil, comparado a essa inefável orgia, a esta sagrada prostituição da alma que se dá inteira, poesia e caridade, ao imprevisto que surge, ao desconhecido que passa”.

<sup>36</sup> Conforme visto anteriormente, no ensaio “A Consagração do Instante”, no qual Octavio Paz (1996, p. 53) trata desta capacidade de ordenação através da escrita poética: “o poema é mediação entre uma experiência original e um conjunto de atos e experiências posteriores, que só adquirem coerência e sentido com referência a essa primeira experiência que o poema consagra”.

último amor (p. 21), amor eterno, obra de arte que permanece, como uma pintura<sup>37</sup>. Nesta perspectiva, quando a narradora recupera as palavras estrangeiras que ouvia dos pais russos na infância, ela as eterniza, dando-lhes vida nova, transformando a sua infância em um “tempo único, arquetípico, que já não é nem passado nem futuro, mas presente” (PAZ, 1996, p. 53). Ao dizer “padárok”, ela retira a arbitrariedade da palavra, que antes existia, e cria um mundo original<sup>38</sup>: “quando digo padárok estou vivendo como da primeira vez a glória de toda a minha família” (p. 166). Pode-se dizer que a linguagem literária é uma “linguagem virgem”:

Ademais, a linguagem literária mantém-se como uma linguagem virgem, uma linguagem tanto transcorrida, como ainda não transcorrida. Ainda não transcorrida porque mantém indene sua natureza jorrante inicial, linguagem de alta carga emocional e metafórica, linguagem que ainda não se desfigurou, linguagem-poesia energizada do choque com a realidade como experimentada pela primeira vez. E linguagem transcorrida por tomar conhecimento das camadas históricas que lhe vão recobrando a superfície e com as quais se propõe a combater para delas se livrar (GROSSMANN, 1982, p. 21-22).

O “tempo redescoberto” só é possível pela verdade revelada pela arte, tomada de consciência através de uma “operação lingüística artisticamente enformada”, (GROSSMANN, 1982, p. 22) verdade que se expande para o geral. Deste modo, cabe à arte iluminar o caminho, dar um passo adiante, avançar no vazio, penetrando no real, cobrindo-lhe de sentido.

Se em *Meu Amigo...* a fábula é perpassada pela reflexão, boa parte desta concentra-se numa teorização sobre a arte e a literatura, a atividade teórico-crítica é desentranhada do próprio processo de criação poética. A narrativa faz do espaço literário um lugar para análise de questões a respeito da constituição do sujeito criador e da literatura. A narradora oferece ao

---

<sup>37</sup> Diz a narradora: “pintarei este retrato (de Victor) e ele me acompanhará por todos os dias da minha vida” (p. 27).

<sup>38</sup> “Se digo ‘pedra’, digo-o de uma vez e para sempre. A arbitrariedade sgnica que existia antes deixou de existir. Pedra agora é pedra” (GROSSMANN, 1982, p. 21).

leitor um mergulho no seu “laboratório do escritor”<sup>39</sup>, uma vez que examina a si própria no processo de escrita do romance.

Nesta perspectiva, *Meu Amigo...* exige uma leitura não-linear, sendo composta por uma linguagem espessa<sup>40</sup>, que acolhe, no espaço ficcional, o discurso crítico e teórico. Ao aproximar os traços desta narrativa daqueles que marcam a *obra literária contemporânea*, Lígia Telles observa que esta sugere os caminhos para a sua leitura, inclusive a leitura crítica, e destaca o modo acentuado como tal procedimento ocorre neste romance de Judith Grossmann (TELLES, 2000, p. 79). Ademais, aponta a *dramaticidade* (Idem, p.100) como uma marca desta narrativa contemporânea, pelo cruzamento dos diversos diálogos que compõem a malha textual. Dentre eles, aquele estabelecido entre a artista, a teórica da literatura e a pedagoga ocupa o maior espaço reflexivo neste romance.

Pode-se dizer que o artista e suas diversas representações são a personagem principal em *Meu Amigo...* e, através do desdobramento da imagem do artista, divisa-se a figura de um “artista múltiplo”<sup>41</sup>, que conjuga atividade artístico-criadora às atividades crítico-teórica e de professor. Essa personagem é principalmente caracterizada no romance pela protagonista e pelo seu sucessor, o adolescente Sérgio, que, além de ser um escritor vocacionado, manifesta o desejo de se dedicar à vida acadêmica, tornando-se professor e pesquisador<sup>42</sup>.

Na voz da narradora-protagonista, pode-se identificar a voz da teórica e professora, além de idiosincrasias e elementos factuais relativos à vida do sujeito empírico Judith

---

<sup>39</sup> Uma referência à obra homônima de Ricardo Piglia “O laboratório do escritor” (1994), na qual o escritor discorre sobre o seu processo de criação artística e sobre a influência da literatura na sua vida, bem como sobre questões ligadas à literatura, como a crítica e a relação história-literatura, por exemplo. O título é uma referência indireta às metáforas dos ensaios de Paul Valéry que definem o laboratório do poeta cirurgião.

<sup>40</sup> Característica apontada por Evelina Hoisel (1991, p. 80) ao falar dos poetas-críticos modernos.

<sup>41</sup> Uma alusão ao projeto ao qual está vinculada esta dissertação, intitulado “O escritor e seus múltiplos”, das professoras doutoras Lígia Telles, Evelina Hoisel e Antonia Herrera, o qual estuda o processo criativo e o perfil de escritores que conjugam atividade criadora com atividade teórico-crítica, associadas a uma prática acadêmica.

<sup>42</sup> Conforme é possível perceber através das falas de Sérgio: “Um dos meus livros, ou teses, ou livro-tese vai ser ‘O ressurgimento da cultura ocidental na América’” (p. 145), “Enfiarei as minhas mãos no grande caldo e dele retirarei as minhas obras. Para isso já se nasce pronto. Eu nasci” (p. 145), “Quero ensinar também, transmitir um conhecimento que fiz meu” (p. 144).

Grossmann<sup>43</sup>, o que revela a marca biográfica desta narrativa, conforme é ratificado pela protagonista, ao declarar: “personagem, pessoa, uma coisa é a outra” (p. 33), ou ainda, parafraseando Flaubert em “*Madame Bovary c’est moi*”, a escritora, numa entrevista ao jornal Tribuna da Bahia, declara: “A infanta de *Meu Amigo...* sou eu” (GROSSMANN, 1997c, p. 8). Respondendo a uma pergunta sobre as coincidências entre narradora e escritora, Judith Grossmann demarca as fronteiras que as separam: “O livro é narrado em primeira pessoa, mas, uma vez terminado, nunca mais tive notícias da narradora nem da Fulana Fulana” (GROSSMANN, 1995a, p. 8). Não perdendo o tom professoral e sendo didática até nas entrevistas, a escritora esclarece: “o autor é o autor, o narrador é o narrador, e mesmo a personagem se descola do narrador” (GROSSMANN, 1995b, p. 8).

No tocante à relação entre sujeito empírico e sujeitos ficcionais, Evelina Hoisel aponta o “caráter eminentemente biográfico de qualquer objeto do conhecimento artístico produzido pelo espírito do homem” (HOISEL, 1993, p. 22). Entretanto, Hoisel observa que “a biografia do autor está projetada na obra como experiência de linguagem, e não somente a partir de elementos factuais”, ressaltando que esses elementos funcionam como instrumentos para viabilizar determinada experimentação da linguagem e do ser. Em *A Escritura Biográfica*, Hoisel propõe “retirar do sujeito, ou do seu substituto, o papel de fundamento originário e analisá-lo como uma função variável e complexa da linguagem” (HOISEL, 1996, 2000, p.230), indo de encontro à crença numa identidade especular entre texto e autor e apontando a fragilidade da crítica causalista-determinista do século XIX, que buscava no

---

<sup>43</sup> São identificados alguns elementos factuais da vida da escritora, que constam em seus depoimentos, e que estão intercalados na voz da narradora: uma referência a Pamela Jean Croitorou, filha da escritora (p. 36), referência ao irmão da escritora: “Era com certeza a reencarnação do meu irmão, morto num trem a caminho das montanhas de Visconde de Mauá, levado por meu pai, em busca de mais ar” (GROSSMANN, 1997, p. 64), fato também citado no conto “O Pelotão de Fuzilamento”: “[...] e mesmo o falecido Grigory, que morrera com dias de nascido num trem em direção a uma montanha onde o pai lhe fora buscar ar para os combalidos pulmões com que viera ao mundo [...]” (GROSSMANN, 2000, p. 239); na passagem na qual se refere ao desejo de que fosse realizado um recital de poemas no “seu dia mais intenso”, são citados os nomes dos amigos da escritora (GROSSMANN, 1997, p. 76); “eu orientava teses que estão na minha Coleção na Biblioteca do meu Instituto, aqui mesmo, em frente aos cinemas” (GROSSMANN, 1997, p. 101), numa referência à Coleção Judith Grossmann no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, bem como ao hábito da escritora de orientar alunos na praça de alimentação daquele shopping, onde de fato é realizada a escrita de *Meu Amigo...*

autor e no contexto cultural a explicação da obra. A literatura chamada “realista”, daquele século, descrevia um mundo que buscava se legitimar segundo a lógica do discurso científico, que procede por identificação, determinação, causalidade, através da observação de fatos. A partir da modernidade, no entanto, uma nova poética é construída e o sujeito do discurso literário liberta-se das amarras da “verdade” científica e goza da liberdade de transitar pelo mundo do imaginário e da ficção, através das “personas” assumidas na sua relação com a linguagem.

Em 1968, com o texto “A morte do autor”, Roland Barthes (1987) abala a concepção de obra literária como confissão e o papel da intenção do autor na interpretação, ao colocar no lugar da “‘pessoa’ no sentido psicológico, [...] (um) sujeito da enunciação que não preexiste à sua enunciação, mas se produz com ela” (COMPAGNON, 1999, p. 50). Ao relegar o autor como “princípio produtor e explicativo da obra”, Barthes cede o lugar principal à escritura, à “linguagem impessoal e anônima” (COMPAGNON, 1999, p. 50-51). “A morte do autor” representa a morte na crença do texto orientado por um princípio teológico, como “a mensagem do Autor-Deus” (BARTHES, 1987, p.51-52), o reflexo da alma do autor. “Morre” o autor como uma voz central detentora do sentido, de uma verdade profunda contida no texto. No lugar do Autor, é inaugurada a figura do *scriptor*, aquele que se constitui enquanto performance da linguagem, no ato da enunciação. Barthes, então, traz o leitor à cena quando afirma que a unidade do texto está no seu destino e não na sua origem. Se, para Barthes, o texto é “um tecido de citações saídas dos mil focos da cultura”, o leitor é o espaço para onde todos os elementos convergem, se encaixam e se organizam em torno de um sentido. Segundo ele, “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor” (Idem, p. 53).

Michel Foucault, em *O que é um autor?* (1992), define a “função autor” não como a atribuição de um discurso a um indivíduo, mas como o resultado de uma operação complexa de construção, uma “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento

de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 1992, p. 46). Foucault considera que o texto traz sempre consigo um certo número de signos que reenviam para o autor, como pronomes pessoais, advérbios de tempo e de lugar e conjugação verbal. Entretanto, defende que esses signos nunca se remetem exatamente para o escritor, nem para o momento em que ele escreve, ou para o gesto da sua escrita, mas para um alter-ego, podendo dar lugar a vários “eus”, várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar (Idem, p. 54-55). A “função autor” aponta não para o autor biográfico ou sociológico, mas para o autor, como “uma projeção do tratamento que se dá ao texto”, autor “no sentido hermenêutico da sua intenção, ou intencionalidade, como critério de interpretação” (COMPAGNON, 1999, p. 52). Compagnon reconhece que, na esteira da “morte do autor”, conquistou-se a polissemia do texto, a promoção do leitor e uma liberdade de comentário até então desconhecida. Entretanto, a partir da “função autor”, volta-se para o leitor como substituto do autor para ocupar esse lugar da intencionalidade (COMPAGNON, 1999, p. 52).

Afastando-se da “confissão” romântica e da verossimilhança realista, os modernos, principalmente a tradição de poetas-críticos (Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Eliot), reivindicam como única matéria da literatura a linguagem e seu caráter impessoal. A literatura moderna traz a despersonalização do autor, substituindo-o pela consciência excessiva de que o texto é linguagem, um espaço marcado pela encenação de um sujeito que assume diversas máscaras, brincando com as possibilidades oferecidas pelas virtualidades do texto literário, que trabalha com os limites da linguagem. Como observa Hoisel (2000, p. 230): “a literatura, como construção biográfica, acolhe o vivido e o vivível”, ou seja, “as potencialidades latentes da história do indivíduo”. Neste sentido, afirma que a literatura é uma biografia do autor, que é também uma biografia do leitor, uma vez que a leitura o leva “a trilhar esse mesmo percurso de máxima experimentação dos limites da linguagem e do ser”, “propiciando-lhe uma



aventura lingüística capaz de atingir os extremos da vivência do homem” (HOISEL, 1993, p. 22).

Na narrativa de *Meu Amigo...*, esse procedimento de encenação das potencialidades pode ser ilustrado, por exemplo, quando a narradora fala sobre o seu nascimento, metaforicamente referindo-se à sua ancestralidade literária:

Dei tantas notícias que esta carta parece recortada do Jornal do Brasil, onde também nasci, mas também nasci em O Globo, em New York, em Chicago, em Teresópolis, em Nova Friburgo, em Petrópolis, em Atafona, e principalmente em São João da Barra, orgulho maior, por ser a terra natal de Casimiro de Abreu. (p.189)

Sobre esse ser múltiplo que se constitui na linguagem, Judith Grossmann, numa entrevista, declara: “Eu não tenho biografia, tenho grafias, caligrafias, dactiloescritos, textos, avatares, parábolas, alegorias, mitos, lendas, fábulas, sacadas e sacadas, varandas e janelas. E sincronias. Sou um ser absolutamente sincrônico, minha eternidade é aqui mesmo” (GROSSMANN, 1997c, p. 8).

É interessante destacar em *Meu Amigo...* o fato de a narradora fazer desfilar, lado a lado, os personagens ficcionais e históricos, indistintamente, como Bovary e Borges (p. 46), procedimento que se repete através do rico jogo citacional (v. anexo) presente na narrativa. Ao apresentar diferentes possibilidades para o lugar onde foi gerada, a narradora defende a riqueza da ficção em detrimento da pressuposição de verdade dos discursos não ficcionais:

*Por certo que não gosto que me façam escolher, é tão mais rico o todo, concebida em Briceva, em Veneza, no Mar Mediterrâneo, no Mar Adriático, no Oceano Atlântico, quando minha mãe sentia fortes enjôos, mas também meu pai os sentia, estariam ambos grávidos?, para que eu ... Nascida no Brasil!<sup>44</sup> (p. 168 – grifo nosso)*

Mesmo em depoimentos e entrevistas, Judith Grossmann constrói versões diferentes para dados biográficos, estabelecendo um “jogo entre os planos ficcional e não ficcional”, em que “a existência de um sujeito anterior ao texto (o autor, sua pessoa empírica) é submetida a um processo de deslocamento e produção de um sujeito concomitante à produção do discurso”

---

<sup>44</sup> *Nascida no Brasil* é o título de um dos romances de Judith Grossmann.

(TELLES, 2000, p.101-102). Esse procedimento pode ser ilustrado quando a escritora fala sobre a(s) sua(s) origem(ns), no depoimento dado à Fundação Casa de Jorge Amado: “[...] consegui nascer no Brasil [...]. Em Campos dos Goytacazes, dos quais tenho o sangue Goitacás. [...] Corre nas minhas veias: goitacás, russa, italiana, um pouco chinesa, japonesa, carioca, baiana, campista, norte-americana, e *é verdade, isso não é ficção* [...]” (GROSSMANN, 2002, p. 28 – grifo nosso). A sua origem é mapeada pelas ligações afetivas que estabeleceu com os lugares e não apenas através relações “sangüíneas”, ainda assim a Grossmann afirma “corre nas veias [...] e é verdade, não é ficção”, elegendo a lógica da ficção como mais fiel ao real, através de uma ruptura com a lógica racional, e uma valorização da experiência do imaginário, como pode ser ilustrada através da seguinte passagem em *Meu Amigo...*: “nada mais falso do que estar num determinado lugar. E nada mais verdadeiro, porque qualquer lugar é o mesmo lugar e outro lugar” (p. 141-142). A ficção instala uma nova ordem, “raspando os protocolos culturais, a face sistematizada do real” (GROSSMANN, 1982, p. 58), a forma da literatura organizar o real é a mais adequada, pois tanto o ficcional quanto o real apresentam-se como um “objeto inesgotável e lúdico” (Idem, 1982, p. 57), não sendo apreensíveis em sua totalidade. É da relação que estabelece com o real e o imaginário que podemos compreender a natureza do ficcional, conforme teorizado em *Temas de teoria da literatura* por Judith Grossmann (1982), que observa que a ficção é resíduo da experiência do imaginário, que, por sua vez, não se esgota no texto ficcional nem na experiência empírica. Fruto dessa experiência, o texto ficcional “descola-se de si mesmo em direção ao real e em direção ao imaginário” (Idem, 1982, p. 59). Para ela, a ficção expressa uma interpenetração do real e do imaginário:

O real visto como uma ficção é transformado no verdadeiro real pela ficção. Pela intervenção do ficcional, desvela-se o caráter extraordinário do ordinário, tornando-se ter do dado uma experiência primeva e primordial. O dado, porque esmerilhado e feito no imaginário, é assim devolvido mais vivo ao real. Conferir nova vida ao real é uma das funções do ficcional (GROSSMANN, 1982, p. 58).

Ao brincar com a tensão ficção-verdade, mesmo fora do plano ficcional – onde há a expectativa de certa “sinceridade” - a autora rasura as fronteiras entre os dois discursos, acenando para a fragilidade desta distinção. Ao declarar “por certo que não gosto que me façam escolher, é tão mais rico o todo”, a narradora afirma o próprio lugar da literatura, enquanto lugar da multiplicidade, em que a ausência de uma escolha - que pode ser um centro, um referente, um destinatário, ou a própria escolha de um sentido, de uma verdade - fornece uma perspectiva privilegiada, uma visão “indireta preciosa”<sup>45</sup>.

Comparada aos outros discursos que se apóiam numa lógica racional e numa pressuposição de verdade, pode-se dizer que a literatura se aproxima mais do real, justamente por não ter a pretensão de significá-lo, fixá-lo, mas sim participar da sua mobilidade: “pelo que significa, pelo efeito alterado presente naquilo que representa, participa da mobilidade, da transformação do real, que apreende no momento de seu não-fechamento” (KRISTEVA, 2005, p. 12). A literatura se apresenta como um espaço tão evanescente, fragmentado e transitório quanto o próprio real. Nessa perspectiva, como afirmar uma “realidade”? Segundo Derrida, o que é “inconcebível para a razão” (DERRIDA, 2004, p. 193) é o fato de que apreender o real nos é impossível, só nos são possíveis interpretações, mediadas por signos, revelando o caráter infinito da linguagem, como ilustra o autor através da noção de “cadeia dos suplementos”. Essa noção contesta a idéia do senso comum de que há uma realidade, enquanto presença, anterior à significação, ao texto. Derrida (2004, p. 194) postula a “ausência do referente” ou do “significado transcendental” quando afirma que não há *fora-do-texto*: “a leitura não pode transgredir o texto em direção a algo que não ele, em direção a um referente (realidade metafísica, histórica, psicobiográfica, etc.)”. A cadeia dos suplementos constrói-se segundo a lógica de que o ponto de partida não é a presença da coisa, mas a

---

<sup>45</sup> De acordo com Barthes, em *Aula*: “A literatura faz girar os saberes; não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um *lugar indireto, e este indireto é precioso*. Por um lado, ela permite designar saberes possíveis – insuspeitos, irrealizados – a literatura trabalha nos interstícios da ciência” (BARTHES, 1980, p. 18 – grifo nosso).

própria linguagem: “um encadeamento infinito, multiplicando inelutavelmente as mediações suplementares que produzem o sentido disto mesmo que elas diferem: a miragem da coisa mesma, da presença imediata, da percepção originária” (Idem, 2004, p. 192 -193).

Nesta perspectiva, em qualquer discurso, caberá sempre a pergunta: a verdade para quem? A ficção, por se situar “numa outra ordem do discurso”<sup>46</sup>, diferente daqueles discursos que se apóiam numa pressuposição de verdade - seja o científico, religioso ou filosófico - possui a vantagem de transitar com mais liberdade por essas “verdades”, possibilitando um novo olhar sobre elas:

A ordem do discurso na qual a literatura se situa é o espaço de liberdade. Paradoxalmente, espaço de liberdade de um expatriado, de um exilado, daquele que vivencia as forças de repressão que circundam na República, enquanto ordem instituída. Como espaço de nomadismo, de desterritorialização, o rizoma literário dissemina-se agora, expande-se para um outro território – o da ciência – que em outros momentos teve como objetivo neutralizar a sua pluralidade, estancar seu jogo metafórico, emoldurá-lo dicotomicamente. Muitas vezes até normatizá-lo (HOISEL, 2000, p. 226).

O caráter subversivo do discurso literário advém do fato de ele deslocar o olhar para o *outro*, o *diferente*, o *estranho*, instalar um movimento de subjetivação no já dito, no já estabelecido, instaurando a alteridade, uma nova ordem que é capaz de contemplar o imponderável, o intangível, o anti-natural, através do poder desbravador da palavra poética.

Judith Grossmann, em seu artigo “Elogio da diferença” (1995c), declara que a arte e, especialmente, a literatura são a expressão mais plena da “outridade”, pois a literatura afirma a individualidade, na medida em que o escritor desnuda-se, expondo seus sentimentos e idéias, permitindo que o leitor, através da imaginação, experimente o limite das suas possibilidades, sendo capaz de ver-se no outro e identificar-se com o que lhe é diferente. Compara, ainda, o efeito do ato imaginativo ao do amor, quando o indivíduo, aceitando a sua própria singularidade, tem condições de aceitar a singularidade do outro, tornando-o um semelhante. Grossmann defende o caráter ético, liberal e democrático da literatura, e o define

---

<sup>46</sup> Referência ao texto de Michel Foucault “A Ordem do Discurso”, conforme citado por Evelina Hoisel em “Novos Rumos...” (HOISEL, 2000, p. 226).

como uma “paidéia da diferença”, pois a literatura ensina que a diferença é um bem. Ao revelar-se na particularidade, o escritor permite que o leitor se veja e se aceite na sua diferença: “todas as pessoas são estranhas como eu, e esta estranheza é o que me é mais familiar”. A literatura é um espaço de liberdade, pois permite que se seja livre para ser desigual:

O grande apelo do literário é que ele atua como espelho através de uma analogia negativa, “eu é um outro” na medida em que *um outro é eu*, e no intervalo diferencial que se encontram, o outro é “animal” (Lautéamont; Kafka), é “criminoso” (Camus), é criança (Lewis Carroll), e é isso mesmo que eu, não sendo, sou, o que poderia ser, e através da ficção, que é tanto a escritura quanto a leitura, sou (GROSSMANN, 1995, p. 72 – grifo da autora).

A declaração da narradora, ao afirmar: “[...] é tão mais rico o todo” revela a sua predileção pela lógica da linguagem poética, que permite a conciliação de opostos, ultrapassando, portanto, os limites da lógica formal, racional. Ademais, a criação literária constitui-se a partir daquilo que se cala, de um certo silêncio, de uma cena latente que sustenta o próprio texto literário. É por contemplar o não-dito que o discurso ficcional está mais aparelhado para penetrar no real, sendo mais fiel à sua pluralidade e transitoriedade do que os outros discursos: “Trata-se de uma ficção, de uma obra da imaginação, que traz, não a realidade, mas o real, o real absoluto que segundo Novalis é a própria poesia” (GROSSMANN, 1995b, p. 8).

Ao comparar a criação científica com a criação literária, Judith Grossmann declara:

As diferenças entre a criação literária e a criação científica [...], em seu grau específico de dependência e independência do real, podem ser relacionadas a dois modos de articulação do discurso, o científico, que aponta para um já-dado, extrínseco a si mesmo, que se propõe a reproduzir em regime de *univocidade*, e o artístico, que visa a apreender o dado tanto em sua objetividade quanto em sua subjetividade, a ser representado em regime de *plurivocidade*. A microscopia e a macroscopia da ciência não se confundem inteiramente com as da arte, já que para a ciência o lado não visto do dado repousa ainda em sua objetividade, e, para a arte, já em sua essência (GROSSMANN, 1982, p. 47 – grifo nosso).

O discurso ficcional, na sua relação com a história, configura-se como um espaço “de compromisso e de liberdade”, palavras que sempre aparecem juntas na narrativa de *Meu Amigo...* O texto literário integra registros e discursos diversos, estabelecendo com a história

e a realidade “relações elípticas e cifradas”: “A ficção constrói enigmas com os materiais ideológicos e políticos, os mascara, os transforma, os coloca sempre em outro lugar” (PIGLIA, 1994, p. 72). Segundo Ricardo Piglia (1994, p. 71), a ficção “trabalha com a verdade para construir um discurso que não é nem verdadeiro nem falso, [...] e nesse matiz insolúvel entre a verdade e a falsidade se joga todo o efeito da ficção”.

Julia Kristeva (2005, p.11) postula que “tocar nos tabus da língua, redistribuindo suas categorias gramaticais e remanejando suas leis semânticas é, pois, também tocar nos tabus sociais e históricos”. A autora caracteriza o texto como uma zona de multiplicidade e descentramento, cuja prática da linguagem afasta-o de toda dependência de uma exterioridade, expressionismo e finalidade. Entretanto, assinala que o texto possui um papel definido na cena histórica: “marcar as transformações do real histórico e social, praticando-as na matéria da língua” (Idem, 2005, p. 13).

A história que se lê no texto não é linear, mas uma “*história estratificada*: de temporalidade cortada, recursiva, dialética, irreduzível a um único sentido, [...] feita de *práticas significantes*”, uma “outra história” (Idem, 2005, p. 15-16 – grifos da autora). Kristeva também marca o caráter subversivo do texto quando afirma a sua freqüente interdição na sociedade. Entretanto, reforça a necessidade inconsciente dessa “história recursivamente estratificada das *significâncias*”: “tal papel, o texto o desempenha em toda sociedade atual: ele é-lhe solicitado inconscientemente, é-lhe interdito ou dificultado praticamente” (Idem, 2005, p. 16). A autora contesta a oposição que é feita freqüentemente na modernidade entre o texto e o conhecimento científico formal<sup>47</sup>, afirmando pontos de contato entre eles, ressaltando, porém, que o texto não quer se igualar nem substituir o ato científico,

---

<sup>47</sup> Segundo Kristeva (2005, p. 17 – grifos da autora), o texto “é a operação mesma que introduz *através da língua* esse trabalho que pertence *manifestadamente* à ciência e que encobre a carga representativa e comunicativa da palavra, a saber: a pluralização dos sistemas abertos de notação não submetidos ao centro regulador de um sentido”.

uma vez que inscreve seu domínio fora da ciência. Apoiando-se na prática social e política, caberia ao texto um papel mediador, reparador:

[...] vemos em nossos dias o texto tornar-se o terreno onde atua, enquanto *prática e apresentação*, o remanejamento epistemológico, social e político. O texto literário atualmente atravessa a face da ciência, da ideologia e da política como discurso e se oferece para confrontá-los, desdobrá-los, refundi-los (KRISTEVA, 2005, p. 18 – grifos da autora).

Ao tentar definir uma ciência do texto, a autora afasta-o da noção de *obra literária* conforme definida pela interpretação expressionista e fenomenológica, ou ainda da noção de texto como objeto plano postulada pela lingüística. Ambas atentam contra a especificidade do texto enquanto espaço de multiplicidade, diferenciação e confronto, em que atua um sujeito descentrado e pulverizado.

De acordo com Julia Kristeva, Mikhail Bakhtin é um dos primeiros a afirmar a *palavra literária* como um “*cruzamento de superfícies textuais*, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior” (KRISTEVA, 2005, p. 66 – grifos da autora). Bakhtin destoa da postura imanentista de encarar o texto, assumida pelos formalistas e estruturalistas, que negavam os valores a ele extrínsecos e promulgavam uma separação entre arte e realidade. Para aqueles, a estrutura sógnica da arte deveria ser apreendida com toda consciência das convenções intrínsecas a seu modo de ser. A crítica estrutural proclama uma teoria da estrutura e do funcionamento do discurso literário, preocupada em construir um modelo arquetípico que dê conta de todas as narrativas existentes, pois, para os estruturalistas, elas são manifestações empíricas de outra coisa para além delas próprias, de uma realidade virtual, a estrutura do discurso literário enquanto propriedade típica da organização mental do homem (cf. TEIXEIRA, 1998, p. 34 - 37). A partir de Bakhtin, a história e a sociedade são trazidas de volta ao texto e elas mesmas são consideradas como textos que o escritor lê e nos quais se insere, ao reescrevê-las. A história perde o seu caráter diacrônico e transforma-se em sincronia e a história antes *linear*

converte-se em *abstração*. O escritor participa da história através da transgressão dessa abstração, que é possível pela prática de uma estrutura significativa, uma escritura-leitura que segue a lógica plurivalente e plurideterminada da palavra poética, cujas raízes estão naquilo que Bakhtin denomina o discurso do *carnaval*, o qual, por subverter os paradigmas gramaticais e semânticos, surge como uma contestação social e política, uma vez que há uma “identidade entre a contestação do código lingüístico e a contestação da lei oficial” (KRISTEVA, 2005, p.66-67).

A partir da leitura de Bakhtin, Kristeva estabelece uma concepção espacial do funcionamento poético da linguagem, segundo a qual o espaço textual é composto por três dimensões em diálogo: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos anteriores. Nesta perspectiva, o estatuto da palavra define-se em dois eixos: horizontal (relação entre sujeito da escritura-destinatário) e vertical (relação entre texto-contexto, sendo o contexto o *corpus* literário anterior ou sincrônico) (Idem, 2005, p. 67). Considerando-se que “no universo discursivo do livro, o destinatário está incluído apenas como discurso”, sujeito, destinatário e contexto podem ser lidos como discursos. Neste sentido, “a palavra (texto) é um cruzamento de palavras (textos), onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)” (Idem, 2005, p. 68). Kristeva defende que Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária a descoberta de que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”, e, a partir desta idéia, a autora substitui sujeito/subjetividade pelo texto/textualidade, criando o termo *intertextualidade* - em detrimento do termo intersubjetividade - para designar a produtividade no espaço dialógico do texto<sup>48</sup> (Idem, 2005, p. 68). Um outro conceito trazido por Bakhtin foi o de romance polifônico, aquele em que há o diálogo intertextual, e o conceito de *dialogismo*, que deve ser definido como uma *escritura*

---

<sup>48</sup> O termo “intertextualidade” não exclui a subjetividade, mas a considera enquanto discurso, ou seja, linguagem assumida como exercício pelo indivíduo (p. 71), ou, ainda, conforme o trecho: “O dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e comunicatividade, ou melhor, como intertextualidade” (KRISTEVA, 2005, p. 71).



onde se lê o *outro*, instaurando a *ambivalência da escritura* no lugar da noção de *pessoa-sujeito da escritura* (KRISTEVA, 2005, p. 71).

É a partir da concepção da linguagem poética como diálogo e ambivalência que Bakhtin empreende uma reavaliação da estrutura romanesca (Idem, 2005, p. 76). O dialogismo situa o social, histórico, filosófico na linguagem compreendida como uma correlação de textos, como escritura-leitura, numa teorização dinâmica que deve ser entendida a partir de uma lógica correlacional, sintagmática, “carnavalesca”. O termo ambivalência implica a inserção da história (da sociedade) no texto e do texto na história. A ambivalência tem em foco as duas tendências da literatura ocidental, prevê a coexistência do realismo e da exploração lingüística, contemplando tanto a representação pela linguagem quanto a experiência na linguagem (encenação e exploração da linguagem), a representação de um espaço exterior e a experiência produtora de seu próprio espaço. A ambivalência é bem caracterizada pelo gênero ambíguo da *menipéia*<sup>49</sup> que, apesar de trazer as premissas do realismo, recusa-se a definir um universo psíquico, sendo constituído pela “atividade no presente que se caracteriza por imagens, gestos e palavras-gestos, através das quais o homem vive seus limites no impessoal” (Idem, 2005, p. 89). Segundo Kristeva, o dialogismo, mais que o binarismo, seria a base da estrutura intelectual de nossa época.

A narrativa de *Meu Amigo...* pode ser estudada a partir dos conceitos bakhtinianos: polifonia, dialogismo e ambivalência. O diálogo é um traço tão marcante neste romance que Lígia Telles lhe confere a característica da dramaticidade, como já foi visto anteriormente. Por ser uma narrativa carregada de lirismo e tecida por uma linguagem predominantemente

---

<sup>49</sup> “A *menipéia* recebe o nome do filósofo do século III a.C., Menipeu de Gadare [...]. O termo foi empregado pelos romanos para designar um gênero formado no século I a.C. O gênero, no entanto, surgiu muito antes: seu primeiro representante foi talvez Antisfeno, discípulo de Sócrates e um dos autores do diálogo socrático. [...] Ela exerceu uma grande influência sobre a literatura cristã e bizantina; sob diversas formas, subsistiu na Idade Média, na Renascença e sob a Reforma até nossos dias (os romances de Joyce, Kafka, Bataille). Esse gênero carnavalesco, flexível e variável como Proteu, capaz de penetrar noutros gêneros, tem uma influência enorme sobre o desenvolvimento da literatura européia e notadamente sobre a formação do romance. A *menipéia* é, simultaneamente, cômica e trágica, é sobretudo séria, no sentido em que o é o carnaval e, pelo estatuto de suas palavras, é política e socialmente desorganizante. Liberta a palavra dos embaraços históricos, o que acarreta uma audácia absoluta da invenção filosófica e da imaginação” (KRISTEVA, 2005, p. 87).

poética, o diálogo não fica apenas no nível representativo, fictício, mas é interior à linguagem<sup>50</sup>. É possível aproximarmos este romance daquilo que Kristeva classifica como um modo de pensamento semelhante ao da pintura, em que a transmissão ocorre através da forma e a configuração do espaço (literário) é revelador do pensamento (literário), sem a pretensão realista, apontando para uma relação estreita entre linguagem e espaço (KRISTEVA, 2005, p. 95). Para a autora, este seria um estágio posterior à ambivalência, o que até então caracteriza a literatura européia.

No tocante à relação entre pintura e literatura, o diálogo entre estas duas artes é constante em *Meu Amigo...*, procedimento que, segundo Lígia Telles, estende-se por toda a obra de Judith Grossmann: “é com a pintura que estabelece sua prioritária interlocução” (TELLES, 2000, p. 98). Neste romance, a narradora discorre sobre a sua arte e os seus ideais como artista e, ao fazê-lo, estabelece a relação da sua escrita com a pintura, como, por exemplo, quando se diz um pintor através da influência que sofreu dos pintores, comparando-se a um retratista flamengo (p.108). Esta herança é reiteradamente declarada no romance, bem como em depoimentos e entrevistas, nas quais a escritora se diz uma conhecedora da história da pintura, cuja influência confessa estar refletida na sua obra. Em *Meu Amigo...*, a relação com a pintura aparece em diversas passagens, como quando a narradora inclui, dentre os seus ofícios, o da pintura e escultura, ao revelar o seu interesse pelos corpos e pela beleza dos passantes do shopping, assim como pelas fisionomias iluminadas por paixões (p.109). Outras vezes, declara que trabalha com o acaso, pintando, ao vivo, aqueles que incautamente se oferecem ao seu olhar sem que saibam (p.110), ou, ainda, revela que, para realizar a sua arte, conjuga a mão da escritora ao olhar do pintor (Monet) (p.166). Na fala do jovem Sérgio, o diálogo entre o literário e o pictórico é expresso pela equivalência entre as obras Hamlet e

---

<sup>50</sup> “Deu-se um corte no fim do século XX, de modo que o diálogo em Rabelais, Swift ou Dostoiévski fica no nível representativo, fictício, enquanto o romance polifônico de nosso século se faz, ilegível (Joyce) e interior à linguagem (Proust, Kafka). É a partir deste momento (dessa ruptura, que não é unicamente literária, mas também social, política e filosófica) que o problema da intertextualidade (do diálogo intertextual) é colocado” (KRISTEVA, 2005, p. 74 - 75).

Mona Lisa, quando a personagem proclama que Hamlet é a Mona Lisa da literatura e a Mona Lisa é o Hamlet da pintura (p.145).

Em outro texto ficcional da autora, o conto “Esplendor no Milharal” (GROSSMANN, 2000b, p. 93-101), a personagem Pierre, um jovem que tem a pintura como dom e paixão, se apaixona por Loyva, uma escritora também vocacionada. Lígia Telles aponta este conto como um exemplar do diálogo entre a literatura e a pintura, no qual está evidenciada a superioridade da pintura enquanto discurso, conforme o seguinte trecho: “A pintura tem esta enorme vantagem. Ela se cala, cala a música, cala a literatura, e impõe que se cale a boca” (GROSSMANN, 2000b, p.96). Entretanto, a autora questiona essa superioridade, quando ressalva que “o texto literário dá voz à pintura, palavra escrita concretizada no conto de Judith Grossmann” (TELLES, 2000, p.98).

Em *Meu Amigo...*, a narradora reafirma o seu desejo de que os seus trabalhos fossem, dali por diante, a arte do retrato. Ao fazê-lo, descreve como seria este retrato com as palavras, um retrato dinâmico, dotado de movimento, e que se constitui como uma estrutura dinâmica que depende da interação do leitor. São retratos de palavras, palavras, encenação e exploração da linguagem, retomando Kristeva: “atividade no presente que se caracteriza por imagens, gestos, e palavras-gestos, através das quais o homem vive seus limites no impessoal” (KRISTEVA, 2005, p.89). Neste trecho, a superioridade afirmada parece ser a da literatura sobre a pintura<sup>51</sup> e não o contrário, como no conto:

Reafirmo. Queria que todos os meus trabalhos fossem, daqui por diante, a arte do retrato, mas o retrato com palavras, dinâmico, dotado de movimento, eu vou tocá-lo, você vai tocá-lo, puxar-lhe o dedo, o braço, ele se mexe, eu vou adiante, você vai adiante, vamos adiante, são pequenos goles de criaturas, seres que você vai aprendendo a conhecer, e depois os conhece até mais do que se tivesse com eles convivido, porque na verdade conviveu, mas não é como na arte da pintura, um momento, um minuto daquela vida, nem como no drama, coisas que alguém diz, mas narrando-os, o que se diz de dentro deles e que os movimentam, eles vistos desde longe e de perto, por um olho capaz de vê-los (p.183).

<sup>51</sup> No ensaio “Conservatório da palavra: exhibit do laboratório de um conto” (GROSSMANN, 2000a, p. 230), ao analisar o processo criativo do conto “Pelotão de Fuzilamento”, a narradora relata o diálogo estabelecido com a história da pintura, entretanto, defende a superioridade da literatura quanto ao fato de esta ter a capacidade de “penetrar nos pensamentos e afecções de todos os envolvidos”, o que constitui a grande frustração do cinema e da pintura.

Nesta perspectiva, através do ato de narrar, o fora se prolonga no dentro, como nas esculturas modernas (p.125). A vantagem da literatura seria a capacidade de “penetrar nos pensamentos e afecções de todos os envolvidos” (GROSSMANN, 2000a, p.230). Cada arte possui a sua especificidade. A narrativa é caracterizada pela sua extensão no tempo e no espaço/corpo do texto, cuja dinâmica possibilita uma experiência única: vivenciar os limites da linguagem e do ser. Entretanto, literatura e pintura, ou artes plásticas em geral, aparecem de mãos dadas, como o casal de namorados do conto “Esplendor no milharal” (2000b). Os verbos “pintar”, “esculpir” integram muitas vezes o verbo “escrever”<sup>52</sup>, mas, principalmente, essas palavras fundem-se num só quadro - como naquele que compõe a capa da segunda edição do livro *Meu Amigo...*, uma pintura de Raquel Braga, que é a figura de uma mulher sentada num sofá, segurando um livro nas mãos, ou como na capa da primeira edição, no quadro “Camille lendo” de Monet, em que uma outra mulher lê um livro entre plantas e árvores - ou participam de um mesmo projeto: penetrar no mistério da criação artística e explorar as feições deste que é, para Judith Grossmann, um ser encantado, e sua personagem mais querida: o artista. Não é por acaso a longa lista de artistas e obras de arte que desfilam em *Meu Amigo...* (ver jogo citacional, em anexo).

As feições do sujeito criador ocupam, então, boa parte das reflexões desta narrativa em primeira pessoa, ao longo da qual é possível vislumbrar dois perfis de artista, que apresentam características que deveriam idealmente ser reunidas por qualquer artista, os quais serão chamados de “artistas do acaso” e “artistas do cálculo”, com base na seguinte passagem:

Neste tempo sedoso e flexível, tempo de espera sem sê-lo, também outras coisas são esperadas, novamente trazidas pelo *acaso*, *artista-mor*, coisas caídas do céu, coisas caídas nas mãos, como proclamaram tantos *artistas da aceitação do acaso*, Mallarmé, Picasso, Duchamp, trocando a *geometria dos matemáticos e dos artistas-relojeiros da régua, esquadro e compasso, pela geometria finíssima e mais sutil do acaso* [...] (p. 95 – grifo nosso).

---

<sup>52</sup> Como em “Pintar a morte do Outro, é ver-se ali, pintar a sua própria morte [...]” (p. 124), ou “Esculpi-me assim, a isso amo” (p. 124).

Dois textos da escritora trazem embrionariamente os pilares do processo criativo desenvolvido em *Meu Amigo...*, são eles o ensaio “Conservatório da palavra: exhibit do laboratório de um conto” (GROSSMANN, 2000a, p. 227-237) e o conto “O enigma do desejo” (GROSSMANN, 2000c, p. 87-91). Assim como em *Meu Amigo...*, em ambos os textos os narradores expõem o seu processo de criação. No primeiro, o narrador-escritor encontra-se no seu “laboratório”, o seu olhar volta-se para si mesmo, na realização de uma auto-observação do seu processo de criação artística. No segundo, o narrador-escritor está no espaço público de um shopping, enquanto o seu olhar e os seus ouvidos voltam-se para um casal que está sentado na mesma praça, num banco próximo ao dele. O que vê e ouve alimenta a narrativa. Este narrador faz do acaso a sua matéria.

No romance de Judith Grossmann há uma combinação desses dois perfis de artista. Ao desenvolver o seu “laboratório” e refletir sobre o processo de criação artística, a narradora aproxima-se dos artistas paradigmáticos deste perfil, aqueles que inauguram a tradição de poetas-críticos modernos, como Edgar Allan Poe e Paul Valéry. Pelo fato de a narradora escolher o espaço público de uma praça de alimentação de um *shopping center* para realizar a escrita do seu romance, engendrado a partir da matéria colhida neste espaço, aproxima-se do modelo do flâneur baudelairiano, ou ainda dos artistas por ela citados como “artistas da aceitação do acaso”, como Picasso e Duchamp, por exemplo. Essa combinação dos dois perfis identificados pela narradora parece ser a condição ideal para a criação artística, conforme é possível perceber através dos seguintes trechos: “*acaso e cálculo*, a fórmula perfeita” (p. 94) e “o meu corpo ativado, Angra I, Angra II, e o mesmo *acaso calculado* que o ativou poderá desativá-lo, mas não por falta de cultivo” (p. 107 – grifo nosso).

Se, por um lado, a narradora elege o acaso como “artista-mor”, por outro, ao longo da narrativa, deixa diversos indícios de que uma certa lucidez, consciência e planejamento são fundamentais para o seu processo de criação artística e sem os quais o acaso pode significar

ameaça e dispersão: “e por isso todos os meus gestos devem ser perfeitos, minhas palavras as únicas possíveis de serem ditas e com o meu agir devo eliminar a ameaça do acaso que sempre paira e escolher o único que é supremamente bom e certo [...]” (p. 75). O acaso é a matéria da própria vida que, como os signos mundanos proustianos, não tem a capacidade de revelar a “essência”, tarefa que cabe aos signos da arte (cf. DELEUZE, 1987, p. 38). Em *Meu Amigo...*, na base da produção artística estão o caráter atento do sujeito criador, a experiência de pensar, de viver o imaginário – daí a intensidade como característica da vivência artística – , da disciplina que se aplica principalmente à relação estabelecida com o tempo, além do conhecimento da tradição artística e das regras da sua arte. Fazer do acaso a sua matéria de trabalho denota um compromisso com o momento histórico e com o tempo em que se vive, como a narradora que observa atentamente o mundo, as pessoas: “o que vejo aqui me mobiliza, me faz pensar em meus assuntos, que levo comigo como deveres de casa [...]” (p. 43). O trabalho do “artista da aceitação do acaso” (p. 95) pressupõe um espaço de liberdade, um trânsito pelo imprevisível e pela multiplicidade da vida. Ao privilegiar o acaso como “artista mor”, em detrimento do “artista-relojoeiro”, a fala da narradora remete para o fato de que trabalhar com o acaso e, conseqüentemente, em sintonia com o seu tempo, exige mais destreza e habilidade do artista, pois ela se refere à “geometria finíssima e mais sutil do acaso” e a si como “uma fina sintonia” (p. 141). Se a matéria do acaso requer um exercício de liberdade, esta não pode ser concebida sem o compromisso e o trabalho árduo de elaboração dessa matéria que envolve ou é envolvido pela energia erótica, Eros, o amor ao trabalho, como atestam as palavras da narradora: “não existe acaso, o que coincide já é obra do Amor” (p.110) – só então é possível essa sedimentação, objetivo da arte, na concepção da narradora e de seu interlocutor eleito, a essencialização da vida em arte, a busca da verdade reveladora dos signos artísticos (cf. DELEUZE, 1987, p. 38).

Através da voz da narradora, percebemos que liberdade é algo conquistado, construído: “Liberdade é isso, fazer o cálculo perfeito antes e saltar” (p. 187). Um dos trechos ilustrativos desse trabalho de elaboração do acaso em matéria para a narrativa em *Meu Amigo...* ocorre quando a protagonista está sentada à mesa da praça de alimentação do Shopping e, na sua frente, um jovem alemão pergunta-lhe as horas a cada vinte minutos, enquanto espera alguém que não chega. A narradora-escritora, que ali mesmo tecia a narrativa do seu romance, reverte o que poderia ser um incômodo em matéria para reflexão, fazendo da situação um laboratório, uma oficina para a observação e conseqüente teorização sobre a espera:

Um certo laço se estabelece entre nós, uma imperceptível troca de palavras, ele me pede desculpas com os olhos por me interromper, quando, pelo contrário, lhe sou imensamente grata por esta *workshop* de espera que me proporciona (p. 43 – grifo nosso).

A palavra *workshop*, cuja tradução é “oficina”, relaciona-se ao “artista-relojoeiro”, um dos perfis de artista identificados pela narradora.

“No período de outubro de 1988 a março de 1992, Judith Grossmann publicou, em periódicos diversos, uma série de dezessete poemas que foram agrupados sob a denominação de ‘Oficina amorosa’”<sup>53</sup> (TELLES, 1993, p. 87). No artigo intitulado “A Oficina amorosa de Judith Grossmann”, Lígia Telles constrói um percurso de leitura para estes poemas, no qual examina as palavras “oficina” e “amorosa” para qualificar o trabalho de criação do poeta. Ao discorrer sobre a palavra “amorosa”, a autora destaca a particularidade da “natureza do exercício poético, no qual um sujeito se coloca, na inteireza do seu pensamento e do seu sentimento” (TELLES, 1993, p.87). Quanto à “oficina”, a autora indica que a palavra remete ao trabalho manual de fabricação e construção, envolvendo precisão, exatidão, cujo modelo é o artista apolíneo, ou, ainda, aquele configurado por Valéry, “o artista que, munido de vestes e instrumentos adequados (vestes brancas, luvas de borracha), opera no seu ‘laboratório de

---

<sup>53</sup> O conjunto dos dezessete poemas foi republicado na Revista Estudos lingüísticos e literários da UFBA (15), número dedicado ao estudo da obra de Judith Grossmann (1993d, p. 73 – 85).

pintura’ (ou na sua oficina poética)” (VALÉRY, 1957, p. 1174 apud TELLES, 1993, p. 87). Na poética artístico-amorosa presente em *Meu Amigo...*, as diversas alusões à lucidez, à consciência podem ser atribuídas à figura do “artista-relojoeiro”<sup>54</sup>. Na “oficina amorosa” realizada em *Meu Amigo...*, através da poética artístico-amorosa de que é constituído, reiteradamente o leitor é lembrado do caráter intencional, calculado, lúcido, atento que envolve a escrita do romance, e não é gratuita a referência a dois mestres do gênero, Stendhal e Proust: “Ingressei, me registrei, com *toda consciência*, neste *curso de lógica avançada*, ao lado dos meus mais ilustres colegas: Stendhal e Proust” (p. 33 – grifo nosso). Ainda no prefácio, o Autor relaciona o trabalho de criação artística com treino, educação, habilidade, preparo, técnica, ao comparar o escritor a uma máquina, ou a uma usina de produzir signos:

Sem as palavras que aqui se expõem, esta paixão seria exatamente nada. E, com elas, é uma *usina, uma fábrica, uma máquina* de produzir signos amorosos, estes signos que todos querem degustar, como extraídos de uma luxuosa caixa de bombom. E esta *máquina, com suas engrenagens e manivelas bem lubrificadas*, eu a *certifico e garanto, já que nela me adestrei e testei com o meu próprio corpo-espírito*” (p. 11 – grifos nossos).

Judith Grossmann constrói o seu próprio laboratório no ensaio “Conservatório da palavra: Exhibit do laboratório de um conto” (GROSSMANN, 2000a, p. 227-237), no qual o a escritora, que é também professora e crítica-teórica de literatura, encena o processo de criação de um conto “a fim de estabelecer uma troca com o leitor de um texto criativo de própria lavra, fora do espaço deste mesmo texto [...]” (Idem, 2000a, p. 227). No ensaio, Judith Grossmann procura descrever como o conto foi criado, desde as circunstâncias, até aspectos de ordem prática (material utilizado, como são feitas as correções, locais prediletos para

---

<sup>54</sup> Conforme é possível verificar na voz narrativa a partir dos trechos que seguem, em que se pode perceber o entrelaçamento das duas poéticas – artística e amorosa – uma vez que os procedimentos referem-se tanto a uma quanto à outra (grifos nossos):

“Como recompensa de todos estes estágios de diligente zelo, aqui podemos estar num *nível de atenção* que nada pode confundir” (ref. Barulho do vizinho na visita a Victor) (p. 19)

“Não vim pelos livros, mas por você, digo. E no entanto estou longe de estar ébria, mas em plena *lucidez*” (p. 21)

“Como uma *bússola* tenho um livro” (p. 31)

“[...] como Napoleão Bonaparte, ou qualquer outro, esta a sua nobre função, *planejar detalhadamente* todos os movimentos do combate que irá se travar, descobrir minhas funções, meus atos, minhas ações, minhas menores iniciativas, a política a ser adotada, se melhor avançar, recuar, ficar parada, fingir de viva, fingir de morta, tudo será lícito, exceto desistir ou sucumbir, de outra forma quem tomará conta, quem cuidará de Amor?” (p. 34).



criar). Além disso, posiciona-se acerca de questões gerais relacionadas ao processo de criação artística, como inspiração, dom, vocação, intuição, diálogo com a tradição, originalidade, crítica, o leitor, e outros.

Como no ensaio “Conservatório da palavra [...]”, ao criar o seu próprio laboratório em *Meu Amigo...*, a narradora aproxima-se dos poetas-críticos modernos. A modernidade abandona a concepção de texto como retrato, expressão e representação da realidade exterior e volta a atenção para a natureza lingüística do fazer poético. A consciência dos limites e possibilidades da linguagem é uma marca da tradição desses poetas, que deixaram como legado ensaios críticos e teóricos, ou ainda poemas, que constituem verdadeiras lições de poética, usando o espaço ficcional e não ficcional para a auto-observação e teorização do processo de criação artística. Esse artista, além de poeta, exerce as atividades de crítico, historiador e teórico da literatura. Dentro da tradição de poetas-críticos da qual Eliot (1992, p. 147 – 160) foi leitor - composta por Poe, Baudelaire, Mallarmé e Valéry -, Poe é o primeiro a elaborar a sua lição de poética, antecipando a questão que inspirou Valéry: “Que estou a fazer quando escrevo um poema?” (ELIOT, 1992, p. 159). No ensaio “Filosofia da Composição”, Poe, partindo da premissa de que “o poema não devia ter nada em vista além de si próprio”, traz a noção de que a composição de um poema devia ser tão consciente e deliberada quanto possível (cf. ELIOT, 1992, p. 158). Ele empreende uma auto-observação, ao escrever o poema “O Corvo”, e o ensaio é um registro dos cálculos e procedimentos intencionais realizados para produção do efeito desejado. Se antes o espaço/autor da crítica não se misturava ao da ficção, a partir da modernidade este paradigma é subvertido. Eliot observa que há uma diferença entre uma teoria defendida por um poeta e outra proposta por um especialista em estética, por exemplo, assim como acredita que há uma diferença quando o próprio poeta escreve conscientemente, de acordo com sua teoria. Para ele, Valéry é o mais autoconsciente de todos os poetas, levando ao extremo a preocupação de penetrar no poético pela atividade crítica

introspectiva, o que fica evidenciado pela declaração: “Quanto a mim, [...] estou mais preocupado com a formação e construção de obras de arte do que com as obras em si” (ELIOT, 1992, p. 158). Sobre Valéry, declara Eliot:

Deixara de acreditar em fins e estava apenas interessado em processos. Parece, com frequência, ter continuado a escrever poesia simplesmente porque estava interessado na observação introspectiva de si próprio a escrevê-la: temos apenas de ler os diversos ensaios – de fato, por vezes mais excitantes do que o seu verso, porque desconfiamos que estava mais excitado ao escrevê-los – em que registra as suas observações (ELIOT, 1992, p. 157-158).

Evelina Hoisel lembra que as metáforas que configuram a imagem do poeta em Valéry são aquelas do cientista, cirurgião, matemático da linguagem, que, por sua vez, se relacionam à concepção de poesia como construção, composição, estrutura orgânica, arquitetura e música. No entanto, observa a autora, ele “recupera para o discurso da teoria e da crítica o jogo metafórico da criação, o prazer do próprio texto poético” (HOISEL, 1995, p. 95). Este deslocamento dos traços do fazer poético para o âmbito da teoria e crítica faz com que Hoisel identifique o poeta como um dos mais notáveis críticos, cuja obra é contaminada por uma “paixão crítica”, o que, ressalva a autora, resulta paradoxal para aquele que é considerado um “cirurgião da linguagem” (HOISEL, 1991, p. 95).

A “paixão crítica” da qual falava Hoisel é uma marca definitiva em *Meu Amigo...* e que está presente no conjunto da obra de Judith Grossmann, no qual atividade poética e atividade teórico-crítica encontram-se justapostas, seja no espaço ficcional ou não ficcional. Autora de *Temas de Teoria da Literatura*, Judith Grossmann (1982), assim como Valéry, desloca para o discurso teórico o prazer do texto poético. Tânia Carvalhal, no artigo “Sobre teorias e temas literários: a contribuição de Judith Grossmann”, observa que, em *Temas de teoria da literatura...* (1982), não é possível distinguir a escritora da teórica da literatura, e ressalva que, mesmo trazendo para o espaço teórico as características da elaboração criativa, o livro não perde em rigor e objetividade (CARVALHAL, 1993, p.14). Carvalhal destaca “o caráter personalíssimo” (Idem, 1993 p. 15) desse livro de teoria literária que aborda temas

fundamentais da reflexão teórica, selecionados de acordo com a prática, da qual, segundo ela, a teoria não deve se desvincular, mas funcionar como um prolongamento. A autora reconhece a importância da experiência de Judith Grossmann como pioneira no Brasil em oficinas de criação literária<sup>55</sup>, e confessa que, através do encontro com Grossmann, obteve o exemplo e o estímulo para implantar, na sua universidade (UFRGS), um “Seminário de Criação Literária”. Além disso, revela que este encontro foi essencial para que compreendesse a interação entre teoria e prática, “a confluência entre a abstração teórica, os procedimentos críticos e a elaboração criativa” (CARVALHAL, 1993, p. 14), uma vez que, sendo poeta e ficcionista, Grossmann “não se restringia ao fazer, mas também refletia constantemente sobre o feito” e esta reflexão alimentava a própria criação. (Idem, 1993, p. 14). Carvalhal constata a relevância da prática compartilhada, proporcionada pela atividade coletiva de criação literária nas oficinas, para o exercício da crítica, assim como admite que o exercício da crítica dá consistência a uma prática em geral intuitivamente conduzida, compartilhando, portanto, da mesma opinião de Eliot (ELIOT, 1992, p. 157-158). Para a autora, a grande contribuição desse livro teórico de Judith Grossmann advém do fato de ele apresentar um entendimento do literário que passa pela prática criativa e pelo exercício da crítica. Ademais, ressalta que a experiência poética, “o trato com o texto ‘informe’, o acompanhamento de seu processo evolutivo” possibilita uma maior compreensão do literário, permitindo desmitificar e esclarecer questões relativas ao procedimento produtivo, dentre as quais destaca: “a inspiração cedia lugar ao artesanato, a noção de propriedade autoral se ampliava, a originalidade se desligava da noção cronológica de precedência no tempo” (CARVALHAL, 1993, p. 14).

Assim como Edgar Poe, Judith Grossmann construiu a sua “Filosofia da Composição” ao escrever o artigo “Conservatório da palavra: exhibit do laboratório de um

---

<sup>55</sup> Judith Grossmann implantou a Oficina de Criação Literária, posteriormente incorporada como disciplina em 1966 no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia.

conto”, no qual há a encenação do processo criativo do conto “O pelotão de fuzilamento” (GROSSMANN, 2000d, p. 239 – 249). Ao tentar penetrar no mistério da criação poética, a autora atribui essa possibilidade a uma conjunção de fatores, dentre eles, ao próprio mistério do dom e da inspiração. Entretanto, garante que, no seu caso, a atividade de criação artística é alimentada pelo saber conquistado, construído ao longo do tempo, através da sua experiência como poeta e professor.

Grossmann começou a sua carreira, ainda recém formada em Letras, como ensaísta do “Suplemento Dominical do Jornal do Brasil” e, desde então, não mais parou, tendo escrito diversos ensaios em publicações brasileiras e estrangeiras. Além disso, dedicou-se ao ensino das letras, ofício através do qual, confessa, apurou-se em falar sobre as obras dos outros escritores e, indiretamente, da sua própria. No ensaio, destaca um “fato nuclear”, qual seja, a transferência da competência adquirida através da sua prática como professora e ensaísta, para o desempenho literário. No seu caso, portanto, a escritora nasce da teórica e professora, o que torna compreensível um traço presente no conjunto da sua obra, que é a crítica alimentar a criação poética. Grossmann admite que a competência crítica não é indispensável num escritor, entretanto, reconhece que para ela o foi, garantindo que o seu estilo depende deste acoplamento: “desempenho literário gera competência crítica no sentido amplo, e desempenho crítico gera competência literária também no sentido amplo, e já não se pode separar uma coisa da outra” (GROSSMANN, 2000, p. 235). Ademais, a escritora, que é professora emérita da Universidade Federal da Bahia, e considera-se professor também por vocação, em depoimento observa que não é imprescindível que o escritor seja um professor de Letras, mas revela que boa parte dos escritores contemporâneos do Brasil e de fora do Brasil o são (GROSSMANN, 1999, p. 164).

Grossmann constata, no entanto, que o saber de professor e crítico nem sempre ajuda, podendo algumas vezes atrapalhar. Ao estabelecer os pilares do seu processo criativo

no ensaio “Conservatório...” (GROSSMANN, 2000a), destaca o fato de que escreve como herdeira de uma tradição da qual se diz continuadora. Sobre a relação que mantém com essa tradição e sua presença no momento da criação, a autora usa a metáfora de dois corpos que lutam e se entregam, para ilustrar como procede para que o saber, ou seja, aquilo que sobra, se transforme em algo que falte: no novo, no original. A preocupação com a originalidade é sinalizada diversas vezes na narrativa de *Meu Amigo...*, como é possível constatar através da fala da narradora: “Mas agora, somente o novo, o radicalmente novo, na vida e na arte, em continuidade” (p. 90), uma originalidade, como só poderia ser, desentranhada do legado artístico-literário, conforme relata a autora em depoimento: “eu observo o que estão fazendo e o que foi feito para poder explodir o molde e conceber alguma originalidade” (Idem, 1999, p. 176). As metáforas da *luta*, *duelo*, *roubo*, *sucata* e do *hóspede* são usadas para configurar o processo produtivo de criação artística em diálogo com a tradição. Essas metáforas eliminam o sentimento de dívida para com os predecessores, bem como reverterem o conceito de originalidade, tal como concebido pela visão historicista do século XIX, quando era comum o rastreamento de fontes e influências diretas e comprováveis. Não há mais “angústia da influência”<sup>56</sup>, conforme declara a escritora em depoimento: “Tudo já está pronto e não vamos ser influenciados, vamos aproveitar” (Idem, 1999, p. 176), e fazendo suas as palavras de Buñuel: “Eu roubo o que posso roubar, o que há de melhor e depois eu crio a minha obra” (Idem, 1999, p. 176). A metáfora da sucata também afasta a antiga noção de influência: “Eu sucateio. Eu tenho o maior orgulho, porque é uma maneira de fazer uma homenagem. [...]. Eu mostro uma coisa na qual eu não admito nenhuma influência, porque influência realmente não há. (GROSSMANN, 1993, p. 69) (v. poema “O dia mais intenso” em anexo)

Em “Conservatório...” (Idem, 2000a), referindo-se ao constante diálogo estabelecido com a história da pintura na sua obra e, especificamente, no conto analisado, “O

---

<sup>56</sup> Uma referência ao texto homônimo de Harold Bloom (1991), no qual trata da angústia do escritor causada pelo sentimento de dívida para com os predecessores.

pelotão de fuzilamento” (Idem, 2000d), a narradora caracteriza a pintura como a “rival”: “Esta a rival com quem deveria competir” (Idem, 2000a, p.230). Em depoimento, ao expor o processo produtivo do seu livro de contos, *O meio da pedra*, a escritora diz ter proposto uma questão oposta à do poeta Drummond: “não a pedra no meio do caminho, mas o meio da pedra, a essencialidade”, e confessa: “e sempre discuti muito com ele (Drummond) no escuro, lutei boxe no escuro com ele” (Idem, 1999, p. 179). A fim de estabelecer tal confronto com os predecessores, Grossmann reconhece que é necessário que o artista possa revestir-se de “uma soberba modéstia intelectual” (Idem, 1999, p. 180). Em *Meu Amigo...*, a narradora-escritora confessa: “se eu roubo é para dar, e ter é minha maior angústia, por não haver penetrado em seu mistério” (Idem, 1997, p. 141), deslocando a angústia da influência para o fato de não fazer uso da herança dos predecessores. No romance, a narradora utiliza a metáfora do hóspede para configurar a situação ambígua e indefinida do artista que não trabalha com independência, para depois se definir como o “não-hóspede”: “este lugar singular, único, que cobiço, lugar do compromisso e da liberdade, o meu próprio”, lugar do artista que trabalha em busca da originalidade: “Também no meu trabalho, ajo da mesma forma, por abstração dos hóspedes, não preciso ficar pesquisando o que X está fazendo, para rasgar o que faço e fazer o mesmo que ele, brincar possuídos alheios [...]” (p. 73), e aconselha: “o recomendável é duelar sempre com o passado e com o futuro, mas não com o presente”. (p. 74). No ensaio “Conservatório...”, a narradora proclama o caráter destrutivo do seu texto, no “duelo” com a tradição, do qual deve surgir um texto “livre de qualquer referência possível”:

Porque o que eu quero é continuar a estirpe que me precedeu, a genealogia, a raça, o laborioso trabalho de gerações e gerações de artistas, e ao mesmo tempo livrar-me de toda a origem, tornar-me nesta raça agora que ambiciona fazer um texto livre de qualquer referência visível, absolutamente original, um texto puro em seu caráter destrutivo, que longe de ser todos os nomes da história, os elimina a todos – e nunca me ocorreria pronunciá-los no espaço do próprio texto (GROSSMANN, 2000, p. 230).

Ao contrário do que está dito no ensaio, a narradora de *Meu Amigo...* faz desfilarem uma multidão de nomes no espaço do texto (v. Jogo Citacional anexo), além de trazer no próprio título o nome de Marcel Proust.

Os diferentes textos da escritora trazem uma abordagem do conceito de originalidade tal como concebido por Eliot e posteriormente desenvolvido por Borges. No seu ensaio “Tradição e Talento Individual” (ELIOT, 1989), como parâmetro de avaliação da arte poética, Eliot propõe desviar o interesse da personalidade do poeta para a poesia, proclamando a impessoalidade da emoção da arte, que deve ter origem, não no sentimento do poeta, mas na intensidade do processo artístico, o qual deve se apoiar na técnica e na atitude crítica em relação ao passado. O autor subverte a idéia de dívida e passividade, que caracterizava a noção de influência, ao afirmar que herdar uma tradição implica um grande esforço, um senso do histórico. Eliot define o “escritor tradicional” como aquele que possui uma atitude crítica em relação à tradição e consegue ver a caducidade e a atualidade do passado no presente. Segundo ele, é o senso do histórico e o conhecimento da tradição que faz com que um escritor se torne consciente de seu lugar e da sua própria contemporaneidade (Idem, p. 39). Essa consciência é uma marca em *Meu Amigo...*, a narradora situa-se num sistema de referências que ela apresenta através do desfile de nomes de artistas, personagens e obras, e que se faz presente também pelas reflexões teóricas suscitadas no romance, principalmente através do adolescente Sérgio, alter-ego da narradora, cuja fala expõe, de forma condensada, crenças e princípios acerca da arte e da criação artística: “É a fortuna de um homem que ele haja descoberto de onde veio para estar aqui. Que sorte haver eu começado onde tantos terminam, [...]” (p. 145). O processo criativo implica numa viagem ao passado, no próprio senso do histórico referido por Eliot: “Eu quero viajar, quero ir ao encontro do passado, do meu passado. Minhas raízes estão na Grécia, eu sou cada um dos que

lá viveram [...] e também dos que como eu, para lá se dirigiram voluntariamente [...]” (p. 144).

Em *Meu Amigo...*, é impressionante a riqueza do jogo citacional (v. anexo), que compreende desde a referência a nomes de artistas de diversas áreas, personagens literários, obras das artes plásticas, até a apropriação de títulos e trechos de obras literárias, além de referências a outros discursos da cultura. A consciência do seu lugar na tradição e da sua própria contemporaneidade pode ser ilustrada através da fala da personagem Sérgio, pelo seguinte trecho:

Agora quero fundar meu próprio tempo, mas a partir deles. Não posso querer outra coisa. Eles são meus parentes mais próximos, não tenho outros, a não ser os artistas, que lhes deram continuidade. Quero também escrever sobre estes, pois estarei escrevendo sobre minha família, melhor, sobre mim mesmo. Mais ou menos como Van Gogh, que o que pintou, e ele próprio afirma nas cartas ao irmão, foi a história da pintura. Quero ensinar também, transmitir um conhecimento que fiz meu (p. 144).

Essa consciência também é demonstrada pela noção do seu próprio valor e da sua contribuição dentro dessa tradição: “poderei ter discípulos, leitores, dos quais o mínimo que se poderá exigir será o de que me ombriem, e então talvez não precisem de mim, mas precisarão sim, como preciso dos que me precederam” (p. 144). Eliot declara que “Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. [...] Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, por contraste e comparação, entre os mortos” (ELIOT, 1989, p. 39). Em consonância com o autor, Judith Grossmann afirma: “Eu quero estar num sistema de referências, porque isolada eu não existo” (GROSSMANN, 1993, p. 63).

A noção de precedência cronológica é subvertida a partir de Eliot, quando este observa que as obras existentes formam uma ordem ideal entre si, que é modificada com a chegada de uma nova obra, nova a ponto de ser capaz de modificá-las. Neste sentido, não só o passado influencia o presente, mas o presente também modifica o passado. O autor, no entanto, ressalta uma vantagem em relação ao presente, que é uma consciência do passado, “num sentido e numa extensão que a consciência que o passado tem de si mesmo não pode



revelar” (ELIOT, 1989, p. 41). Tendo encabeçado o movimento “New Criticism”, além de leitor da tradição de poetas críticos e sendo, ele mesmo, poeta-crítico, Eliot se aproxima da noção de “poeta-relojoeiro”, “poeta do cálculo”, apresentada pela narradora de *Meu Amigo...*, ao preconizar a deliberação e a consciência como fatores fundamentais no processo de criação poética: “Na verdade, o mau poeta é habitualmente inconsciente onde deve ser consciente, e consciente onde deve ser inconsciente. Ambos os erros tendem a torná-lo “pessoal” (Idem, 1989, p. 47). Segundo ele, a evolução de um artista é uma contínua extinção da personalidade, define o poeta como um médium, cuja mente funciona como “um receptáculo destinado a capturar e armazenar um sem-número de sentimentos, frases, imagens [...]” (p. 45), com os quais constrói algo novo, mas a grandeza da poesia não depende da intensidade desses componentes ou da emoção, mas da intensidade do processo artístico.

Na esteira de Eliot, Borges também questiona o conceito de originalidade ao longo da sua obra. No texto “Kafka e seus precursores” (BORGES, 1974), revertendo a hierarquia cronológica, Borges proclama que é o texto de Kafka que “afina e desvia” a leitura do poema de Browning, que lhe é anterior: “Browning não o lia como agora o lemos” (BORGES, 1974, p. 711). O novo texto é capaz de redescobrir, revalorizar e dar sentido ao texto anterior. Borges propõe purificar a palavra “precursor” de toda conotação de polêmica e de rivalidade, para depois afirmar que cada escritor cria seus precursores, como no caso de Kafka, cujos traços estavam presentes nos heterogêneos textos, anteriores a ele, analisados por Borges, ainda que estes textos não se parecessem entre si. Borges observa, ainda, que possivelmente, se Kafka não houvesse escrito, esses traços em comum entre os textos permaneceriam invisíveis, não havendo entre eles qualquer semelhança. Borges vai além da proposta eliotiana, que pressupõe uma ordem ideal que é modificada com a chegada de uma nova obra, para Borges é a nova obra que cria essa ordem a partir da “invenção de elementos novos que surpreendentemente passam a fazer parte do passado” (NESTROVSKI, 1996 apud TELLES,

2000, p. 84). Ao afirmar que Kafka cria seus precursores, o seu texto passa a ser visto como aquele que “impulsiona a tradição e obriga a uma releitura desta, é o que se converte em ponto de referência obrigatório e fundamental, não importando a localização em que se encontra no sistema literário” (CARVALHAL, 1992, p. 65).

É possível identificarmos as propostas de Eliot e Borges relacionadas aos conceitos de originalidade e filiação na narrativa de *Meu Amigo...*, que empreende uma releitura da tradição literária. Este fato pode ser particularmente verificado através do diálogo estabelecido com a obra de Proust, que lhe trouxe novos sentidos e possibilidades de leitura. Este procedimento é explicitamente declarado pela narradora, ao afirmar ter preservado o todo de Marcel Proust no seu romance, da mesma forma que Proust redimensionou Balzac. (GROSSMANN, 1997, p.172). *Meu Amigo...* afasta-se da noção de influência orientada por uma concepção linear e progressiva da historiografia literária, uma vez que empreende uma leitura crítica da tradição, traço que aproxima esta narrativa das características da narrativa contemporânea (TELLES, 2000, p. 84).

Assim como o ensaio “Conservatório...” (2000a), o conto “O enigma do desejo” (2000c, p. 87-91) traz, embrionariamente, um procedimento que constitui uma das bases do processo criativo de *Meu Amigo...* Assim como a narradora do romance, o narrador do conto é um escritor que se coloca no espaço público, como uma antena, em “fina sintonia” com o mundo e com as pessoas ao seu redor, e a narrativa é engendrada a partir do que vê e do que ouve, bem como pelas reflexões do narrador que expõe a sua subjetividade e o seu processo criativo.

O sujeito poético que colhe a sua matéria no espaço público encontra o seu modelo na figura do *flâneur*, personagem urbano que perambulava pelas ruas, misturando-se à multidão, e contemplando o espetáculo da vitalidade e diversidade urbana, marcado pela efemeridade e preso ao contingente da cidade moderna, em constante transformação pelo

processo de urbanização gerado pela Revolução Industrial. Através da leitura do *flâneur* feita por Walter Benjamin (1994), é possível identificar três textos que trazem o arquétipo do *flâneur*, são eles “O homem da multidão” (de 1840) de Edgar Poe, “A janela de esquina do primo” (de 1822) de E.T.A. Hoffmann e “As Multidões” de Charles Baudelaire (publicado em 1869, após a morte do autor), além do conjunto da obra deste que fixou a figura do *flâneur* anunciada pelos outros. Há, no conto “O enigma do desejo” e na narrativa de *Meu Amigo...*, uma série de indícios que permitem uma aproximação entre estes textos e os referidos acima.

A palavra “enigma”, presente no título “O enigma do desejo”<sup>57</sup>, remete à obra de Poe, uma vez que, nela, e no texto “O homem da multidão” especificamente, na figura do *flâneur* prefigura-se a do detetive (BENJAMIN, 1994, p. 219). O observador da multidão do conto de Poe, num primeiro momento, senta-se num café e, através da janela, dirige o seu olhar à multidão, a qual se propõe a ler, decifrar. O observador permanece em estado contemplativo, tomado pela “emoção inédita”, produzida pelas “ondas dos passantes”, os quais ele examina, analisa, classificando os tipos humanos pela fisionomia, roupas, gestos, sinais exteriores que, através de uma olhada, permitem ao observador “ler a história de longos anos”. Neste conto, a multidão é configurada pela metáfora do mar “o mar tumultuoso de cabeças humanas”. No conto de Judith Grossmann, o narrador está a observar “um quadro todo em verde, a captar uma onda em sua crista”, quando lhe chama a atenção a discussão de um casal num banco próximo àquele em que estava sentado na praça de uma “luxuosa Galeria de vários andares”. No segundo momento do conto de Poe, o narrador-observador é atraído pelo “semblante de absoluta idiossincrasia da expressão” de um velho que passa, e, na tentativa de “analisar o significado que este homem sugerira”, sai do café e abre caminho na multidão, a fim de persegui-lo. Entretanto, o narrador, que na perseguição tenta recolher pistas, como um detetive, não consegue desvendar o enigma daquele homem que vagueava

---

<sup>57</sup> “O enigma do desejo” é também o título de uma tela de Salvador Dali, o que reforça a interlocução entre o texto literário e o texto pictórico em *Meu Amigo...*

sem objetivo, de forma inconstante, e cujos percursos não reuniam nenhum sentido. Segundo Benjamin, “o conteúdo primitivo do romance policial é a supressão dos vestígios do indivíduo na multidão da cidade grande” (BENJAMIN, 1994, p. 41) e, para Baudelaire, “a massa apaga todos os vestígios do indivíduo: ela é o mais novo asilo do proscrito” (Idem, p. 224). O homem da multidão é uma metáfora para a impessoalidade e o apagamento da individualidade e da vida privada na cidade grande. O homem perseguido pelo narrador-detetive não tem uma personalidade, uma história, uma individualidade que possa distingui-lo da massa uniforme da multidão, por isso a perseguição é inútil e o enigma da “história que ele traz escrita no peito” e da “verdade” procurada pelo narrador não é desvendado.

No conto de Judith Grossmann (2000c, p. 87), o narrador, tal qual o narrador do conto de Poe, deleita-se em observar as pessoas, sendo também arrastado pela curiosidade: “quando sou arrastado, esqueço-me de tudo e como sempre deixo-me ir”. Este narrador-escritor tem por hábito “perambular” e, assim, “pesquisa”, colhe a matéria para a sua arte: “onde eu os havia recolhido, [...] para que eu pudesse continuar esta história para sempre, ou quanto me aprouvesse” (Idem, p. 90). Assim como o narrador de “O homem da multidão”, o narrador deste conto propõe um enigma, “o enigma do desejo”, que pode ser apresentado sob diferentes perspectivas. O enigma, investigado pelo homem do casal, que busca a verdade a respeito do passado da parceira, quando ele ainda não a conhecia, e que para ele é envolto em mistério – do qual o narrador participa formulando hipóteses e julgamentos. O enigma do desejo da busca da verdade pelo narrador-escritor, que é uma tentativa de penetrar no mistério que envolve a própria figura do artista, seu espírito “investigador” num amplo sentido, que implica numa empatia pelo outro, numa curiosidade e atenção aguçadas em relação às pessoas e ao mundo. Ou, ainda, o enigma em torno da busca da verdade pelo artista, que através dos signos desmaterializados da arte, procura atingir a essência, a revelação da verdade, objetivo da *Recherche*, segundo Deleuze, conforme visto anteriormente (cf. DELEUZE, 1987, p. 38).

Numa outra perspectiva, o enigma que envolve o próprio desejo humano, aquilo, por exemplo, que faz com que uma pessoa se apaixone por outra, conforme descreve o narrador: “o mistério mesmo dela, do qual ele podia se nutrir, por milênios, eras, o timbre delicado de sua voz, cheiros, texturas, o seu jeito de olhar, [...] tudo que fizesse com que um pintor a pintasse sob diferentes luminosidades a vida inteira, [...]” (GROSSMANN, 2000c, p. 90). No entanto, o enigma maior parece ser aquele que faz parte da subjetividade do narrador e no qual ele consegue penetrar após ter se envolvido com o dilema do casal. O narrador, motivado pela personagem que acabara de conceber, dilata a sua percepção para “olhar a cidade”: “com aquele pedaço dela, que eu faria viver, [...] cuidei primeiro de olhar a cidade para a qual ela viera e pela qual deixara não-se-sabe-o-quê” (Idem, p. 90), passando, então, a enxergar o que antes não queria ou não conseguia e, neste processo, consegue enxergar a sua verdade, penetrar no enigma do seu próprio desejo.

A respeito do narrador do conto de Poe, sabemos ser um convalescente que, uma vez recuperado da doença que quase o levou à morte, busca a embriaguez e o prazer dos sentidos na contemplação do espetáculo da multidão efervescente. Ele não possui uma identidade definida, pode-se dizer que, ao embrenhar-se na multidão, em perseguição ao desconhecido, torna-se tão indecifrável quanto o próprio “homem da multidão”. Em contraste com este narrador, o narrador de “O enigma do desejo”, apesar de se descrever como um “tipo incodificável”, preserva uma individualidade, expõe a sua subjetividade e, diferente da ociosidade<sup>58</sup> aparente do primeiro narrador, tem objetivos e um ofício definidos, seu “deixar-se levar” é parte de um projeto maior que consiste em colher a matéria que irá alimentar o seu processo de criação artística, conforme declara o narrador: “Ah como é bom o que retumba e

<sup>58</sup> A ociosidade atribuída à figura do *flâneur* é questionada no estudo realizado por Benjamin. Há a hipótese de que a ociosidade do *flâneur* é uma forma de protesto contra a divisão de trabalho trazida pela Revolução Industrial (BENJAMIN, 1989, p. 199). Há ainda a distinção feita por Victor Fournel entre o *flâneur* e o *badaud* (“basbaque” – palavra que aparece no poema “A uma passante”, em anexo), que defende que “O simples *flâneur* está sempre em plena posse de sua individualidade”, enquanto que a individualidade do *badaud*, “desaparece absorvida pelo mundo exterior...que o impressiona até a embriaguez e o êxtase. Sob a influência do espetáculo que se oferece a ele, o *badaud* se torna um ser impessoal; já não é um ser humano; é o público, é a multidão” (Idem, p. 202).

nos entra pelos ouvidos: o mundo. E que músicas podemos compor depois, já no silêncio da câmara, até mesmo surdos as comporíamos. Apenas porque um dia as ouvimos. É preciso, é muito mais do que preciso, é precisíssimo” (GROSSMANN, 2000c, p. 89), numa referência aos “últimos quartetos de Beethoven... ‘Muss es sein? Es muss sein’. ‘É preciso? É preciso’”. (p.56) e à surdez do compositor que, mesmo surdo, continuou a compor. Beethoven é também lembrado como *flâneur* no trecho abaixo, que revela a figura do *flâneur* associada ao “poeta diligente e fecundo” que colhe a sua matéria nas ruas, meio à multidão, figura fixada por Baudelaire em “As multidões”:

Seu olho aberto, seu ouvido atento, procuram coisa diferente daquilo que a multidão vem ver. Uma palavra lançada ao acaso lhe revela um daqueles traços de caráter que não podem ser inventados e que é preciso apreender ao vivo; essas fisionomias tão ingenuamente atentas vão fornecer ao pintor uma expressão com que ele sonhava; um ruído, insignificante para qualquer outro ouvido, vai atingir o do músico e lhe dar a idéia de uma combinação harmônica; mesmo ao pensador, ao filósofo perdido em seu devaneio, essa agitação exterior é proveitosa; ela mistura e agita as suas idéias, tal como as tempestades misturam as ondas do mar. A maior parte dos homens de gênio foram grandes *flâneurs*, mas *flâneurs* laboriosos e fecundos. Muitas vezes, na hora em que o artista e o poeta parecem menos ocupados com sua obra é que eles estão mais profundamente imersos. Nos primeiros anos desse século via-se um homem dar uma volta junto às muralhas de Viena, não importava o tempo que fazia, sob a neve ou sob o sol: era Beethoven que, flanando, repetia mentalmente suas admiráveis sinfonias antes de pô-las no papel; para ele, o mundo já não existia; era vão as pessoas tirarem o chapéu, respeitosamente, à sua passagem, ele nada via; seu espírito estava em outra parte (BENJAMIN, 1994, p. 233-234).

Captar o efêmero, “a onda em sua crista”, o movimento fugaz e cambiante da multidão é também tarefa assumida pela narradora de *Meu Amigo...* que, diariamente, se dirige a um *shopping center* e se instala numa mesa da praça de alimentação, em frente aos cinemas, ponto privilegiado para a recolha da matéria que alimentará a sua arte: “O que vejo aqui, o que ouço aqui, me mobiliza, me faz pensar em meus assuntos, que levo comigo como deveres de casa em meu regresso ao lar, quando para lá vou para apenas dormir, acordar no dia seguinte, tomar banho e vir para cá” (p. 43).

Para Benjamin, o conto “A janela de esquina do primo”, de E.T.A. Hoffmann, também traz o arquétipo do *flâneur* (BENJAMIN, 1994, p.197). A diferença está em que, ao

contrário da figura do *flâneur* que é arrastado pelo fluxo da rua, o narrador de “A janela...” contempla a multidão de um ponto fixo, a janela da casa do primo. Apenas o seu olhar desdobra-se sobre o movimento da rua, como é o caso da narradora de *Meu Amigo...* e do narrador de “O enigma do desejo”. Este, apesar de perambular, encontra-se sentado no momento em que ouve a conversa, assim como a narradora de *Meu Amigo...*, que se instala no mesmo lugar todos os dias. A diferença entre os narradores dos textos de Judith Grossmann e o de “A janela...” é que os primeiros estão no espaço público, como os *flâneurs* de Poe e Baudelaire que vagavam pelos cafés, galerias, bulevares, ruas, enquanto que o segundo está no espaço privado, não participa da cena, não é visto, apenas vê através da janela e das lentes do binóculo que enquadram o que vê. Além da fixidez, os narradores-escritores dos textos de Grossmann têm em comum com o conto de Hoffmann o fato de que um dos personagens, “o primo”, é também escritor, este passou a observar a multidão da janela, após uma doença que o deixou paralítico. O conto é composto pelo diálogo entre o narrador e o primo-escritor que ensina ao narrador a “arte de ver”. O escritor, pelo próprio ofício, aparece como mestre na arte de ver e para ele falta ao narrador “um olho que saiba ver”. Nesta perspectiva de olhar sem ser visto, os personagens do conto de Hoffmann aproximam-se da figura do *voyeur*. Entretanto, há também o *voyeurismo* praticado em público, quando o *voyeur* faz parte da cena, como acontece em relação aos narradores dos textos de Grossmann, que procuram se camuflar, para não serem percebidos enquanto roubam cenas e se imiscuem nas conversas alheias. Esse olhar escondido, o *voyeurismo* propriamente dito, pode ser percebido no poema “Sorveteria Primavera”, de Judith Grossmann (1993d, p. 80 – 81), através do emprego do verbo “espionar” e também através do contraste entre “bem no fundo / em primeiríssimo plano”: “eu atrás desta família/ viajante não mais enlutado do Natal/ apenas vê e nada sofre/ guloso degusta / praticando dos delitos/ um dos sete catalogados/ e mais um dos não-catalogados/ sobre-entre-vê/ como não olhar?/ pleno espiono / a mãe ora ruidosa / bate fotos / eu

inconhecido / bem no fundo / em primeiríssimo plano”. (v. poema completo, em anexo). Neste poema, o *voyeurismo* é colocado como o oitavo pecado capital e o prazer advindo dessa prática pode ser verificado quando associado àquele experimentado pelo pecado da gula: “guloso degusta”.

No poema em prosa intitulado “As multidões” (v. anexo), Baudelaire (1980, p. 39) aproxima o sujeito poético do passeador solitário da cidade. Vista como sinônimo de “vitalidade”, a cidade remete à idéia de um mundo novo, marcado pela presença da multidão nas ruas e pelas transformações trazidas pela urbanização. Assim como no conto de Hoffmann, o narrador de “As multidões” ensina uma arte, neste caso, a “arte de gozar da multidão”, uma arte e também uma nova forma de prazer, a qual, avisa, nem a todos é possível. Assim como no conto de Poe, “O homem da multidão”, multidão e solidão são, neste poema em prosa de Baudelaire, “termos iguais e conversíveis”. O poeta, que aqui é também um *flâneur*, é apresentado como um ser encantado, especial, cujas qualidades o diferenciam das outras pessoas. Dentre estas qualidades estão: o gosto do disfarce e da máscara, o horror ao domicílio, a paixão da viagem e a capacidade de “tomar um banho de multidão”, que exige uma entrega total “ao imprevisto que surge, ao desconhecido que passa”. O autor identifica a “embriaguez” desfrutada pela “comunhão universal” experimentada pelo “passador solitário e pensativo” a um tipo de “felicidade superior”, diferente daquela experimentada pelos homens comuns. Neste sentido, aproxima o poeta dos fundadores de colônias, pastores de povos, padres missionários, por serem capazes de uma forma superior de amor, pela entrega ao outro: “sagrada prostituição de alma que se dá inteira, poesia e caridade”.

A “arte de gozar da multidão”, bem como a “embriaguez” que envolve o prazer de entregar-se ao “imprevisto” e ao “desconhecido que passa” são pontos em comum entre as figuras de *flâneur* compostas a partir dos textos de Poe, de Hoffmann e os de Grossmann.



Além de “As multidões”, Baudelaire definitivamente fixou a figura do *flâneur* através dos seus poemas e textos críticos (v. anexo trecho de “O pintor da vida moderna” e o poema “A uma passante”), compondo uma espécie de “filosofia do *flâneur*”, conforme profundamente estudado por Benjamin (1994) em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*.

A figura do *flâneur* composta por estes textos encaixa-se ao perfil de “artista da aceitação do acaso”, perfil assumido pela narradora de *Meu Amigo...*, que, além do gesto de colher a sua matéria “na rua”, identifica-se à figura do *flâneur* através de referências explícitas a respeito, dentre elas, à aparição da palavra “perambular” (p. 38) e de outras do mesmo campo semântico, como “flanar” (p. 93), “flanantes baudelairianos e proustianos” (p. 93), “deambulatória” (p. 97); referências à relação de “comunhão universal”, de intimidade estabelecida com a multidão, como nos seguintes trechos: “...aposso-me da multidão, com a qual nutro a maior intimidade...” (p. 31), “trabalho no Shopping, em mesa em frente aos cinemas, em situação de namoro universal” (p. 42), “aspiro esta pequena multidão [...] inconsciente de que a gentil criatura que aqui está é a mesma terrível, e lhes tiraria uma foto para melhor tomar-lhes a alma” (p. 97), referência à relação estabelecida pelo olhar: “Como olho, sou olhada, como contemplo, sou o objeto contemplado, nesta minha nova pose, como a estátua do Poeta na Praça” (p. 109); referências ao ato de “colher”, como indicativo do processo criativo que trabalha com o imprevisto, tentando captar o efêmero: “mulher colhida pelo meu ouvido” (p. 92), “verduras recém-colhidas”(p. 94-95).

A identificação da narradora ao “artista da aceitação do acaso” pode ser bem ilustrada pela passagem seguinte, na qual a narradora compara-se a um “cata-vento” no seu processo de criação artística. Neste momento encontra-se à mercê de um dos “seus modelos”, um dos transeuntes do Shopping que foi fisgado por ela e entrou na narrativa:

[...] não posso tirar o meu break, estou inteiramente perdida, a aflição dela se soma à minha, tornando-se insuportável, mas não posso inventar finais, colocar aqui falsidades, sua casual presença desviou todo o curso da narrativa de hoje, sou como um cata-vento, à mercê do vento, que não se sabe de onde vem e para onde vai (p. 111).

Como representante de artista do acaso, a narradora elege, dentre outros, Picasso, pelo gesto de visitar bricabraques, em busca de materiais para a sua arte. Numa alusão ao artista, a narradora identifica o shopping como um imenso bricabraque: “Em busca de materiais, imenso bric-à-brac, perambulo, como Picasso, pelo Shopping, suas mais escuras florestas, esperando apenas que as iscas me chovam nas mãos” (p. 38). Como Picasso, a narradora coloca-se como um “pescador” ou “caçador”, como pode ser verificado pela forma como se refere a um dos passantes do shopping, que dela se aproximou e que também entra na narrativa: “avezinha que me veio comer o pão na palma” (p. 112). Essa entrega ao imprevisto, acenada por Baudelaire (1980) como “sagrada prostituição de alma”, é reiteradamente recuperada pela narradora, como na seguinte referência às palavras de Picasso: “... e por que desprezaria a sorte?, aquilo que me veio às mãos, como dizia Picasso, em suas visitas aos bric-à-bracs” (p.74). A autora qualifica esta atitude de tirar proveito do acaso, da sorte, como uma atitude sábia (Idem, 1999, p. 181).

Para Deleuze (1987, p. 23), em *Proust e os signos*, é preciso sentir o efeito violento de um signo para que então o pensamento seja forçado a procurar o sentido do signo. Deleuze observa que cabe à inteligência compreender que os signos mais frívolos da mundanidade correspondem a determinadas leis, e conclui: “assim, aprendemos a nos servir dos seres, frívolos ou cruéis, eles ‘posaram diante de nós’, eles são nada mais que a encarnação de temas que os ultrapassam [...]” (Idem, p. 24). Em consonância com a leitura de Proust feita por Deleuze, a narradora parte do particular para o geral, ao transformar em arquétipos os signos da mundanidade, sacralizando-os através da sua arte, a literatura, referida no trecho que segue como “o paraíso da generalização”: “Gosto, ela é a minha metáfora viva, flor particular por mim conduzida ao paraíso da generalização” (p. 111). Neste sentido, os casais de namorados perseguidos pelo olhar da narradora são definidos como “arquétipos” (p. 105), conforme declara: “tento penetrar no enigma desse casal para penetrar no de todos” (p.

98-99), da mesma forma que a narradora acredita que, através do amor particular que dedicou às “criaturas do shopping”, é possível se amar toda a humanidade (p. 113). Tânia Carvalhal (1993), ao analisar a articulação entre o particular e o universal na obra de Judith Grossmann, a partir da teorização elaborada em *Temas...* (GROSSMANN, 1982), acredita que “a relação com o real se estabelece por via imagética [...] o real constrói-se para o leitor na possibilidade de imaginá-lo: o real é linguagem que o funda [...]” (CARVALHAL, 1993, p. 17). Em *Temas...* (Idem, 1982), Judith Grossmann afirma que o poema nasce de uma visão do real e conduz a uma visão do real que sem ele permaneceria invisível, daí o aspecto visibilizador e visionário da arte, “essa visibilização do real tem seu começo quando o poeta o submete ao abalo de sua imaginação, desintegrando-o para reintegrá-lo através de um ato perceptivo inesperado – na hora e na vez do poema” (Idem, 1982, p. 46).

Para Deleuze, cabe à inteligência extrair a verdade e a ordem dos signos frívolos da mundanidade - que são signos trazidos pelo acaso, “posam diante de nós” (Idem, 1987, p. 24). Essa mesma busca da verdade e da ordem pode ser identificada em *Meu Amigo...*, uma vez que os signos particulares da mundanidade são transferidos para o “paraíso da generalização”, ou seja, para a ordem trazida pelos signos desmaterializados da arte, por via do real fundado através da imaginação pela linguagem poética. Para Deleuze, os verdadeiros temas de uma obra são sempre inconscientes, são arquétipos involuntários, dos quais as palavras tiram o seu sentido e a sua vida. Segundo o autor, a arte é uma verdadeira transmutação da matéria, pois nela a matéria se espiritualiza para refratar a essência (Idem, 1987, p. 47). Por isso, a revelação da essência só pertence ao domínio da arte, no entanto, uma vez alcançada, ela é capaz de reagir sobre os outros signos e integrá-los (Idem, 1987, p. 51).

A presença do olhar no processo criativo descrito pela narradora de *Meu Amigo...* a aproxima do narrador pós-moderno, conforme configurado por Silviano Santiago (2000, p. 44–60) no seu texto “O narrador pós-moderno”, no qual estabelece um diálogo com o

narrador tradicional teorizado por Walter Benjamin (1989, p. 197-221). Segundo Silviano Santiago, o narrador pós-moderno comporta-se como um jornalista que, através de um olhar distanciado, observa o que acontece ao seu redor, para então relatar aquilo que vê. Diferente do narrador tradicional caracterizado por Benjamin, o narrador pós-moderno não fala a partir de si, mas do outro, e não relata a sua experiência, mas o movimento da ação jovem que ocupa o centro das atenções no mundo contemporâneo. O autor, entretanto, ressalva que, ao falar do outro, este narrador está a falar também de si. Para Silviano Santiago, no lugar do intercâmbio de experiências e da lição de sabedoria do mais velho para o mais jovem, propósito da narrativa clássica, instala-se, concomitantemente ao processo de modernização, a incomunicabilidade da experiência entre gerações diferentes. O autor classifica as narrativas contemporâneas como narrativas fragmentadas, que não trazem uma sabedoria, um conselho ou a exemplaridade que legitima a narrativa clássica, a partir da totalização de uma experiência, cujo modelo seria a imagem do homem no seu leito de morte. Segundo o autor, a morte foi excluída do mundo dos vivos, e em vez de orientar-se para o leito de morte, o olhar contemporâneo é atraído por imagens que expressam vitalidade, movimento, sensualidade, criatividade e prazer, “a ação pós-moderna é jovem, inexperiente, exclusiva e privada da palavra” (SANTIAGO, 2000, p. 53). Pelo fato de a experiência do mais experiente ser desvalorizada na contemporaneidade é que o narrador pós-moderno se subtrai e narra o que vê, declara o autor. Para Silviano Santiago, a narrativa contemporânea pode expressar uma “sabedoria”, mas esta não advém do narrador.

Em *Meu Amigo...*, o olhar da protagonista-escritora volta-se para os jovens que circulam pelo Shopping, conforme afirma a narradora: “Em meu ofício e arte próprios, e de pintura, e de escultura, sou assim, interessam-me corpos animados, a fisionomia humana iluminada por paixões [...]” (p. 109). Seu olhar persegue a beleza, os belos corpos que quer contemplar como se fossem obras de arte. Neste sentido, a juventude é reverenciada pela

protagonista: “os jovens [...] são formas admiráveis, como esculturas que desfilassem [...]” (p. 104), como é o caso do seu vizinho, Flávio, cuja beleza é capaz de provocar na narradora “emoção de contemplação pura, desinteressada, como de uma obra de arte que fosse viva e falasse. [...]” (p. 63), ou como o jovem parecido com Marcel, com quem se encontra casualmente no Shopping, cujos lábios assemelhavam-se aos da Mona Lisa e o coração, ao de Hamlet (p. 103). No entanto, dentre todos, o adolescente Sérgio é descrito como um verdadeiro deus grego: “estátua viva, incomparável, jamais sonhada por qualquer escultor” (p. 131). Na descrição de Sérgio há uma alusão ao deus Apolo do poema “Torso arcaico de Apolo” (v. anexo), de Rainer Maria Rilke, principalmente através das palavras “torso nu”, “mármore”, usadas na descrição feita pela narradora (p. 129). Apolo é, na mitologia, o deus da poesia e da música e Sérgio é um escritor vocacionado, sucessor da protagonista. Sérgio, assim como Flávio são reverenciados pela juventude, a ambos a narradora dirige as palavras: “não envelheça nunca” (p. 63 e p. 130).

Segundo Silviano Santiago, a juventude é desprovida de palavra, pois, num mundo dominado pelas imagens, em que a ação tornou-se representação, e, portanto, não recebe mais o respaldo da experiência, a palavra perde o seu lugar: “O narrador que olha é a contradição e a redenção da palavra na época da imagem. Ele olha para que o seu olhar se recubra de palavra, constituindo uma narrativa” (SANTIAGO, 2000, p. 60). Em *Meu Amigo...*, juventude está associada não só à beleza, mas à sabedoria. A juventude é sábia, como revela o poema “O Adolescente”, de Judith Grossmann (1993a), nos seguintes versos: “Sábio em si se resguarda / Como som em metal” (v. poema em anexo). Sérgio é descrito “em sua juvenil e infalível sabedoria” (p. 137) e é ele quem dita as normas na casa (p. 133). A narradora, por sua vez, coloca-se na posição de aprendiz em relação à sabedoria dos jovens, como é possível verificar a partir do trecho seguinte, no qual se refere a Sérgio:

É ele quem tem que me dirigir a palavra, e não eu a ele, já tão adiante na vida, e mais precisada de sua aprovação do que ele da minha. Que pretensão, julgar que

posso chegar e acercar-me de sua esplendorosa juventude. Quase lhe profiro a minha frase cabalística: não envelheça nunca![...] (p. 130).

A protagonista traz um saber em relação ao amor que é fruto da experiência, dos relacionamentos que vivenciou, os “antecessores de Victor”, e dos quais tirou sua lição com os “erros e acertos”. Entretanto, este saber é suplementado por aquilo que aprendeu com “a sapiência infalível da juventude”, conforme o trecho: “Isso eu aprendi com os seus antecessores e com as sábias meninas do Shopping, [...] com a sapiência infalível de sua juventude [...] foi com elas que aprendi, e a todas elas rendo o meu tributo” (p. 183).

Numa comparação entre a narradora de *Meu Amigo...* e o narrador pós-moderno, tal como concebido por Silviano Santiago, é possível encontrar algumas coincidências. Dentre elas, o objeto do olhar de ambos os narradores, os jovens e o seu magnetismo. Além disso, há, em ambos, a afirmação de uma sabedoria que vem do mais jovem para o mais velho e uma conseqüente valorização da experiência jovem.

A narradora do romance de Judith Grossmann, entretanto, distingue-se do narrador pós-moderno teorizado por Silviano Santiago, principalmente pelo fato de que ela não se subtrai daquilo que narra, a sua experiência sobressai, inclusive através do alcance da voz narrativa, como foi visto ao longo desse capítulo, na qual se configura a crítica e teórica que atualiza a tradição artístico-literária, além da pedagoga que se propõe a ensinar sobre o amor e sobre a arte, o que justifica a classificação da narrativa, pela protagonista, como “uma narrativa de ensinança”. Se a protagonista-escritora de *Meu Amigo...* ensina a partir de um saber que advém da sua vivência, este saber é somado àquele alcançado por meio de uma experiência artístico-literária, daquilo que também foi vivenciado, ainda que vicariamente, através dos personagens ficcionais dos livros que leu e que escreveu. No romance, as duas fontes de experiência fundem-se na constituição desse sujeito ficcional. Ao ser perguntada sobre a construção de *Meu Amigo...*, em entrevista, a autora Judith Grossmann declara: “É um

livro veloz, pós-moderno e muito pedagógico. Ensina não por aconselhamento, mas através do exemplo. A protagonista é mostrada sendo” (GROSSMANN, 1995a, p. 8).

Além disso, a narradora de *Meu Amigo...* diferencia-se do narrador de Silviano Santiago, pelo fato do seu olhar não ser distante como o do jornalista. Ela trabalha movida pelo Amor e olha amorosamente, como declara: “com a carícia do meu olhar, do beijo invisível com que os envolvo a todos” (p. 106), demonstrando uma “empatia universal pelo outro”, que, segundo Judith Grossmann, é a base da poesia de todas as partes (GROSSMANN, 1995b, p. 8). A autora revela que a sua personagem é caracterizada pelo “grande amor que ela tem pela humanidade, um desejo de ensinar a todos” (GROSSMANN, 1996b). O olhar amoroso é o traço apontado por Evelina Hoisel para afastar a protagonista de *Meu Amigo...* do modelo de narrador pós-moderno desenvolvido por Silviano Santiago:

Se este olhar circula nas galerias, corredores e vitrines do Shopping, acolhendo todas as marcas, ícones, signos expostos nas vitrines, apreendendo-os e acolhendo-os na sua superficialidade, transitoriedade, banalidade, ele os acolhe com o olhar amoroso que, paradoxalmente, caracteriza este “Espírito encarnado da pós-modernidade” (HOISEL, 1999, p. 74).

Diferente da configuração de narrador pós-moderno de Silviano Santiago, a narradora do romance de Judith Grossmann não quer ver através das lentes dos jovens, mas pretende conjugar os olhares a fim de divisar novas possibilidades para a realidade em que se situa: “é o que eu quero conjugar, o olhar dela e o meu, estes dois olhares e todos os olhares divisando mundos virtuais e múltiplos, ultramundos a partir deste mundo [...]” (p.108). Ademais, a descrença e o alheamento do narrador pós-moderno de Silviano Santiago é incompatível com a proposta pedagógica defendida pela protagonista-narradora de *Meu Amigo...*, para quem a arte ocupa um lugar visionário e utópico, capaz de revitalizar a energia mais poderosa do planeta: o amor.

<b>SEGUNDO CAPÍTULO – PROMISED LAND</b>
---

**PROMISED LAND**

Dalí fez para Gala uma namorada  
 Forrada da mais pura seda rosa.  
 Eu a transportei a Walt Whitman  
 Para lugares de passagem  
 Aeroportos gares avenidas bulevares shoppings  
 Para que nela todos os amantes do mundo  
 O seu amor professassem.  
 Assim no centro do nosso amor  
 Há um leito  
 Ladrilhado de brilhantes.  
 É uma pequena jóia  
 Doamos um ao outro  
 E nossos sonhos  
 Quando doem nossos corpos  
 Se somos desviados para misteres outros.  
 Um ano inteiro trabalhamos antes  
 Para construir o leito.  
 Nada se ouvia.  
 Era um silêncio  
 Como no pico das montanhas.  
 Ásias inteiras  
 O vôo das aves de rapina  
 E apenas nós e o céu alto  
 E as navegações fenícias  
 As ágoras gregas  
 As arenas romanas  
 Mas somente Jerusalém nos conclamava.  
 Enquanto trabalhávamos  
 Fazíamos amor com os olhos  
 Como costumam os enamorados.  
 O leito ficou pronto  
 Depositado sobre um milenar tapete persa.  
 Luzes de mil lustres pedrarias espelhos  
 E minha boca a tecer história. (GROSSMANN, 1996, p. 73)

É inútil afirmar cavilosamente que a Renascença foi feita de encomenda, vulgar sofisma, buscando analogias, o que se encomenda?, tratava-se de deixar trabalhar e permitir sobreviver o gênio, para doar um patrimônio à humanidade, agora são balcões, produtos, e pensar no que o talento disponível dos artistas pode produzir



para a verdadeira educação da humanidade, são produtos, aquilo que o pecus determina para que ele próprio consuma, esta a ditadura, e mesmo Amor – sex shop? Amor – energia nuclear, atômica, única capaz de transformar mulheres e homens com sua força subvertedora, e por Amor é necessário ativar novas palavras (p. 70).

Ao escolher um shopping center, templo da sociedade de consumo, como cenário e local de realização da escrita do seu romance, Judith Grossmann estabelece um diálogo com questões contemporâneas cruciais. Valendo-se da linguagem universal do mercado (seus signos, marcas, grifes) e dos ícones da indústria cultural (o cinema, a televisão, os discos, eventos musicais, edição), a narradora de *Meu Amigo...* cria as bases para exercer a sua pedagogia através da arte. Ela provoca uma subversão no universo estandardizado do shopping, ao alterar a identidade funcionalista das coisas, criando possibilidades inusitadas pelo uso diferenciado dos produtos, dos objetos, dos espaços. Neste processo, reinventa o espaço, dando-lhe novos sentidos e funções, ultrapassando os limites que as determinações do objeto fixam para o seu uso, permitindo uma passagem para o outro, saídas para aquilo que podemos chamar, e a própria narradora utiliza esta palavra<sup>59</sup>, uma “ditadura” que está constituída pelas leis que regem o mercado e a indústria cultural.

Em tempos sombrios, marcados pela violência, destruição e desesperança, tempos de afetos esmaecidos, extremo individualismo e empobrecimento nas trocas intersubjetivas, o leitor é convocado a reativar “Amor - energia nuclear, atômica, única capaz de transformar mulheres e homens com sua força subvertedora” (p.70). A subversão ocorre quando a narradora contrapõe a arte aos produtos de consumo e, através desta, propõe-se a reinventar o mundo, substituindo as leis do mercado pelas leis do amor, e a “utilidade” (segundo a lógica destas leis) pela ética, pela beleza e pela humanização do mundo:

---

<sup>59</sup> “[...] agora são balcões, produtos, [...], aquilo que o pecus determina para que ele próprio consuma, esta a ditadura [...]” (p.70)

[...] subverto pelo simples pensar amor, as leis da indústria cultural, e em vez de um produto, trago Amor, objeto de arte, para criar um mundo novo e sem idade, presidido, não pela utilidade, mas pelo prazer ético e estético, e pelo gozo, não apenas dos sentidos, mas do coração (p. 69).

A sociedade contemporânea é caracterizada como a “sociedade do espetáculo”, conforme a análise de Guy Debord (1997). Ao mesmo tempo, pode-se identificar, na contemporaneidade, o “mal estar” anunciado por Freud em “O mal estar na civilização” (FREUD, 1974, p.81-171). No diálogo que estabelece com estes dois autores, no texto *Mal estar na atualidade* (1999), Joel Birman aponta alguns traços que caracterizam a sociedade de consumo, dentre os quais, a ênfase dada à exterioridade e à aparência, a homogeneização cultural, ao apagamento da alteridade e à fragmentação da subjetividade. Tais elementos encontram ressonâncias em *Meu Amigo...*, uma vez que o lugar escolhido pela narradora para a escrita e cenário do seu romance, o *shopping center*, é o monumento que sintetiza os valores que vêm sendo afirmados na sociedade de consumo. Entretanto, ao instalar-se no shopping, a protagonista-escritora institui uma “jurisprudência própria” (cf. HERRERA, 1993, p.31) através de um processo de subjetivação do já estabelecido, acenando possibilidades de reinvenção do sujeito e do mundo, tão silenciadas na contemporaneidade. Em “A ética da construção literária: transgressão e poder”, Antonia Herrera proclama a capacidade que a arte possui de criar a sua própria jurisprudência. Deste modo, a subversão em *Meu Amigo...* é também aquela operada pela arte, quando esta tem o poder de “subverter os valores, constituindo, pela transgressão, novos valores, vivificados pelos signos de uma nova ética – a ética do artístico” (HERRERA, 1993, p.31).

É preciso, no entanto, ressaltar que a protagonista-escritora de *Meu Amigo...* não demoniza os signos e ícones do mercado e da indústria cultural, ao contrário, estes são aliciados por ela, explicitamente apropriados e incorporados à narrativa, ao lado dos nomes de obras, personagens e artistas da tradição artístico-literária (ver jogo citacional, em anexo), enquanto ela própria exerce o seu ofício inserindo-se nos domínios do mercado e da cultura

de massa (o shopping, a TV, o cinema, etc.) para, então, ressignificá-los, repensá-los, construindo alternativas para a “ditadura” que denuncia e, assim, perfilando uma crítica cultural.

Nessa perspectiva, são convocados pelo Autor, no prólogo “Do Autor ao Leitor”, como predecessores, os artistas plásticos Marcel Duchamp, Alexander Calder e Andy Warhol. Ao longo da narrativa de *Meu Amigo...*, a proposta estética destes artistas encontram pontos de convergência. Estes artistas possuem em comum o fato de serem vanguardistas. Além disso, o fato de integrarem, na sua arte, signos da sociedade industrial e/ou dos meios de comunicação de massa. A maior expressão dessa integração é encontrada na *arte pop*<sup>60</sup>, que teve Duchamp como precursor e cujo principal representante, nas artes plásticas, é Andy Warhol.

As telas de Warhol são como catálogos nos quais figuram automóveis, marcas de produtos, grifes, ídolos (pôsteres de políticos, cantores de rock, atores, princesas etc.) e imagens consagradas pela publicidade e pelos meios de comunicação de massa. A narrativa de *Meu Amigo...* utiliza algumas temáticas e técnicas do discurso *pop*. Está presente no texto judithiano a polifonia *pop* que abarca múltiplos signos e linguagens: do mercado, da mídia, da publicidade, etc. Em *O pop: literatura, mídia e outras artes*, Décio Cruz (2003, p. 102) enumera algumas técnicas provenientes do cinema, da mídia, das artes plásticas e da própria literatura, utilizadas pelos autores *pop*. Algumas delas podem ser identificadas como procedimentos utilizados em *Meu Amigo...* É o caso da técnica de “apropriação”, que Cruz define como a palavra-chave da arte *pop*, por traduzir o seu aspecto democrático quando os artistas se apropriam dos objetos que compõem o seu cotidiano, bem como de imagens da mídia e da publicidade. Cruz ressalva que na literatura *pop*, a “apropriação” ocorrerá “não só

---

<sup>60</sup> Evelina Hoisel destaca que o termo arte *pop* é proposto em 1955 por Leslie Fiedler e Reyner Banham, em 1955, tornando-se mais difundido na década de 60 e “se referia a um amplo repertório de imagens populares, integrado pela publicidade, televisão, cinema, fotonovela, *comics*. A expressão indicava, entre outras coisas, a apropriação do repertório icônico da cultura urbana de massa [...]” (HOISEL, 1980, p.134).

a partir dos objetos, imagens e meios que circundam o nosso ambiente, como também através de todos os discursos que nos cercam, incluindo aí uma retomada tanto da tradição quanto do modernismo”. Um outro recurso da arte *pop* apresentado pelo autor e que está presente em *Meu Amigo...* é a “colagem”, a qual ele classifica como o recurso mais predominante na literatura:

Os autores utilizam cartas, documentos, atas, [...] recortes e notícias de jornal, anúncios e cartazes publicitários, fotos, desenhos, gravuras e poemas. Eles utilizam ainda a música popular – rock, jazz, boleros e tangos – seja através da inclusão de letras de música, seja através da referência aos cantores e compositores. A acoplagem de mitos e técnicas do cinema e da televisão no interior da narrativa também faz parte dessa técnica (CRUZ, 2003, p. 102 – 103).

Outra técnica bastante freqüente no romance de Judith Grossmann é a “transnomação”, ou seja, a utilização da marca pelo produto. Segundo Cruz, “a excessiva alusão a produtos de consumo através da constante transnomação revela o caráter metonímico da linguagem pop como forma crítica ao massacre psicológico exercido pela indústria publicitária” (Idem, p. 108 - 109).

Outro predecessor eleito pela narradora é Alexander Calder. Ele inaugura as esculturas cinéticas ou *mobiles*, que, ao contrário das obras estáticas, se modificam constantemente na sua estrutura móvel. No tocante à relação entre as obras de Calder e a narrativa de *Meu Amigo...* destaca-se a imprevisibilidade, uma vez que esta foi composta “à mercê do vento”<sup>61</sup> (p. 111), assim como ficavam os *mobiles* de Calder “em permanente mutação” (p. 122).

O diálogo com Duchamp se faz notar em diversos momentos da narrativa<sup>62</sup>, em um destes momentos o shopping é comparado a um imenso *ready-made* (p.122), expressão criada em 1913 por Marcel Duchamp e que designa qualquer objeto manufaturado de

---

<sup>61</sup> A narradora compara-se a um “cata-vento” (p.111) no seu processo de criação artística, uma vez que a narrativa é alimentada com aquilo que é visto e ouvido, por ela, no shopping onde trabalha.

<sup>62</sup> São feitas referências ao artista e/ou à sua obra, nas seguintes páginas: 91, 95, 112, 113, 122, 128, 149.

consumo popular, tratado como objeto de arte por opção do artista<sup>63</sup>. Duchamp revitaliza a discussão sobre a produção e recepção da obra de arte, ao abalar a concepção de que o objeto deveria ser considerado estético por seus valores intrínsecos, marcando o início de uma nova estética que, ao ultrapassar a concepção “pré-moderna da estética [vinculada] ao belo [...] [ou] ao puramente sensorial”, inaugura a noção moderna e/ou pós-moderna de arte, segundo a qual o “estético é uma discussão sobre o estético” (LIMA, 2003, p.145). A narradora de *Meu Amigo...* utiliza o mesmo procedimento de Duchamp, reconstrói objetos do cotidiano através do seu olhar, convertendo-os em objetos estéticos. Ao escolhê-los, retira o seu significado útil e cria um pensamento novo para estes objetos, a exemplo de quando converte o shopping em um “imenso ready-made, obra de arte ao vivo, coisa-em-si, em permanente mutação” (GROSSMANN, 1997, p. 122).

Nessa perspectiva, o shopping assume diferentes configurações na narrativa: são os jardins suspensos da narradora (p. 122), é um “Salão” como os salões proustianos (p. 100, 101), um “enorme corpo erótico” (p. 100), uma “permanente festa móvel” (p. 102), um templo com “sacerdotisas” (p. 98), “claustro e jardim” (p. 95), o “Olimpo” com suas deusas e deuses em constante conversação amorosa (p. 93, 99), o equivalente contemporâneo dos “castelos medievais”, “palácio da cultura ocidental, e da pós-modernidade” (p. 124).

Segundo Luciano Lima, a espacialidade, em *Meu Amigo...*, esvanece-se, abarcada pela subjetividade. Esta subjetividade é impregnada por valores estéticos (cf. LIMA, 2003), uma vez que o romance se constitui numa espécie de diário composto pelas observações de alguém que “une de modo inseparável a estética à vida” (Idem, 2003, p.150). Tanto o tempo quanto o espaço são categorias colocadas sob suspensão (cf. LIMA, 2003, p.150) nesta narrativa marcada pela digressão. A digressão “se dirige a propósitos predominantemente estéticos, ou, às vezes, estético-filosóficos” (Idem, p.156). Deste modo, Luciano Lima

---

<sup>63</sup> O mais famoso *ready-made* do artista é um mictório exibido como obra de arte numa galeria.

defende que o espaço do *shopping center* é apenas “um pretexto”, uma vez que “o verdadeiro espaço das personagens é o mundo das impressões, valores estéticos e sensações” da narradora (Idem, p.161). Para o autor,

O texto judithiano parece remeter, sempre, a um outro, o literário, como um nível ou uma instância da própria vida. Sem isto, é como se estivesse órfão. Diferente de um ideal religioso ou simplesmente moral – embora a escrita judithiana se relacione com pressupostos éticos – o ideal, aqui, é estético [...] (LIMA, 2003, p. 161).

Há uma impossibilidade de definição de uma espacialidade em *Meu Amigo...*, na medida em que a “espacialidade que se apresenta concretamente nesta obra é apenas como que um simulacro da outra dimensão espacial, estetizada pelos predecessores [...]” (LIMA, 2003, p.162). O caráter subjetivo da espacialidade é endossado pela protagonista ao afirmar que “nada há de mais falso do que estar num determinado lugar. E nada mais verdadeiro, porque qualquer lugar é o mesmo lugar e outro lugar” (p.141-142). Além disso, quando declara que “a essência das coisas não está nos acontecimentos [mas] [n]os grandes acontecimentos interiores” (p.87), a narradora sinaliza um procedimento que está na base da construção de *Meu Amigo...*, a valorização da experiência subjetiva em detrimento de uma exposição de fatos. No tocante a esta questão, Luciano Lima pondera que “a aproximação com o estilo proustiano estaria, talvez, na precedência do estrato subjetivo, introspectivo, da valorização do mundo interior em detrimento da exterioridade” (LIMA, 2003, p. 154). Nesta narrativa não é possível definir um enredo com início, meio e fim, o que a afasta do modelo de narrativa tradicional. Por este e também por outros motivos, Bella Jozef, na sua apresentação do romance, declara que a “estética pós-moderna [de *Meu Amigo...*] estimula uma revisão de formas anteriores e a subversão das convenções clássicas”.

No texto judithiano, o monumento anti-histórico e sem tradições do shopping, regido pelo tempo-de-eterno-presente, é tingido com as cores do passado, através do imaginário trazido pela narradora que povoa este espaço com a reconstrução das vivências pessoais (bem ao gosto de Proust), associada a elementos da tradição artístico-literária. O

ambiente impessoal e funcional do shopping é, assim, ressignificado e vivificado pela relação afetiva que a protagonista estabelece com os elementos desta tradição. Para Lima (2003, p. 148), “a estetização de um objeto como o *shopping* também possibilita a sua inclusão no espaço dos afetos humanos, um dos elementos trabalhados pela arte, uma vez que ela produz um tipo especial de emoção”. Bella Jozef observa que “Briceva (terra dos pais) e Veneza, lugares ideais reencontrados, são prolongações do universo circundante” do shopping, chamando a atenção para a subjetivação deste espaço na narrativa, que, ao integrar às reminiscências cenários reais, como Veneza (p. 98), e lugares ou elementos da história artístico-literária, compõe um “universo rico em cheiros e visões plásticas”, o universo ficcional do shopping. Luciano Lima ressalva que, apesar de a espacialidade da narrativa ser construída de “outras espacialidades ficcionais, no processo de intertextualidade”, ela não se afasta do compromisso com seu próprio tempo histórico e espaço, “[...] existe um forte sentimento de solidariedade com as pessoas de seu tempo, de sua cidade, de seu país” (LIMA, 2003, p.161). Ata-se, desta forma, o ético e o estético.

A relação vida-arte encontra ecos na construção da espacialidade, uma vez que esta é marcada tanto pelo processo de intertextualidade, através do diálogo com a tradição artístico-literária, por meio do qual “a reminiscência – metáfora da vida – integra-se à arte”, como afirma Bella Jozef, quanto também pela experiência vivida que é ficcionalizada, recuperada. Como o tempo proustiano, “tempo redescoberto” pelo processo de estetização, e, por conseguinte, mais “verdadeiro” do que qualquer tempo (vivido), o texto é capaz de revelar o sumo da experiência (cf. DELEUZE, 1987). De forma análoga aos signos artísticos que reagem sobre todos os outros signos, ressignificando-os, a arte integra a vida, da mesma forma que o presente já traz em si o passado, como demonstra a seguinte passagem, na qual há a fusão entre as reminiscências, o diálogo com os predecessores e o cenário do shopping, onde trabalha a narradora, na praça de alimentação, em frente à *McDonald's*:

Mas...que farei das paixões de meus pais? “Ó casas de tranqüilos terremotos”, “e vasos para mijos tão conformes”. Casas, cozinhas, porões, fogões, lenhas, linhos, alguidares, almofarizes, pilões, graais, noites, tardes, auroras. Vivê-las de outra forma. E já as estou vivendo entre móveis andantes de Calder e cornucópias de ready-mades de Duchamp, como estes artísticos e adoráveis sacos de refeições sobre a relva e do Ford de meu pai do outro lado do rio, do *McDonald's* (p. 128).

A interseção entre textos artísticos e os textos que se desvendam ao olhar *flâneur* da narradora enquanto transita pelo shopping decorre da recorrente associação entre aquilo que é visto e elementos da tradição artístico-literária<sup>64</sup>, ou, ainda, pela frequência com que são acionados os diversos elementos que compõem o jogo citacional na tessitura do texto, dentre os quais pode-se destacar: o diálogo com diferentes discursos da cultura, como o conto de fadas ([p.38], “A menina dos fósforos [p. 125]), a psicanálise (p. 55, 80-81), além das referências a personalidades da história (Napoleão Bonaparte [p. 34]), Einstein [p. 98]), da política (Marina Silva [p. 92]), filósofos (Parmênides [p. 144]), Platão [p.107]), apresentadores de televisão (Jô Soares [p. 92], atores (Tarcísio Meira [p. 91]), Marlene Dietrich [p. 68]), filmes (“O Sombra [p. 32], “Lassie” [p. 186]), marcas e grifes do mercado (e.g. Phebo [p.35], Arrogance [p.36]), produtos (Kibon, Nescafé [p.34]), lojas (Civilização Brasileira [p.106]), lugares variados, como hotéis (Victoria Marina [p.31]), lanchonetes (Coffee&Coffee [p.110]), bancos (Banco do Brasil [p.113]), lugares mitológicos (Bosque das Eumênides [p. 116]), Olimpo (p.93, 96, 99), lugares que se tornaram conhecidos através dos artistas ou da arte (Café Irmãos Unidos, freqüentado por Fernando Pessoa [p.43]), teatros e cinemas locais (Vila Velha [p.44]), Cine Barra I e II [p.79]), programas de televisão (p.96), diversos nomes de artistas, referências a dados biográficos destes artistas, análises de procedimentos artísticos, personagens da

---

<sup>64</sup> Assim, por exemplo, os jovens que transitam pelo shopping são comparados a uma escultura épica de Brecheret (p.106), uma menina que veste um “paninho amarelo” é comparada ao quadro de Veermer (p. 105), a mulher do cinema assemelha-se a uma figura do artista baiano Sante Scaldaferrri (p. 89), ela própria se compara a “uma noiva de Duchamp”, o sorriso de uma jovem que atrai a atenção da protagonista é associado a um poema de Cummings, “que quando explode traz a primavera” (p. 94), as vendedoras guardam uma semelhança com Sarah Bernhardt (atriz francesa (1844-1923) que viveu em Londres e consagrou-se internacionalmente) (p. 98) e o “próprio Marcel Proust” é encontrado no shopping (p. 102, 103).



tradição artístico-literária, títulos de obras, apropriações de trechos. (ver jogo citacional, em anexo).

A mescla cultural representada pelas instâncias supracitadas encerra, ainda, a combinação entre popular e erudito, tão recorrente na narrativa, que absorve elementos de diferentes manifestações culturais e os dispõe, lado a lado, no tecido textual. Uma metáfora para este procedimento é configurada pela passagem na qual o meio de comunicação de massa por excelência, a TV, aparece como veículo da arte erudita, como é o caso do canto lírico (p. 96), quando a protagonista assiste a um programa de televisão que é uma reprise do concerto de Luciano Pavarotti (p. 96). Da mesma forma que o popular está associado ao erudito, os ícones e signos do mercado e da indústria cultural misturam-se aos elementos da história artístico-literária. Deste modo, na narrativa, são evocados não só cantores líricos, como Luciano Pavarotti (p. 41) e Maria Callas (p. 41), como também cantores populares (Marina Lima [p. 31]), enquanto artistas locais (eg. Mário Cravo [p. 125] e Carlos Bastos [p. 91]) desfilam de mãos dadas com artistas consagrados (eg. Van Gogh [p. 144] e Rodin [p. 30]). Por fazer do texto literário um espaço tão “democrático”, Judith Grossmann qualificou este romance como uma “antitorre de Babel” das artes (GROSSMANN, 1997a, p. 7).

Ao colocar a arte lado a lado com outros objetos da cultura, principalmente ao lado dos signos da urbanidade, do mercado e da cultura de massa, a narrativa de *Meu Amigo...* instaura, assim como o fez a *arte pop*, um movimento de dessacralização da arte, anunciado já no prólogo “Do Autor ao Leitor”, no qual Werther, Sorel e Swann, personagens de Goethe, Stendhal e Proust, respectivamente, aparecem como patrocinadores do amor, não sendo gratuita a escolha da palavra “patrocínio”, uma vez que esta tanto denota “proteção, amparo, auxílio”, quanto o “custeio de um programa de televisão, rádio, etc. para fins de propaganda” (FERREIRA, 1999, p.1515). Neste mesmo prólogo, o Autor situa a arte e os signos do mercado, da indústria cultural e da urbanidade ao lado dos aspectos que caracterizam a

sociedade contemporânea, como o desinvestimento nas trocas inter-humanas, o isolamento e a falta de tempo:

Neste mundo urbano em que os ouvidos se encontram, em geral, indisponíveis para a interlocução, a arte e a literatura, como os outdoors, a televisão, os luminosos, os semáforos, os shoppings, as firmas, as marcas, artigos, produtos, coisas, objetos, se agigantam e dão um passo à frente para varar a nossa impenetrável solidão, enquanto às cegas buscamos o nosso interlocutor, [...] o ser amado, para quem teremos todo o tempo do mundo, sob o patrocínio jamais negado de Werther, de Sorel e de Swann. [...] (p. 12).

No ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, Water Benjamin (1989, p.165-196) identifica, como marco da perda da aura da obra de arte, a possibilidade de reprodutibilidade técnica através da fotografia, da imprensa, do cinema, o que retirou da obra a característica de unicidade que lhe garantia a autenticidade e a sacralidade: “Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (Idem, p. 167). Benjamin constata que o valor único da obra de arte relaciona-se ao significado que esta assume no contexto de cada tradição<sup>65</sup>. O autor observa que as mais antigas obras de arte surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, depois religioso, e vincula, portanto, ao modo de ser aurático da obra de arte um fundamento teológico, ritualístico (Idem, p. 171). A *arte pop*, em contraposição, representa um afastamento radical dos conceitos de “autenticidade”, “ritual”, “valor de culto” e “valor de eternidade”, elementos que, de acordo com Benjamin, constituíam as bases da sacralidade da obra de arte. Segundo Hoisel (1980, p.137), o *pop* representou graficamente tudo que antes era considerado insignificante, irrelevante para a arte. São elementos da iconografia recorrente ao pop, citados pela autora: a) os símbolos de status (automóveis, objetos domésticos, alimentos, etc.), b) publicidade e propaganda dos produtos que podem elevar o status social, c) mitos do *mass media*: ídolos que rapidamente aparecem e desaparecem, a depender do *boom* comercial publicitário do

---

<sup>65</sup> Como ilustração deste pensamento, o autor cita as diferentes formas de recepção estética da estátua de Vênus, que foi cultuada pelos gregos e amaldiçoada pelos doutores da Igreja na Idade Média. (BENJAMIN, 1989, p. 171).

momento, d) exploração dos símbolos que possuem um conteúdo sexual, e) formas de violência próprias à cultura contemporânea (HOISEL, 1980, p.137-138). Hoisel constata que, ao se apropriar deste repertório, o *pop* forneceu uma visão antropológica dos clichês do mundo moderno:

Se a Antigüidade criou seus mitos e fetiches valendo-se, com freqüência, de elementos tomados do mundo natural, o homem moderno cria mitos e fetiches tomando-os de empréstimo aos elementos pré-fabricados, com freqüência mecânicos, produzidos em série, criados pelo homem, porém desumanizados (HOISEL, 1980, p. 137).

Ao contrário do olhar distante e frio que caracteriza a *arte pop*, bem como da predominância do *nonsense* e do aspecto caótico do discurso polifônico *pop*, a protagonista-escritora do romance de Judith Grossmann quer ordenar o mundo, movida pelo desejo de ensinar a todos a respeito do amor e da arte, através do seu exemplo. Este se constitui em um dos aspectos que afasta a narrativa *Meu Amigo...* das motivações e crenças que alimentaram o *pop*. Apesar disso, o texto judithiano utiliza, como foi visto anteriormente, algumas técnicas e temáticas da *arte pop*, e, assim como fizeram os artistas de vanguarda eleitos como predecessores, suscita um questionamento sobre os modos de produção e recepção estética, através de uma subversão das convenções clássicas de ficção (cf. JOZEF), abrindo novos caminhos na tradição literária. No entanto, a narradora extrapola a proposta dos seus predecessores, quando cobre com o seu olhar amoroso objetos, signos, marcas da sociedade de consumo, humanizando-os:

Um pintor, um escultor, não poderiam fazer o seu atelier aqui, aqui estariam fora dele, [...] mas um escritor pode, no espaço privilegiado do seu nunca demais exaltado caderno Click Tilibra, marcas são como o espírito do tempo, um viva a Andy Warhol, às quais emprestamos os divinos dons de nossa potência afetiva e a nossa radiância espiritual, objetos que acabamos de fabricar quando selecionamos aquele que vamos levar conosco, completando engendrará-lo e humanizá-lo com a textura do nosso tato e com o bom uso que dele fazemos – o Hum cultuado e adorado, do qual escravo porém sempre amo, a colônia que se impregna em nossa pele e se evapora (p. 125).

Ao afirmar que aquilo que completa a fabricação dos objetos adquiridos no mercado é o uso que as pessoas fazem deles, a narradora coloca a subjetividade e os valores

humanos, como a “potência afetiva” e a “radiância espiritual”, acima do fetiche exercido pelas mercadorias e fomentado pela publicidade, bem como acima da tecnologia que fabrica os objetos. Hoisel (1999, p. 70) pondera que, apesar de se instalar num “território de sofisticação tecnológica”, como o shopping, a protagonista-escritora de *Meu Amigo...* prescinde de todo aparato “restringindo-se, no seu trabalho, ao uso de um caderno *Click Tilibra* e de uma caneta *Kilométrica Plus*”. No romance, “[...] a usual reverência à tecnologia é dessacralizada, integrando uma espécie de louvação à arte da escritura [...]”. A narradora-protagonista não nega, nem demoniza, a tecnologia, que “toma lugar enquanto signos e imagens, que são incorporados ao tecido da narrativa”. Entretanto, “tudo que observa, tudo que seu olhar recolhe é triturado no mais íntimo de sua subjetividade e é reintegrado, reorganizado pelo crivo mais pessoal e subjetivo de uma singularidade que tem o poder de contaminar e transformar aquilo que toca pelo olhar [...]” (Idem, p. 74 - 75). Nessa perspectiva, “estetizar um mundo árido, desatento, antiético e antiestético para, então, se reconciliar com ele, parece ser uma das motivações da obra” (LIMA, 2003, p. 146).

A protagonista do texto judithiano opera uma inversão na lógica do mercado, ao afirmar que o uso valoriza os objetos. Além disso, ao humanizar os objetos, estes são sacralizados. O fato de as pessoas, através do uso que fazem dos objetos, possuírem a capacidade de engendrará-los, completá-los, transformá-los, transfere para os objetos de consumo, fabricados em série, a característica da unicidade, e, portanto, o modo de ser aurático que caracterizava os objetos de arte, conforme a abordagem de Benjamin (1989), como pode ser constatado no seguinte trecho: “[...] esta sempre louvada admirável caneta *Kilométrica Plus*, ponta média, em cartucho azul-rei emblemático, que nem o gênio de Leonardo ou de Michelangelo poderia vislumbrar” (p. 124).

Ademais, a narradora reconhece a dependência das pessoas em relação à sedução exercida pelos produtos e pelo mercado, não excluindo a posição de escravo que elas ocupam

na sociedade de consumo. Entretanto, reivindica a posição de amo, afirmando os valores humanos, lembrando de algo que vem sendo esquecido pelas leis do mercado e da publicidade, que somente as pessoas podem submeter os objetos à sua vontade, concedendo-lhes uma identidade e uma existência, e não o contrário.

Em *Cenas da vida pós-moderna*, Beatriz Sarlo (2004, p. 28) constata que uma das ilusões experimentadas pelos consumidores (incluídos ou excluídos do mercado), na sociedade de consumo, e que são fomentadas pela mídia, é a crença de que o objeto é capaz de suprir o que precisamos, não no nível da posse, mas no da identidade. Assim, por uma inversão de papéis - aquela mesma alertada pela protagonista de *Meu Amigo...*, ao afirmar a posição de amo frente aos objetos – “os objetos *nos* significam: eles têm o poder de outorgar-nos alguns sentidos, e nós estamos dispostos a aceitá-los”.

Segundo Sarlo (2004, p. 28), a predominância do mercado e da mídia, como orientadores de valores na contemporaneidade, ocorre por uma falência de outros, que tradicionalmente ocuparam este lugar, dentre os quais cita aqueles cujas bases de identificação e fundamentos foram dados pela religião, ideologias, política, velhos laços comunitários e pelas relações modernas da sociedade. No vazio deixado por valores tradicionais, insere-se o mercado, “um espaço universal e livre, que nos dá algo para substituir os deuses desaparecidos”. Para a autora, diante da “impotência simbólica” dos ícones que representavam alguma divindade, os objetos tornam-se os nossos ícones e se afirmam como tais, por serem capazes de criar uma comunidade imaginária, “a dos consumidores, cujo livro sagrado é o *advertising*, e cujo ritual é o *shopping spree*<sup>66</sup>, e cujo templo é o shopping, sendo a moda seu código civil”.

Ao conferir ao shopping a condição de templo, Sarlo identifica-se com uma das construções deste espaço realizadas no texto judithiano, no qual a narradora compara as

---

<sup>66</sup> O *shopping spree* é descrito pela autora como “uma espécie de bacanal de compras na qual uma coisa leva a outra até o esgotamento que encerra o dia nos cafés das grandes lojas. O *shopping spree* é um impulso teoricamente irrefreável enquanto houver condições econômicas para levá-lo a cabo” (SARLO, 2004, p.27).

vendedoras a sacerdotisas, como se o shopping fosse um local no qual se exercesse uma espécie de culto religioso, a venda:

E como se aproxima a hora da abertura, vejo através dos vidros, as sacerdotisas do Shopping, geradas pelas páginas de Proust, embora no seu tempo não houvesse Shopping, as páginas dele, geradas pelas de Balzac, Stendhal e Flaubert, em cujo tempo, por sua vez, não havia aeroplano, e assim por diante [...] enquanto elas, cada palavra, um cálculo inaudito, de tamanha complexidade nem Einstein em toda a sua glória conseguiria operar, tratando-se do cômputo mais complicado, a exigir tais evoluções dos olhos e quase nenhuma da boca: vender (p. 98).

Numa das considerações feitas por Beatriz Sarlo (2004, p. 26) a respeito do *uso* dos objetos e do seu significado na sociedade de consumo, o consumidor (que tem condições de entrar no mercado) é comparado a um “coleccionador às avessas”. Segundo ela, o velho tipo de colecionador subtrai os objetos da circulação e do uso, a fim de anexá-los a seu tesouro, a sua coleção, na qual os objetos assumem um valor sintático, pois fazem parte de uma série conhecida por ele. Os objetos colecionados possuem uma história e uma alma que enriquece à medida que a coleção vai se tornando mais rica e mais antiga. Para a autora, o “coleccionador às avessas”, o consumidor, por outro lado, sabe que os objetos adquiridos desvalorizam-se assim que saem da loja. Além disso, o desejo que motiva a compra não é satisfeito com o objeto, e o mercado sabe aproveitar-se bem do fato de que o desejo não tem um objeto com o qual possa conformar-se, por isso sempre haverá o “mais novo”, o “mais avançado”, “o melhor”, para chamar a atenção do consumidor. Para Sarlo, o “coleccionador às avessas” coleciona, não objetos, mas atos, atos de compra-e-venda, “momentos plenamente ardentes e gloriosos”. Os objetos deste colecionador possuem a característica de se consumirem antes mesmo de serem usados. A autora pondera que o desejo de objetos é inextinguível e ressalva que apenas aqueles que estão excluídos do mercado esgotam o objeto no consumo e não perdem o interesse por eles após adquiri-los, fazendo do uso uma dimensão fundamental da sua posse (SARLO, 2004, p.27-28).

Em *Mal-estar na atualidade – a psicanálise e as novas formas de subjetivação*, Joel Birman (1999, p. 16) se propõe a repensar os fundamentos da nossa leitura da

subjetividade e a refletir sobre os destinos do desejo na atualidade, a fim de circunscrever o campo do mal-estar contemporâneo. Para tal, o autor parte de dois marcos da modernidade: Marx e Freud. O primeiro, como representante da utopia da revolução que orientou o pensamento moderno no seu sonho coletivo de reinvenção do mundo. Para Birman, o marxismo significou “[...] a representação teórica e política da potência desejante do sujeito coletivo [...]” (Idem, p. 83). Freud, por sua vez, traz à cena a possibilidade de transformação da individualidade através do desejo, único meio pelo qual o sujeito “pode reinventar seu eu e traçar uma outra história” (Idem, p. 84). Segundo o autor, os herdeiros, tanto de Marx quanto de Freud, desvirtuaram as bases do pensamento de ambos, “[...] os herdeiros de Marx transformaram seu pensamento em algo mecanicista e economicista [...]” (Idem, p. 85), enquanto que os de Freud desprezaram o papel do desejo como fundamento da teoria freudiana e promoveram uma exaltação da individualidade que consegue negar a função do desejo preconizada por Freud.

Partindo da constatação de que a sociedade pós-moderna é marcada pelo individualismo e pela “sociedade do espetáculo” (cf. DEBORD, 1997), Birman reconhece que, diferente das possibilidades de reinvenção do sujeito e do mundo, suscitadas na modernidade pelas teorias marxista e freudiana, na contemporaneidade prevalece um modelo de subjetividade no qual essas possibilidades são silenciadas. O autor postula que, na sociedade do espetáculo, a subjetividade é caracterizada por uma fragmentação que decorre do paradoxo entre autocentramento e exterioridade, um autocentramento desprovido de interioridade e marcado por um enaltecimento exacerbado de si mesmo, “uma hegemonia da aparência” segundo a qual “o sujeito vale pelo o que parece ser [...]” (p. 167).

Em *A sociedade do espetáculo*, Guy Debord (1997) comenta a separação que se consumou no mundo capitalista entre a representação e a realidade. A epígrafe de Feuerbach,

escolhida pelo autor para a entrada do primeiro capítulo, é bastante esclarecedora daquilo que ele vai chamar de “sociedade do espetáculo”, o mundo contemporâneo:

E sem dúvida o nosso tempo... prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser... Ele considera que a ilusão é sagrada, e a verdade é profana. E mais: a seus olhos o sagrado aumenta à medida que a verdade decresce e a ilusão cresce, a tal ponto que, para ele, o cúmulo da ilusão fica sendo o cúmulo do sagrado (DEBORD, 1997, p. 13).

Debord propõe-se a fazer uma crítica à vida das sociedades que são geridas pela lógica das modernas condições de produção. De acordo com o autor, nestas sociedades há uma imensa acumulação de espetáculos, e tudo que era vivido diretamente tornou-se uma representação. O espetáculo aparece, então, “como inversão concreta da vida, o movimento autônomo do não-vivo” (DEBORD, 1997, p. 13). Debord destaca as condições paradoxais sobre as quais está edificada a sociedade que descreve. A própria linguagem usada pelo autor, num jogo constante de oposição e inversão de palavras, é reveladora das contradições que marcam esta sociedade.

Segundo Debord (1997, p. 14), as imagens propagadas pelos meios de comunicação de massa, seja através da publicidade, propaganda, informação ou consumo de divertimentos, são vistas como se fossem reais, concentram “todo o olhar e toda consciência”, mas, assim como as sombras da alegoria da caverna platônica, é o “lugar do olhar iludido e da falsa consciência”. Dentre as condições paradoxais apontadas pelo autor, destaca-se o fato de que o espetáculo funciona como “instrumento de unificação” da sociedade, porém, “a unificação que realiza é tão somente a linguagem oficial da separação generalizada”. O mundo contemporâneo vangloria-se por ser um mundo “globalizado”, “conectado”, “interligado”, no qual “todos” estão abraçados pela grande rede “on-line”. Entretanto, verifica-se que as pessoas estão vivendo cada vez mais isoladas. No prólogo “Do Autor ao Leitor”, o isolamento no mundo urbano está sinalizado pelo Autor, que constata que as pessoas encontram-se “indisponíveis para a interlocução” e experimentam “uma impenetrável solidão” (p. 12). Para



Debord (1997, p. 23), o sistema econômico contemporâneo é fundado no isolamento e produz o isolamento: “Do automóvel à televisão, todos os bens selecionados pelo sistema espetacular são também suas armas para o reforço constante das condições de isolamento das “multidões solitárias”. Debord observa que, no espetáculo, uma parte do mundo se representa diante do mundo e lhe é superior. Esta parte que se representa é o centro que liga os espectadores e que, ao fazê-lo, os mantém isolados, pois o “espetáculo reúne o separado, mas o reúne como separado”.

Para se compreender o “espetáculo” descrito por Debord, é necessário lembrar que ele não é apenas o abuso do mundo da visão ou um conjunto de imagens, “não é um suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real” (DEBORD, 1997, p. 14), pois “quando o mundo real se transforma em simples imagens”, elas se “tornam seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico” [...] (Idem, p. 18). Nos seus comentários a respeito da “sociedade do espetáculo”, Debord declara que o espetáculo é “uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”, “uma visão de mundo que se objetivou”, é “ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente” (Idem, p. 14), “a presença permanente da justificativa total das condições e dos fins do sistema existente”, “a afirmação onipresente da escolha já feita na produção e no consumo que decorre dessa escolha”, pois “a linguagem do espetáculo é constituída de sinais da produção reinante, que são ao mesmo tempo a finalidade última dessa produção” (Idem, p. 15).

Assim, no mundo contemporâneo, vive-se a representação como se fosse realidade e a vida concreta torna-se representação. As imagens “recobre[m] toda a superfície do mundo e está indefinidamente impregnado de sua própria glória” (Idem, p. 17). Entretanto, mais do que o fato de a realidade vivida ser tomada pela contemplação do espetáculo, a realidade “adere à ordem espetacular” (Idem, p. 15). Para Debord, não há separação possível, pois a

realidade existe enquanto espetáculo e o espetáculo é real. Diferente de Platão, que via nas sombras o engano, na sociedade do espetáculo se acredita que as imagens constituem a realidade, acredita-se mais na representação do que na realidade, “a verdade é um momento do falso” (Idem, p. 16). O espetáculo “é a afirmação da aparência e a afirmação da vida humana – isto é, social - como simples aparência”.

Segundo Debord, se a primeira fase da dominação da economia sobre a vida social operou a degradação do *ser* para o *ter*; a sociedade espetacular, conseqüência dos resultados acumulados dessa economia, levou a uma nova degradação, dessa vez do *ter* para o *parecer*, em que *parecer* é o prestígio imediato do *ter* e a sua função última. No “mundo das aparências”, em que a visão se projeta como o sentido mais importante, o abstrato das imagens se sobrepõe ao concreto do tato; a visão, “o sentido mais abstrato e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual” (DEBORD, 1997, p.18). Todavia, o autor alerta para o fato de que o espetáculo escapa a qualquer atividade do homem, seja o olhar ou a escuta, ele se processa de forma autônoma, independente, constituindo-se, não como um diálogo, “o espetáculo é o discurso ininterrupto que a ordem atual faz a respeito de si mesma, seu monólogo laudatório” (Idem, p. 20), uma comunicação unilateral. Os meios de comunicação de massa, a manifestação mais esmagadora do espetáculo, não são apenas um instrumento dessa sociedade, mas aquilo que proporciona o automovimento total da sociedade (Idem, p. 20 - 21).

Birman (1999), ao tentar pensar nos destinos do desejo na atualidade, utiliza *A sociedade do espetáculo* como uma das fontes para compreender a sociedade pós-moderna. Debord identifica um distanciamento do homem contemporâneo em relação ao seu desejo, além de um esvaziamento da subjetividade, também apontado por Birman. Para Debord (1997, p. 24), na “sociedade do espetáculo”, quanto mais o homem “contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende

sua própria existência e seu próprio desejo”. A identificação com as imagens resulta ainda mais problemática pelo distanciamento entre aquilo que difundem e o possível. As imagens propagam incessantemente o que a sociedade pode fazer, entretanto, o que é propagado como o permitido opõe-se ao possível. Para Debord (1997, p. 22), não só a subjetividade e as trocas inter-humanas se degradaram, como toda comunidade e todo senso crítico se dissolveram na sociedade do espetáculo.

No coração da sociedade do espetáculo está a mercadoria, sua ditadura e seu imperialismo, que se estendem por todo o mundo contemporâneo. O pensamento do autor de *A sociedade do espetáculo* está em consonância com a protagonista de *Meu Amigo...*, quando ela denuncia a já mencionada “ditadura” exercida pelas mercadorias, como revela a seguinte passagem: “são produtos, aquilo que o pecus determina para que ele mesmo consuma, esta a ditadura” (p. 70). Neste trecho, a narradora endossa o fechamento da sociedade do espetáculo evidenciado por Debord, na medida em que constata a predominância da lógica do mercado, segundo a qual o dinheiro, “pecus”, não é apenas usado para consumir, mas também determina o que consumir, através do “espetáculo”, que, como um espelho, reflete seu próprio reino, o reino das mercadorias:

O espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo. A produção econômica moderna espalha, extensa e intensivamente, sua *ditadura*. Nos lugares menos industrializados, seu reino já está presente em algumas mercadorias célebres e sob a forma de dominação imperialista pelas zonas que lideram o desenvolvimento da produtividade. Nessas zonas avançadas, o espaço social é invadido pela superposição contínua de camadas geológicas de mercadorias. (DEBORD, 1997, p. 33 – grifo nosso)

O shopping é o templo das mercadorias, o espaço, por excelência, das “mercadorias célebres”. Uma prova da “dominação imperialista” das mercadorias é a multiplicação dos shoppings pelo mundo inteiro e o fato de que, em qualquer lugar do mundo, este espaço é igual, ainda que dominado pelo imperativo da “novidade” propagada pela publicidade e

alimentada pela própria engrenagem do mercado. Para Debord (1997, p. 112), “para tornar-se sempre mais idêntico a si mesmo, [...] o espaço livre da mercadoria é doravante modificado e reconstruído a todo instante”. Em *Antropologia dos mundos contemporâneos*, Marc Augé (1997, p. 176) destaca que o ambiente urbano é marcado pela uniformidade, indicando as “semelhanças que apresentam entre si, em diversas partes do mundo, os espaços destinados ao consumo, à comunicação e ao tráfego”. O autor ressalva que “é nos espaços mais despersonalizados (um aeroporto, um supermercado, uma auto-estrada, um grande hotel de uma cadeia internacional) que o viajante vindo de longe para um país que não conhece pode sentir-se menos deslocado” (Idem, p. 177). Segundo a análise de Beatriz Sarlo (2004, p. 19 - 20), o shopping é um lugar em que qualquer turista, de qualquer origem, sente-se em casa. Este espaço produz “uma cultura extraterritorial da qual ninguém pode se sentir excluído”, uma vez que, nele, “os pontos de referência são universais: logomarcas, siglas, letras, etiquetas não requerem que seus intérpretes estejam enraizados em nenhuma cultura anterior, ou distintas da cultura do mercado”. No shopping, os turistas podem relaxar num ambiente familiar, caracterizado por uma “climatização geral da vida, dos bens, dos objetos, dos serviços, das condutas, e das relações sociais” (BAUDRILLARD, 1995, p. 19), encontrando “a doçura do lar, onde se apagam os contrastes da diferença e do mal-entendido”. (SARLO, 2004, p. 19). Para Debord (1997, p. 112), na sociedade contemporânea, o turismo é um “subproduto da circulação de mercadorias [...], circulação humana considerada como consumo [e] resume-se fundamentalmente no lazer de ir ver o que se tornou banal”. Para o autor, “a mesma modernização que retirou da viagem o tempo, lhe retirou também a realidade do espaço”. O shopping é um destes espaços nos quais se perde qualquer referência da realidade do lugar:

Na fenomenologia do consumo, a climatização geral da vida, dos bens, dos objetos, dos serviços, das condutas, e das relações sociais representa o estágio completo e “consumado” na evolução que vai da abundância pura e simples, através dos feixes articulados de objetos, até ao condicionamento total dos atos e do tempo, até à rede

de ambiência sistemática inscrita nas cidades futuras que são os *drugstores*, os Parly 2 ou os aeroportos modernos (BAUDRILLARD, 1995, p. 19).

Segundo Baudrillard (1995, p. 18), o *drugstore* diferencia-se dos grandes estabelecimentos comerciais, pois se propõe a ir muito além da venda de mercadorias pelo seu caráter utilitário. No *drugstore*, centro cultural torna-se parte integrante do centro comercial, cultura e mercadoria misturam-se numa profusão de signos. Tanto a cultura quanto as mercadorias *culturalizam-se*, a mercadoria “surge transformada em substância lúdica e distintiva, em acessório de luxo, em elemento no meio de outros elementos da *panóplia* geral dos bens de consumo”. Na alma do *drugstore* está a publicidade, “o recital sutil do consumo, cuja ‘arte’ consiste toda precisamente em servir-se da ambigüidade do signo nos objetos e em sublimar o seu estatuto de utilidade e de mercadoria [...]”. Sarlo (2004, p. 18 – 19) postula que “para o shopping, a única máquina semiótica é a de seu próprio projeto. [...] a história esbanja sentidos que o shopping não tem interesse em preservar, porque em seu espaço, além de tudo, os sentidos valem menos que os significantes”. Nesta perspectiva, Baudrillard afirma que o *drugstore* vende, agregado às mercadorias, “algo mais”, “talvez um acréscimo de inteligência e com mais calor humano”, que acompanha o produto. O *drugstore* consiste em oferecer uma “neocultura generalizada” possibilitada pelo conceito fundamental de “ambiência” (BAUDRILLARD, 1995, p.18). As diversas atividades, sejam ligadas à arte, ao lazer ou à vida quotidiana, encontram-se relacionadas, e sistematicamente combinadas num ambiente “em que o *envolvimento* é total, inteiramente climatizado, organizado e culturalizado”. O *drugstore* é o centro do prazer, o canal das satisfações, um espaço que promete “uma existência total, polivalente, combinatória” (Idem, p. 19).

Segundo Marc Augé (1997, p. 169), “o lugar é triplamente simbólico: ele simboliza a relação de cada um de seus ocupantes consigo mesmo, com os outros ocupantes e com a história comum”. O autor denomina “não-lugar” um espaço no qual nem a identidade,

nem a relação e nem a história sejam simbolizados. Para ele, a multiplicação de não-lugares é uma característica do mundo contemporâneo. Os “não-lugares” são os espaços da “circulação (auto-estradas, vias aéreas), do consumo (grandes supermercados) e da comunicação (telefones, fax, redes de televisão, redes de TV a cabo, [Internet])”. Esses espaços são espaços funcionais, despersonalizados, uniformizados, nos quais foram abolidos os laços sociais, tradições culturais, a memória e a poesia. São espaços nos quais “se coabita sem viver junto, nos quais o status de consumidor ou de passageiro solitário passa por uma relação contratual com a sociedade” (Idem, p.169 - 170) ou, ainda, lugares marcados pela solidão em meio à multidão ou pela solidão sem multidão, a solidão de quem contempla, nas telas, as imagens do mundo contemporâneo (Idem, p. 176). Além do binômio lugar/não-lugar, Augé trabalha com o binômio modernidade/supermodernidade para descrever os espaços e o mundo contemporâneo. “A supermodernidade corresponde a uma aceleração da História, a um encolhimento do espaço e uma individuação das referências que subvertem os processos cumulativos da modernidade” (Idem, p. 170).

Numa análise sobre a cidade, “realidade espacial que empiricamente engloba os mundos contemporâneos”, Augé (1997, p.168) assinala a “dificuldade essencial de qualquer reflexão sobre a cidade, pois ela desemboca necessariamente num questionamento cujo objeto é o mundo inteiro [...]”. Augé postula que a cidade é objeto de representações, lembrando o lugar que a cidade ocupa na pintura, na literatura, na música, através das quais são configuradas versões individuais “na relação que os habitantes de uma cidade dizem ter com ela, na história que os liga a ela, nos itinerários que eles fazem nela”. Entretanto, pondera que, na contemporaneidade, representar a cidade torna-se mais difícil. Para o autor, se atualmente se fala numa “crise do mundo urbano”, ela não está relacionada apenas a “problemas urbanísticos, arquiteturais e sociológicos que a extensão da cidade causam ou ampliam”, mas, sim, a uma “crise, mais geral, das representações na contemporaneidade”. Augé compara a

cidade moderna à cidade contemporânea, citando como exemplo de cidade moderna a Paris de Baudelaire. Para o autor, a cidade moderna é caracterizada por três traços: a proximidade espacial, a contigüidade geográfica e a mistura de gêneros. Estes traços, no entanto, têm sido apagados na cidade contemporânea funcional e planificada, diante de fatores como a *espetaculização*, que é um abuso de imagens nas cidades, da separação provocada pela definição de zonas com status especial (zonas de pedestres, por exemplo), pela iluminação de monumentos, pela construção de escritórios nos centros das cidades, onde cada vez menos pessoas moram, e grandes conjuntos na periferia (Idem, p. 170).

O autor ressalta que as cidades contemporâneas mantêm, em parte, traços da cidade moderna, na qual há uma combinação entre passado e presente, entretanto adverte que, ainda que nem todo o tecido urbano seja afetado pela supermodernidade, é preocupante ver as cidades “se despersonalizarem, se uniformizarem, diluírem-se como impérios, suscitarem identidades secundárias que se afirmam fora delas ou contra elas”. Essas identidades são constituídas paralelamente a uma “generalização do urbano” (Idem, p. 178), resultado de “uma violência tecnocrática” (p. 179), e da ênfase dada ao consumo, ao trânsito e à comunicação, o que “torna o lugar da cidade, e mais amplamente do laço social cada vez mais difícil de ser percebido” (Idem, p. 181), além de subtrair da cidade “seu poder de captação poética, de sedução e de identificação” (Idem, p. 180). Augé ressalva que a identificação com a cidade de hoje não é impossível, mas é abstrata<sup>67</sup>. Segundo Augé, “a cidade continua sendo o lugar problemático no qual a relação simbólica [indivíduo-cidade, como complementares] é posta à prova [...] é difícil criar lugares porque ainda mais difícil definir laços”. (Idem, p. 183).

---

<sup>67</sup> Como exemplo cita a identificação relacionada aos clubes esportivos: “as adesões mais fortes à cidade [...] são do tipo ‘esportivo’, os simbolismos mais elementares (duas ou três letras, uma ou duas cores) encontrando aí uma vitalidade e uma eficácia renovadas” (AUGÉ, 1997, p. 183).

Definir laços torna-se ainda mais complicado diante da “*espetacularização* do mundo”, concebido por Augé como “o traço mais perverso da supermodernidade”, e que é reproduzido pela cidade:

[...] uma *espetacularização* do mundo que nos habitua insensivelmente a só nos relacionarmos com o mundo e com os outros através de imagens: as imagens da atualidade dos meios de comunicação de massa, é claro, mas de maneira mais global todas as mensagens que nos sugerem como viver nossa vida, como tratar de nosso corpo, como consumir, como ser feliz, etc. Talvez o único mundo do qual se pode falar hoje seja finalmente o mundo da imagem – ou, o que dá no mesmo, o da atualidade. Com seus grandes centros comerciais, seus aeroportos, sua publicidade de rua, todas as maneiras de difusão da imagem [...] a cidade reproduz a matéria do mundo, da atualidade e do espetáculo (AUGÉ, 1997, p. 186).

Ao definir o mundo contemporâneo como o mundo da imagem, Augé conclui a sua “antropologia dos mundos contemporâneos”, suscitando um olhar crítico sobre as relações que estabelecemos com nós mesmos e com os outros nesses espaços, bem como alertando sobre a necessidade de “julgar os projetos de felicidade propostos por aqueles que são, numa medida variável, responsáveis por nosso espaço, nosso tempo, nossa vida” (Idem, p. 187).

As origens desses “projetos de felicidade” e de um mundo marcado pela evidência fantástica de consumo e abundância, criada pela multiplicação dos objetos, dos serviços, dos bens materiais, remontam ao século XVIII. A fé nas potencialidades do ser humano e na razão iluminista fez com que o homem acreditasse ser possível trazer o paraíso do céu para a terra.

No século XVIII, o iluminismo burguês desafiou a posição teológica de que cidades celeste e terrena fossem termos contraditórios, uma cheia de pecado e sofrimento e a outra, um lugar de redenção e bem aventurança eternas. Convocou os seres humanos a usarem sua própria razão para criar a cidade “celeste” aqui e agora, e como paraíso terreno, sendo a felicidade material um componente básico de sua construção (BUCK-MORS, 2002, p. 112).

A Revolução Industrial no século XIX tornou materialmente viável colocar o projeto iluminista de progresso em prática. Um dos primeiros sinais desse “progresso” trazido pela indústria e tecnologia foi a transformação física pela qual passaram as capitais, das quais Paris era o modelo, com seus enormes bulevares arborizados, lojas, museus, galerias de arte, teatros, cafés, galerias, lojas de departamentos e monumentos nacionais. A novidade



deslumbrava a multidão que assistia o desfile de bens de consumo corrente, o luxo urbano e as luzes que iluminavam a cidade com seus lampiões a gás.

A palavra “fantasmagoria” é utilizada por Walter Benjamin para descrever o espetáculo de Paris, destacando a vertigem e a ilusão proporcionadas pelo novo espaço urbano e o poder simbólico exercido pelas mercadorias: “Todo o desejável, do sexo ao status social, podia ser transformado em mercadorias, como fetiches-em-exibição, mantendo a multidão subjugada, mesmo quando suas posses pessoais estavam muito longe de alcançá-las” (BUCK-MORS, 2002, p. 113).

A origem dos *shopping centers*, ou do *drugstore*, conforme Baudrillard, ou ainda, dos espaços supermodernos, analisados por Augé, remonta ao século XIX, quando foram construídas as “arcadas” ou “passagens” parisienses, as quais podem ser descritas como:

[...] travessias públicas para passagem e exibiam as mercadorias em vitrines como ícones em nichos. As casas profanas de prazer aí alojadas tentavam os passantes com perfeições gastronômicas, bebidas intoxicantes, riqueza sem esforço na roda da roleta, alegria nos teatros de vaudeville e, nas galerias do primeiro andar, transportes de prazer sexual vendidos pelas senhoras da noite, celestes anfitriãs vestidas à última moda [...] (BUCK-MORS, 2002, p. 115).

Nas “passagens” já se tem notícia do poder exercido pelas imagens. Os “Panoramas” eram uma atração das passagens. Neles, os espectadores podiam visualizar, através de várias pequenas janelas individuais, imagens “que lhes davam a ilusão de se deslocarem através do mundo em um ritmo acelerado. A experiência correspondia à do movimento pelas ruas, ao longo do percurso das vitrines de mercadorias” (BUCK-MORS, 2002, p. 113).

As passagens foram a origem do acesso de largas classes aos bens de consumo, pelo menos em termos especulares. Em um curto período de tempo, durante o Segundo Império de Napoleão III, a exibição de mercadorias, bem como a profusão de imagens fantásticas de abundância e promessa de felicidade ganham extensão, irrompendo para além dos corredores das “passagens”, se alastrando pela cidade de Paris e daí para o mundo.

Hoje, o shopping center, salão da pós-modernidade<sup>68</sup>, pode ser definido como “monumento-síntese da cidade e da civilização contemporânea e documento-síntese da banalização e da dessacralização que caracterizam os objetos, as relações humanas, os valores culturais [...]” (HOISEL, 1999, p. 73). Se comparado às arcadas e passagens parisienses, o shopping guarda poucas semelhanças. Em relação à própria cidade, o shopping aparece destacado, como um mundo à parte. Em certo sentido, é possível estabelecer pontos de contato entre o shopping e o (em fase de desaparecimento) “centro da cidade”, seguindo as pistas deixadas por Hoisel, que postula que o shopping é “a versão miniatura do centro da cidade” (Idem, p. 69):

Tal cenário, versão miniatura do centro da cidade em sua forma atual, agrupando estabelecimentos comerciais de natureza diversa, bancos, agência do Correio, postos de serviços, *fast food*, cinemas, atrai a coletividade não apenas para as compras, mas para o transitar enquanto simples lazer, proporcionando os encontros e os olhares (HOISEL, 1999, p. 69).

No ensaio “Semiologia e urbanismo”, Roland Barthes postula que “o erotismo da cidade é o ensinamento que podemos retirar da natureza infinitamente metafórica do discurso urbano” (BARTHES, 2001, p. 229). Barthes ressalva que a dimensão erótica da cidade não se restringe ao erotismo reservado a um bairro ou “lugar de prazer”, conforme estabelecido pela funcionalidade urbana. O autor faz equivaler a dimensão erótica da cidade à noção de *socialidade*. Se a cidade é, na sua concepção, “essencial e semanticamente, o lugar de encontro com o outro”, o centro da cidade seria o “ponto de reunião de toda a cidade”, “vivido como o lugar de troca das atividades sociais [...] e das atividades eróticas no sentido amplo do termo”. Nesta perspectiva, destaca que o centro da cidade é instituído antes de tudo pelos jovens e pelos adolescentes, para quem o centro consiste na própria imagem de cidade que exprimem. Ademais, o autor proclama que “o centro da cidade é sempre vivido como o espaço onde agem e se encontram forças subversivas, forças de ruptura, forças lúdicas”.

---

<sup>68</sup> Conforme definido por Evelina Hoisel no ensaio intitulado “Meu Amigo Marcel Proust Romance: no salão da pós-modernidade” (1999). A palavra “salão” deve-se, provavelmente, à comparação feita, pela narradora do romance, entre o shopping e os salões proustianos.

Diferente dos espaços que trazem uma identidade, como a residência, a família, o centro é o espaço da alteridade, “[...] o lugar privilegiado onde está o outro e onde nós mesmos somos o outro, como o lugar onde se brinca”. O autor proclama que a “cadeia metafórica que substitui Eros” deve ser procurada “do lado das grandes categorias, dos outros grandes hábitos do homem” (Idem, 2001, p. 229 - 230), destacando que as atividades eróticas da sociedade de consumo são a alimentação e as compras. O centro da cidade possui uma significação erótica, pois é o espaço de *socialidade* por excelência e concentra as atividades eróticas da sociedade de consumo na abordagem de Barthes.

Atualmente, as representações de cidade são problemáticas e certamente muito distantes daquelas imagens urbanas configuradas pelos jovens, de acordo com Barthes: um centro da cidade tranquilo e seguro, compartilhado por pessoas transitando pelas ruas e suas lojas, lanchonetes, cinemas, teatros, um ponto de encontro e de compras, um lugar que “prometia um horizonte de desejos e perigos, a exploração de um horizonte sempre diferente” (SARLO, 2004, p. 14). A imagem de cidade, atualmente, é, também, caracterizada por cenas de violência e conflito. Atrelado a este fato, as ruas da cidade contemporânea tornaram-se um lugar inapropriado e hostil aos pedestres e mais adequado ao trânsito de automóveis. Os *flâneurs* foram para sempre expulsos das ruas pelos automóveis, pela violência urbana e pela própria “técnica da separação” que está na base do urbanismo (DEBORD, 1997, p. 113). A rua, enquanto lugar de encontro e integração, desaparece diante da lógica de dominação do capitalismo que “refaz a totalidade do espaço como seu próprio cenário” (Idem, p. 112). O urbanismo desencadeou um movimento geral de isolamento, na esteira do qual o antigo espaço da rua é extinto: “o esforço de todos os poderes estabelecidos, desde as experiências da Revolução Francesa, para ampliar os meios de manter a ordem na rua culmina afinal com a supressão da rua” (Idem, p. 113). Augé (1997, p. 178) observa que “o ‘urbano generalizado’

suscita suas próprias formas de deformidade, despoetiza o interior da cidade e menospreza a periferia”.

As configurações que invadem o imaginário urbano apontam para uma desintegração da imagem de cidade compartilhada. Em entrevista à Folha de São Paulo, a antropóloga Teresa Caldeira (2005, p. 4), da Universidade da Califórnia, declara que as cidades tomaram o lugar das fábricas como espaço de protesto. Ao serem trazidos à baila os últimos acontecimentos de revoltas urbanas - como os protestos ocorridos em Paris, no final do mês de outubro e início de novembro de 2005, que teve como resultado seis mil veículos queimados e mais de duas mil pessoas detidas -, a antropóloga pondera que a fábrica e as questões relacionadas ao trabalho deixaram de ser os catalisadores das revoltas urbanas, que passaram a girar em torno das condições urbanas de cidadania. Caldeira destaca que as grandes cidades contemporâneas são marcadas pela segregação e apresentam visível desigualdade, situação agravada pelo crescente desemprego decorrente das mudanças recentes causadas pela globalização e pelo neoliberalismo. O resultado deste quadro é que parte significativa da população está excluída da própria vida da cidade, “uma cidade que exacerba as ofertas de consumo e promessas de mobilidade social”. A consequência deste paradoxo, para a antropóloga, é que “o espaço da cidade, onde está visível a exclusão da possibilidade de consumo, acaba sendo o espaço onde as pessoas articulam os protestos”.

O título da reportagem que inclui a entrevista referida anuncia um “colapso das cidades”, o que revela que a idéia de cidade que tem a rua como imagem do encontro, do diálogo e da *philia*, já não corresponde à experiência urbana contemporânea. Mesmo a antiga idéia de “centro” vem desaparecendo. As cidades deixaram de ser centralizadas e tornaram-se policêntricas, uma vez que novos centros são definidos, bem como novas noções de espaço e de lugar. Se tradicionalmente “ia-se ao ‘centro’ partindo dos bairros, como se fosse uma atividade especial, de feriado, como programa noturno, para as compras ou, simplesmente

para ver e estar no centro”, atualmente, “dos bairros de classe média, já não se vai ao centro. [...] Os bairros ricos configuraram seus próprios centros, mais limpos, mais ordenados, mais bem vigiados, mais iluminados e com ofertas materiais e simbólicas mais variadas” (SARLO, 2004, p. 13-14). Enquanto o “centro da cidade” deixa de existir em muitas cidades, os *shopping centers* multiplicam-se em número e aumentam em extensão, a cada ano, no mundo inteiro. É a partir deste dado que, segundo Sarlo, no shopping “pode-se descobrir um “protótipo premonitório do futuro”: shoppings cada vez mais extensos dos quais nunca se precise sair [...]. São aldeias-shoppings, museus-shoppings, bibliotecas e escolas-shoppings, hospitais-shoppings” (Idem, p. 17). Augé (1997, p. 181) observa que grandes centros comerciais já fazem parte do cenário da periferia das cidades, que “se abre menos para a cidade vizinha do que para os espaços de consumo”.

“Ir ao centro não é o mesmo que ir ao shopping center, ainda que o significante ‘centro’ se repita nas duas expressões”, pondera Sarlo (2004, p. 14). Na comparação que estabelece entre o shopping e a cidade, o qual define como “um simulacro de cidade de serviços em miniatura”, a autora constata que ali “todos os extremos do urbano foram liquidados”, o que não acontecia em relação às precursoras do shopping, as arcadas e passarelas parisienses do século XIX, as quais interrompiam, mas não anulavam a paisagem urbana, com seus ruídos, iluminação, monumentos, anúncios, sinais de trânsito, etc. O “shopping contrapõe a essa paisagem do ‘centro’ sua proposta de cápsula espacial acondicionada pela estética do mercado” (Idem, p. 14-15).

O shopping pode ser descrito como um mundo à parte, ou, “uma nave espacial”: o ar condicionado, a temperatura controlada, as luzes funcionais e a segurança garantida pelos pan-ópticos, neutralizando ameaças e imprevistos. Sarlo (2004, p. 15) observa que “como numa nave espacial, é possível realizar ali todas as atividades reprodutivas da vida: come-se, bebe-se, descansa-se, consomem-se mercadorias e símbolos segundo regras não escritas

porém absolutamente claras”. Também como numa nave, no shopping “perde-se com facilidade o sentido de orientação”. Diferente das ruas ou das galerias, “o shopping não é para ser percorrido do início ao fim [...] corresponde a uma ordenação total, mas sem deixar de, ao mesmo tempo, dar a impressão de percurso livre: trata-se da deriva organizada do mercado”. (Idem, p. 15-16).

Ao anular a história e as tradições, o shopping nega a concepção tradicional de cidade. Para Sarlo (2004, p. 17), o shopping possui uma relação de indiferença com a cidade à sua volta, “a cidade não existe para o shopping, que foi feito para substituí-la”. Um indício do fechamento que realiza sobre si mesmo é que, de dentro do shopping, não se tem acesso à vista do lado de fora. Todo o passado urbano é desconsiderado pelo shopping que “[...] é todo futuro: constrói novos hábitos, vira ponto de referência, faz a cidade acomodar-se à sua presença, ensina as pessoas a agirem no seu interior”. A autora pondera que, mesmo quando o shopping é construído num “espaço marcado pela história (no reaproveitamento de mercados, docas, [...] ou na reforma [...] de galerias comerciais)”, este espaço é usado apenas como decoração, não como arquitetura. Diferentemente das galerias do século XIX, o shopping se “autonomiza soberanamente das tradições”, ali não há o conflito entre presente e passado, mesmo nos shoppings ditos “preservacionistas”, “a história é tratada como souvenir e não como suporte material de uma identidade e temporalidade que sempre apresentam ao presente seu conflito” (Idem, 2004, p.17-18). Para a autora, o shopping “representa os novos costumes e não precisa pagar tributo às tradições: onde o mercado decola, o vento do novo se faz sentir com força” (Idem, 2004, p. 17).

Ao ponderar sobre o planejamento do espaço na sociedade do espetáculo, Debord indica que a força de homogeneização da produção capitalista unificou e banalizou o espaço, pois a “acumulação das mercadorias produzidas em série para o espaço abstrato do mercado” dissolve a autonomia e a qualidade dos lugares.(DEBORD, 1997, p.111). Em consonância

com Debord, Sarlo observa que “a rapidez com que o shopping se impôs na cultura urbana não teve precedentes em nenhuma outra mudança de costumes”, e sugere que esta mudança “sintetiza os traços básicos daquilo [...] que veio para ficar”:

[...] em cidades que se fraturam e se desintegram, esse abrigo antinuclear é perfeitamente adequado ao tom de uma época. Onde as instituições e a esfera pública já não podem construir marcos que se pretendam eternos, erige-se um monumento baseado justamente na velocidade do fluxo mercantil. O shopping apresenta o espelho de uma crise do espaço público onde é difícil construir sentidos; o espelho devolve uma imagem invertida na qual flui dia e noite uma ordenada torrente de significantes (SARLO, 2004, p. 22).

Em *A invenção do cotidiano*, Michel de Certeau (1994, p. 172) opõe à cidade funcional e planejada a cidade metafórica do andarilho, do poeta e das canções. O autor denomina “retóricas de pedestres” os caminhos que o imaginário individual pode traçar entre os grandes símbolos urbanos. Neste sentido, ele traz a dimensão do indivíduo, obliterada no processo de urbanização, lembrando que “o espaço só pode ser o lugar de todos se for o lugar de cada um, se der lugar à possibilidade de itinerários” (AUGÉ, 1997, p. 184).

A protagonista-escritora de *Meu Amigo...* também inscreve a sua “retórica de pedestre” nos simulacros de ruas e praças do shopping, para onde transfere a possibilidade da *flânerie*, parte integrante da sua arte, “arte da escritura, arte abençoada dentre as abençoadas, arte do flanante, arte do freqüentador das cidades” (p. 125). A narradora deixa pistas que revelam que a rua não teria servido aos seus propósitos, nem a teria acolhido tão bem. Ela aponta dois fatores para a escolha do shopping, que a rua ou o centro da cidade já não oferecem a segurança e o encontro: “acabarei optando pelo Shopping [...] no evitamento de lugares menos seguros, o Shopping onde certamente encontrarei, como sempre encontro, o autor do Painel transitando pelos seus corredores”. (p. 95). O fator segurança é ressaltado quando a protagonista confessa que colocava o relógio de pulso na entrada do shopping e retirava na saída, “para não ser assaltada na rua”. (p. 140). Além disso, ela se considera um *flâneur* baudelairiano ou proustiano (p. 93), e quer abandonar-se à contemplação do

espetáculo a sua volta. Seu olhar persegue os “modelos” que servirão de matéria para a sua arte, os jovens casais de namorados. O centro da cidade, tradicionalmente ponto de reunião, já não atrai os jovens, que optam pelo shopping para o encontro, a diversão, as compras, a alimentação. O shopping é, portanto, conforme Barthes, “vivido como o lugar de troca das atividades sociais [...] e das atividades eróticas no sentido amplo do termo”. (BARTHES, 2001, p. 229). Para a narradora, que aprende lições de amor no shopping, observando “casais de namorados, arquétipos, em prática de amorosa conversação” (p. 105), o shopping é um “[...] ambiente [...] sensualmente erotizado pela população de deusas, casais, pelas negociações que transcorrem nos corredores e nas lojas [...]” (p. 99), oferecendo-lhe, portanto, o material para a sua arte, que quer expressar um mundo possível através da revitalização do amor.

A protagonista-escritora de *Meu Amigo...* realiza, no shopping, aquilo que Michel de Certeau (1994, p. 188) denomina “práticas significantes” ou “práticas inventoras de espaço”, uma prática viva e “mítica” da cidade (Idem, p. 172). Se o autor opõe a cidade metafórica do andarilho, do poeta e das canções à cidade planejada, a narradora cria a sua cidade metafórica no shopping, onde as características de funcionalidade, homogeneidade, previsibilidade e ausência de alteridade, atribuídas à cidade planejada, são levadas ao extremo. Essas práticas significantes, também chamadas “práticas urbanas” ou “práticas do espaço” “insinuam outras viagens à ordem funcionalista da circulação”, tornando os “lugares liberados, ocupáveis” (Idem, p.185). Elas são práticas cotidianas que se inserem na ordem do estranho, de tudo aquilo que escapa aos conceitos e imagens totalizadores de cidade. Essas práticas seriam maneiras de passar ao outro, de sair da uniformidade e condicionamento dos espaços que expurgam qualquer alteridade.

Essas práticas do espaço remetem a uma forma específica de “operações” (“maneiras de fazer”), a “uma outra espacialidade” (uma experiência “antropológica”, poética e mítica do espaço) e a uma mobilidade opaca e cega da



cidade habitada. Uma cidade transumante, ou metafórica, insinua-se assim no texto claro da cidade planejada e visível (CERTEAU, 1994, p.172).

As práticas de espaço são esmagadas por um conceito de cidade que, para o autor, pressupõe três operações. A primeira seria a produção de um espaço próprio que recalca todas as “poluições físicas, mentais ou políticas que a comprometeriam”; a segunda, o estabelecimento de um não-tempo ou um sistema sincrônico, que “substitui as resistências inapreensíveis e teimosas das tradições” (Idem, p. 173), bem como elimina os acontecimentos ocasionais que revelam as opacidades da história; a terceira, a criação de um sujeito universal e anônimo, que é a própria cidade:

“A cidade”, à maneira de um nome próprio, oferece assim a capacidade de conceber e construir o espaço a partir de um número finito de propriedades estáveis isoláveis e articuladas uma sobre a outra. Nesse lugar organizado por operações “especulativas” e classificatórias, combinam-se gestão e eliminação. De um lado, existem uma diferenciação e uma redistribuição das partes em função da cidade, graças a inversões, deslocamentos, acúmulos, etc; de outro lado, rejeita-se tudo aquilo que não é tratável e constitui, portanto, os “detritos” de uma administração funcionalista (anormalidade, desvio, doença, morte...) (CERTEAU, 1994, p. 173).

Certeau (1994, p.186) identifica três dispositivos simbólicos que surgem nas relações entre práticas espaciais e práticas significantes: o crível, o memorável e o primitivo. Os discursos sobre a cidade organizados por esses dispositivos fogem à sistematicidade urbanística. São exemplos destes discursos a lenda, a lembrança e o sonho. Eles permitem a passagem para o diferente, o acesso ao outro, ao inominável. No próprio terreno definido pela tecnoestrutura, abre-se um túnel, uma porta para aquilo em que se pode crer, como as lendas, por exemplo, e para aquilo com que se pode sonhar a respeito do lugar. Esses dispositivos proporcionam uma qualidade que o autor denomina “habitabilidade”, ou seja, lugares que permitem saídas, meios de sair e de entrar, criando alternativas para o “totalitarismo funcionalista” (Idem, p. 186) dos espaços planejados. De acordo com Certeau, esses dispositivos simbólicos podem ser reconhecidos, por exemplo, nas funções dos nomes próprios dados às ruas, por tornarem o lugar crível e habitável, esvaziando-se do seu poder

classificador, permitindo a configuração de novas instâncias. A substituição de nomes de ruas por números é uma prova da ameaça que eles inspiram e do poder daquilo que eles evocam, como, por exemplo, fantasmas de mortos, batalhas, nomes de árvores, lembranças, viagens, lendas, histórias vindas do outro, estranhas à ordem uniforme e analista da cidade racional.

Ligando gestos e passos, abrindo rumos e direções, essas palavras operam ao mesmo título de um esvaziamento e de um desgaste do seu significado primário. Tornam-se assim espaços liberados, ocupáveis. Uma rica indeterminação lhes vale, mediante uma rarefação semântica, a função de articular uma geografia segunda, poética, sobre a geografia do sentido literal, proibido ou permitido. Insinuem outras viagens à ordem funcionalista e histórica da circulação (CERTEAU, 1994, p. 185).

Os dispositivos simbólicos alteram, por conseguinte, a identidade funcionalista das coisas, autorizando um espaço de jogo, por isso o autor os denomina “autoridades locais”. Por não caberem nas classificações e na ordem imposta, essas autoridades locais ou dispositivos simbólicos são vistos como algo “a mais” ou “demais” e são chamados, então, de “superstições” (Idem, p. 186). As superstições, lendas, lembranças trazem, para o espaço construído, segundo a lógica de uma racionalidade funcionalista, um passado, uma poética, e coisas “inúteis” e “infundadas” como histórias, relatos, poesia, magia, música, crenças, antigos casos, credices, coisas fantásticas, presságios, etc. Para o autor, a cidade é “uma simbólica em sofrimento” (Idem, p. 187), pelo extermínio das árvores, bosques e dos cantos onde vivem as lendas.

Existe anulação da cidade habitável. Então, como diz uma moradora de Ruão: aqui, “não, não há nenhum lugar especial, só lá em casa, é tudo... Não há nada”. Nada de “especial”: nada de marcado, de aberto por uma lembrança ou um conto, assinado por algo de outro. Só permanece crível a gruta da casa, durante algum tempo ainda porosa a lendas, ainda penetrada por sombras. À parte isso, segundo outro morador da cidade, “só há lugares onde não se pode crer mais em nada!” (CERTEAU, 1994, p.187)

As lendas trazem, para o lugar, algo em que se pode crer. Os lugares são povoados por um imaginário, infiltrados por fragmentos de poesia, lugares exóticos, tesouros perdidos, possibilitando saídas, idas e vindas dos espaços urbanos asfixiantes. Certeau compara as lendas a uma viagem ou uma caminhada por lugares legendários como florestas, bosques,

campo, mas na cidade contemporânea, tais lendas, perpassadas pelo simbólico, foram devastadas pelas máquinas do progresso, em prol do concreto. A falta desses lugares aumenta a importância do que o autor chama de “práticas significantes” ou “práticas inventoras de espaços”.

Uma outra condição para haver “habitabilidade” é a existência do memorável, aquilo que se pode sonhar a respeito do lugar. Como ilustração do memorável, o autor cita os relatos: “os relatos se privatizam e se escondem nos cantos, dos bairros, das famílias ou dos indivíduos”.

A dispersão dos relatos indica já a do memorável. De fato, a memória é o antimuseu: ela não é localizável. Dela saem clarões nas lendas. Os objetos também, e as palavras, são ociosos. Aí dorme um passado, como nos gestos cotidianos de caminhar, comer, deitar-se, onde dormitam revoluções antigas. A lembrança é somente um príncipe encantado de passagem, que desperta, um momento, a Bela-Adormecida-no-Bosque de nossas histórias sem palavras. “Aqui, aqui era uma padaria”; “ali morava a *mere Dupuis*” (CERTEAU, 1994, p. 189).

Esses relatos fragmentados, isolados em si, formados por silêncios significativos, ausências, lapsos e alusões vão fazendo, sobre a camada do visível e do espaço concreto, estruturado, coerente e funcional, uma outra camada ilegível, mas que torna o lugar de fato existente, vivo. Para Certeau, só há lugar quando freqüentado por espíritos múltiplos, ali escondidos em silêncio, e que se pode “evocar” ou não. Neste sentido, o espírito de um lugar é formado pelas lembranças que unem as pessoas a ele. Mas as identidades dessas histórias e lugares não aparecem nos discursos oficiais, nos mapas e catalogações. Elas são ilegíveis, invisíveis, permanecem, como diz o autor, “no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo” (Idem, p. 189).

Certeau compara essa possibilidade de deslocamentos, desdobramentos e alterações do lugar à experiência da infância. Ele afirma que *praticar o espaço* é repetir a experiência jubilatória e silenciosa da infância, é neste lugar *ser outro e passar ao outro*, criando na cidade planejada uma cidade “metafórica” (p. 191). A protagonista-escritora de

*Meu Amigo...* confessa ter realizado “o sonho chapliniano de criança de habitar o Shopping” (p. 102). Segundo Certeau, “Charles Chaplin multiplica as possibilidades de sua brincadeira: faz outras coisas com a mesma coisa e ultrapassa os limites que as determinações do objeto fixavam para o seu uso” (CERTEAU, 1994, p. 178). É este também o jogo que a narradora de *Meu Amigo...* faz. Essas práticas significantes são anunciadas, em depoimento, por Judith Grossmann, ao declarar que é possível “restabelecer a aura [...] perdida [dos objetos], [...] pelo uso diferenciado dos produtos, dos objetos, das coisas, dentro de um universo estandardizado, dentro de um mundo coisificado, reificado” (GROSSMANN, 1999, p. 167). Ela declara que esta possibilidade é vislumbrada em *Meu Amigo...*, quando a aura do universo estandardizado e reificado do shopping é restabelecida pelo uso diferenciado que a narradora faz deste espaço, transformando-o, por exemplo, “numa grande namoradeira de Salvador Dali”<sup>69</sup> (GROSSMANN, 1999, p. 167).

A narradora acende clarões entre os símbolos (unívocos) da sociedade de consumo, ao articular o seu imaginário e a sua subjetividade sobre a realidade do shopping, trazendo para este universo estandardizado, dispositivos simbólicos capazes de “alterar a identidade funcionalista das coisas, autorizando um espaço de jogo” (CERTEAU, 1994, p. 185). Ela opera uma verdadeira subversão no salão da pós-modernidade ao causar uma “transfiguração das coisas inertes no mais puro canto, como um gesto incontido de amor e carinho” (p. 51).

Os lugares de passagem, como o shopping ou os hotéis, são os lugares prediletos da narradora, onde consegue a concentração para realizar o seu ofício de escritora. Deste modo, o hotel onde “inaugura breakfasts” (p. 69) é comparado a um “mosteiro tibetano”, ao “Himalaia” (p. 69) ou ao próprio “Tibete”. (p. 70).

---

<sup>69</sup> A namoradeira de que fala a narradora é um sofá com formato de lábios, desenhado por Salvador Dali e mais tarde fabricado em madeira e coberto com seda rosa. Este sofá aparece na narrativa como uma namoradeira, símbolo do amor entre Dali e sua companheira, Gala. (ver anexo).

Para melhor pensar Amor, inauguro breakfasts *em hotéis, meus lugares prediletos, lugares de passagem, [...] onde devolvo a minha concentração, nestes mosteiros tibetanos que ergo em qualquer lugar, invertendo o uso das coisas, minha arte*, na mão direita tenho uma edelweiss (*Leontopodium alpinum*), aqui mesmo é o *Himalaia* de pensar Amor, este Victoria Marina, com o seu teleférico e seus hóspedes que, à medida que o dia avança, mais descem de sandálias e leisure wear [...] (p. 69 – grifo nosso).

Sentada a uma das mesas da praça de alimentação do Shopping, a protagonista, também professora, recebia alunos cujas teses orientava ali mesmo, numa das suas “ações transformadoras das funções do Shopping”. Deste modo, o Shopping é configurado como um salão proustiano:

Houve um tempo em que, em minha ação transformadora das funções do Shopping, para que ele chegasse a existir em seu apogeu como um Salão, eu orientava teses que estão na minha Coleção na Biblioteca do meu Instituto, julgadas e catalogadas, aqui mesmo, em frente aos cinemas [...] (p. 101).

Ao fundir os elementos da tradição artístico-literária ao espaço anti-histórico do shopping, este é arrebatado por um passado, tornando-se, assim, um espaço “habitável” (cf. CERTEAU, 1994, p. 186), isto é, que permite saídas, acesso ao outro. A condição de “habitabilidade” pressupõe que o lugar é crível e memorável, ou seja, há algo em que se pode crer e sonhar a respeito do lugar. A narradora transforma o Shopping em um lugar crível e memorável ao fazer desfilar, por ele, artistas, personagens, obras, trechos de obras, acontecimentos da história artístico-literária, aos quais se mistura a sua própria história, as suas reminiscências. A essas histórias juntam-se, ainda, as histórias dos frequentadores do Shopping, contadas a partir do que lá é visto. Fisionomias, gestos e movimentos são observados pela narradora que emaranha à tessitura do seu texto os pequenos dramas amorosos individuais, bem como as conversas ou os relatos que são sobreouvidos por ela, ou dos quais é legítima destinatária, quando, por exemplo, ouve Alessandra, a jovem que “puxa conversa” com ela e “conta, com a maior naturalidade, a sua vida” (p. 93), ou, ainda, quando conversa com as “sábias meninas do Shopping” que dela se aproximavam e iam “sem interrupção narrando suas vidas [...]” (p. 182 - 183). Assim, a narradora cria sobre a camada do

visível e do espaço concreto, estruturado, coerente e funcional do Shopping, uma camada invisível constituída por um universo rico de fragmentos de histórias, memórias, personagens, “cheiros e visões plásticas” (cf. Bella Jozef), tornando, assim, o shopping um lugar de fato existente, vivo. Se, segundo a concepção de Certeau, só há lugar quando freqüentado por espíritos múltiplos, a narradora faz do shopping um lugar, ao evocar esses espíritos escondidos nas histórias que ouve e conta.

O espaço do shopping, seu funcionamento, suas leis, a lógica do mercado pela qual é movido, não é, contudo, coberto por uma camada de irrealidade, ao contrário, o universo trazido pela narradora, por contraste, realça algumas das suas características, com as quais a narradora se relaciona criticamente. Apesar de não fazer desaparecer a realidade do shopping, na narrativa de *Meu Amigo...*, este espaço é reconstruído pelo olhar da narradora, que seleciona e se concentra em alguns aspectos e ângulos, processo ao qual Luciano Lima (2003, p. 151) denomina “sinedóquico”, uma vez que é dada “ênfase nas partes, no detalhe, no isolamento de casos”. Ao aproximar o Shopping dos salões proustianos, por exemplo, mesmo realizando atividades não previstas no funcionamento do shopping, como escrever um livro ou orientar teses, a protagonista-escritora não fica alheia aos fins comerciais e à lógica do mercado que regem este espaço, mas, sim, se coloca a serviço de tais propósitos, como ilustra o trecho seguinte, no qual ela se auto denomina “uma boa usuária do Shopping”, sendo “boa usuária” não só para os seus próprios desígnios, mas também de acordo com os interesses dos comerciantes do Shopping, que querem clientes, os quais ela atrai. No trecho que segue, a fusão dos elementos à tradição literária (salões proustianos) com o jargão comercial (“representante”) é reveladora da fusão que ocorre na estetização do Shopping na narrativa de *Meu Amigo...*:

Sou uma boa usuária deste Shopping, muitos se tornam seus clientes vindo a este Salão visitar-me, este é o sentido de um salão, um ambiente, um círculo, única representante autorizada dos antigos salões, assim como existe um representante autorizado da Brastemp, e da Mitsubishi... (p. 100).

Os salões proustianos eram os salões aristocráticos parisienses cujos costumes forneceram material para Proust escrever *Em busca do tempo perdido*. Naqueles salões, eram realizados os encontros da aristocracia para os saraus, discussões sobre arte, literatura, política, atualidades. O Shopping é o “substituto pós-moderno dos salões proustianos, [também por ser] local de circulação e exposição das obras de arte [...]” (HOISEL, 1999, p. 75). A narradora aproxima o Shopping ao salão da Sra. Verdurin, “cenário dos dramas cotidianos e amorosos” (HOISEL, 1999, p. 76), no qual, além de tudo, atualizavam-se as intrigas sobre a vida alheia.

Nessa aproximação, novamente o jargão comercial é contrastado aos elementos da tradição, desta vez a palavra é “fiel”, assim, a narradora esclarece que “ser fiel aqui [no Shopping] adquiriu um novo sentido, diverso do de ser fiel do salão da Sra. Verdurin, sou fiel, com algumas infidelidades avulsas e ocasionais, ao meu restaurante, Saúde Brasil [...]” (p. 123).

Muitas das configurações do Shopping, na narrativa de *Meu Amigo...*, caracterizam este espaço como uma espécie de templo do amor e do entendimento entre as pessoas. Neste sentido, de acordo com o desejo da protagonista, seriam instalados no Shopping sofás “namoradeiras Dali de Gala”, símbolo do grande amor entre Salvador Dali e sua companheira, para que os casais pudessem dar lições de amor ao mundo, exercendo “a sua pedagogia franqueada [...] em benefício e aperfeiçoamento da humanidade” (p. 105). O Shopping é comparado, também, aos jardins suspensos (p. 122). A terceira das sete maravilhas do mundo antigo aparece na narrativa também como símbolo do amor, desta vez entre o rei Nabucodonosor II e sua mulher, Amitis, para quem os jardins foram construídos, a fim de lembrar-lhe a sua terra natal. O Shopping é, assim, configurado como templo do amor e do entendimento no mundo, mais uma vez, quando é representado como um “novo Olimpo”. Esta configuração deve-se à comparação entre os casais de namorados que povoam o

Shopping e os deuses e deusas do Olimpo, que não trabalham, apenas “mantêm amorosa conversação” (p. 99). O Shopping estetizado na narrativa de *Meu Amigo...* é, portanto, “um enorme corpo erótico”:

[...] Sem mim, este Shopping, que me é um enorme corpo erótico, onde transfixada pela beleza desmaio diariamente de êxtase, se esboroaria e não sobraria pedra sobre pedra, eu o reconstruí com o meu olhar e o meu gozo, que agora o sustentam em sua verdadeira existência (p. 100).

Não só o shopping é objeto da “ação transformadora das funções” (p. 101), realizada pela narradora, mas também os meios de comunicação de massa e os aparatos tecnológicos. Nesta perspectiva, a TV tem a sua aura restabelecida quando ganha uma nova função, também relacionada ao propósito de revitalização do amor, ou seja, aproximar os amantes:

No meio da tarde de domingo, já que à noite a TV vai reprisar o concerto de Luciano Pavarotti, telefono para Victor para avisá-lo, é uma forma de irmos, separados e juntos, ao nosso primeiro concerto, cada um em sua casa. *A TV é para isso, para aproximar os amantes, coisas que eles vêem ao mesmo tempo, objetos conversacionais* (p. 96 – grifo nosso).

O computador também é ressignificado, quando a narradora lembra que um computador “não poderá, como julgam alguns, fazer [de alguém] um escritor”, e, numa valorização da arte em detrimento da tecnologia, declara: “o livro, sim, é computadorizado por dentro, elétrico, magnético, eletrônico, vai com botões, sem botões, com motores, sem motores, com asas em suas palavras aladas” (p. 125).

Na sua ação transformadora através da arte, a narradora pretende recriar a Cidade, ameaçada pela uniformização e banalização geradas pela predominância do mercado e da mídia, cuja estética denuncia o compromisso com o lucro, como orientadores da cultura contemporânea. A protagonista de *Meu Amigo...* afirma a necessidade de incorporar a arte à reflexão sobre a cultura, defendendo uma cultura humanística como necessidade e não como luxo da civilização tecno-científica (cf. SARLO, 2004).



*E esta Cidade, o que vou fazer dela? Preciso recriá-la pedra por pedra, comecei isso há muito tempo atrás, mas isso não termina, é coisa para várias gerações. E ela corre vários riscos, o de ter a sua cultura industrializada, também isso já começou há muito tempo. Tem a ver com usura, aquela de Pound, é ruim, como se diz agora, deslocando a tônica para o u. E preciso evitar isso a qualquer custo, retirá-la do seu sono de Bela Adormecida, fazer com que aconteçam coisas novas. Foi como foi minha vida aqui (p. 172 – grifo nosso).*

De acordo com Sarlo (2004, p. 180), afirmar o lugar da arte e de uma cultura humanística é tarefa difícil numa civilização que gira em torno do consumo e reverencia a tecnologia: “Num cenário em que são celebradas as proféticas conseqüências da mais insignificante alteração na tecnologia informática ou genética, a idéia de uma cultura das humanidades e da arte parece francamente um arcaísmo”.

A cidade na narrativa de *Meu Amigo...* é, portanto, uma metáfora para a cultura, dentro da qual a narradora vai perfilando a sua crítica. Assim, ela censura o autor do Painel, cuja arte é influenciada pela indústria cultural e, conseqüentemente, pela redundância e pela repetição. No Painel, que é inaugurado na Assembléia Legislativa, estão presentes “políticos, intelectuais, artistas e figuras da sociedade” (p. 91), revelando a aliança entre a política e a mídia:

[...] planejo ir ver o Painel da Assembléia Legislativa, quem nele foi colocado pelo critério do artista, é de se acreditar bastante influenciado pela indústria cultural, o que não deixa de ser uma pena, aquelas fisionomias um tanto redundantes, por demais conhecidas, sem qualquer novidade (p. 95).

A crítica ressalta o descompromisso do artista em relação à realidade que o circunda, a seu tempo e seu lugar:

[...] o Shopping, onde certamente encontrarei, como sempre encontro, o autor do Painel transitando pelos seus corredores, empunhando telas, despreocupado do universo nele contido, e certamente de Alessandra, que como outros dos seus habitantes lhe merecia um retrato (p. 95).

Em depoimento, Judith Grossmann declara ter escolhido o shopping porque queria substituir o cânone da criação privada pelo da criação em público. (GROSSMANN, 1995b, p. 8). A protagonista-escritora reforça a oposição público-privado quando opõe “a metafísica das casas à das cidades e dos shoppings, permanentes festas móveis, a liberalidade destas festas”

(p. 102). Na sua ação transformadora das funções do shopping, a narradora converte o espaço funcional do shopping, no qual há uma “climatização geral da vida, dos bens, dos objetos, dos serviços, das condutas, e das relações sociais”, bem como “um condicionamento total dos atos e do tempo” (BAUDRILLARD, 1995, p. 19), numa permanente festa móvel e na liberalidade destas festas.

De acordo com Certeau, outro fator obliterado pelo discurso utilitarista do mecanismo tecnológico é o tempo acidentado, do qual a lei utilitarista se apropriou, fazendo parecer “natural” somente o tempo programado. Numa sociedade fundada na lógica da produção, o acaso, o imprevisto e o acidental aparecem como ameaça ao funcionamento da tecnocracia funcionalista, à sua eficiência e produtividade. Neste sentido, “o sonho irrompe nas faltas aos dias de trabalho, nos fins de semana e nas horas vagas; emerge na *vacance* do tempo, com os artifícios da casa de campo ou das liberalidades da *party* [...] também na sala do psicanalista [...]” (CERTEAU, 1995, p. 46).

Além disso, aquilo com o que sonhamos também é condicionado pelo mercado, que ocupa não só o vazio deixado pelas identidades, como foi visto anteriormente, como também constitui a linguagem dos nossos sonhos: “nossos sonhos não têm muito jogo de cintura. Sonhamos com as coisas que estão no mercado” (SARLO, 2004, p. 26):

A cultura sonha, somos sonhados por ícones da cultura. Somos livremente sonhados pelas capas de revistas, pelos cartazes, pela publicidade, pela moda: cada um de nós encontra um fio que promete conduzir a algo profundamente pessoal, nessa trama tecida com desejos absolutamente comuns (SARLO, 2004, p. 25).

Num mundo excludente como o mundo atual, na maioria das sociedades contemporâneas, grande parte da população só tem acesso ao consumo mínimo para sobreviver. Sonhar com as promessas de felicidade anunciadas pelo mercado é, na prática, viver de ilusão. Cabe, então, a questão lançada por Augé, na sua análise dos mundos contemporâneos: “Qual é o direito do indivíduo de tornar-se um cidadão?” (AUGÉ, 1997, p. 182). Segundo Beatriz Sarlo (2004, p. 18), “os shoppings podem ser vistos como os

monumentos de um novo civismo”. Esta afirmação deve-se ao fato de que a cidadania também se constitui no mercado, do que se conclui que os muito pobres e, portanto, excluídos do mercado, não têm como exercer plenamente a sua cidadania (cf. SARLO, 2004). Para a autora, até as ciências sociais reconhecem que “a cidadania também se pratica no mercado, e que as pessoas que não têm como realizar suas transações ali ficam, por assim dizer, fora do mundo” (Idem, 2004, p. 26).

O desejo e as novas formas de subjetivação da atualidade, portanto, são pensados considerando-se a dimensão da influência do mercado e da sua linguagem “espetacular” (cf. DEBORD) que constituem a “linguagem da nossa identidade social” (SARLO, 2004, p.25). Na sua análise da sociedade contemporânea, Birman (1999) identifica a presença de uma subjetividade fragmentada, marcada por uma cultura do individualismo e do narcisismo. Para o autor, como conseqüência da ênfase dada ao autocentramento e à exterioridade, desencadeou-se um processo de medicalização e psiquiatrização do social, mediados pelas neurociências e pela psicofarmacologia, além da expansão do consumo de drogas e da “construção empresarial gigantesca do narcotráfico” no Ocidente.

Em consonância com a análise de Birman (1999), Urânia Peres, no ensaio “O desamparo do homem contemporâneo” (1999), identifica a predominância da depressão e o crescimento da adição às drogas como grandes desafios para o século XXI, denunciando o processo de “biologização do psiquismo”, bem como as promessas de bem estar e felicidade propagadas pelo discurso da psicofarmacologia:

A droga, efetivamente, tem uma grande pregnância no momento em que vivemos. Não apenas as euforizantes ou entorpecentes, mas, igualmente, as medicinais. Se olhamos para a psiquiatria, o tema da cura se deixa confundir com o da droga. Curar ou drogar? Essa é uma importante questão. Os avanços da neurobiologia, da neuroquímica e da psicofarmacologia traduzindo-se em medicamentos do espírito nos invadem com promessas de bem estar e de felicidade. [...] (PERES, 1999, p. 20).

No referido ensaio, Urânia Peres caracteriza o homem contemporâneo como “tendo perdido a estabilidade que uma sociedade tradicional oferecia por intermédio da limitação da liberdade individual e assujeitamento a padrões preestabelecidos” (Idem, 1999, p. 22), e pondera que “as crenças, os preconceitos e os costumes protegiam contra o azar e o imprevisto, a obediência às leis do grupo e da comunidade propiciavam tranqüilidade” (Idem, p. 15). Para Peres, o individualismo é um traço da sociedade contemporânea, o qual, paradoxalmente, se afirma concomitantemente ao processo de globalização, que pressupõe uma concepção de mundo como unidade: “se marchamos para uma globalização, por outro lado, seguimos uma trajetória cada vez mais dirigida ao individualismo” (Idem, p. 14). A autora postula que, com o deslocamento do centro do poder da sociedade para o indivíduo, o homem contemporâneo “sente que a condução de sua vida depende dele próprio” (Idem, p. 16), “em princípio, o *self made man* pode ascender na escala social sem barreiras que não sejam ditadas pela própria responsabilidade”. Entretanto, se por um lado este homem se caracteriza por ter ganhado “uma promessa de conquistas ilimitadas”, por outro, a sua liberdade é marcada “por uma discordância entre o que é oferecido e o que acaba por se tornar possível” (Idem, p. 22). Peres define o homem de hoje como “um homem em pane”, dominado por um sentimento de insuficiência que tem por consequência a auto-acusação, a culpa e a depressão:

O homem ganha liberdade, mas perde segurança. O direito de escolher a própria vida passa a ser uma exigência. Essa liberdade deixa de ser apenas a maneira de se inserir nos costumes de uma sociedade e constitui a categoria de norma das relações entre o indivíduo e a sociedade. A obediência à disciplina é substituída pela independência. Dissemina-se a idéia de que tudo é possível, dando lugar ao temor de não estar à altura, não corresponder ao que ele próprio e os outros esperam de si. Dominam, então, o vazio e a impotência. Se tudo é possível, a impossibilidade irá decorrer de uma insuficiência (PERES, 1999, p. 18).

Ao colocar o homem contemporâneo como “aparentemente emancipado das interdições, porém cindido entre o possível e o impossível” (Idem, p. 18), Peres revela a existência de uma “patologia do narcisismo” na atualidade. Assim como Joel Birman (1999),

Urânia Peres desenvolve uma reflexão sobre os destinos do desejo no mundo contemporâneo, conduzindo a uma abordagem da questão do narcisismo, definido como “um processo que passa pelas identificações para cristalizar-se em uma identidade”. Nessa perspectiva, Peres assinala que “o homem de hoje sofre de uma crise de identidade”, apontando alguns fatores que revelam esta crise: “os papéis masculinos e femininos se embaralham, as idades perdem a sua estabilidade (os mais velhos se apresentam como jovens e os mais jovens querem ocupar o lugar dos mais velhos), as hierarquias se alternam” (Idem, p. 23).

O desamparo do homem contemporâneo fica ainda mais evidente quando a autora tem por foco de estudo o jovem. Peres situa o jovem de hoje, “afastado das tradições e eliminando os rituais”, diante dos paradoxos da sociedade contemporânea que difunde promessas de felicidade, mas “não lhe abre espaço e não oferece respostas às suas aspirações de realização e autonomia” e delinea o quadro com o qual se depara esse jovem na atualidade: “o mercado de trabalho se reduz, as relações afetivas se banalizam e se tornam efêmeras [...]. A Aids atemoriza e torna paradoxal a liberdade sexual atingida. As figuras de autoridade perdem prestígio [...]” (Idem, p. 17). Além disso, relata a autora:

[...] uma tecnologia avançada nos faz sentir momentaneamente grandiosos e onipotentes [...], podemos assistir de nossas casas ao iniciar de uma guerra, como se contemplássemos uma ficção, pois, em verdade, o mundo nos chega por meio dos múltiplos canais de televisão, sem qualquer esforço significativo. Os computadores quase escrevem por nos e a Internet já se imiscui na vida sexual de muitos (PERES, 1999, p. 17).

No seu artigo “Crítica da razão esnobe”, Birman (2005, p. 8) analisa a proliferação de livros de auto-ajuda na contemporaneidade, os quais, segundo ele, surgem como substitutos da ideologia de felicidade enunciada pelo Iluminismo e encontram espaço devido à presença de “um mal-estar crescente, devido às incertezas que desfazem expectativas estabelecidas há dois séculos”. O autor debruça-se sobre dois livros teóricos, duas leituras sobre a felicidade na contemporaneidade, que propõem caminhos diferentes para os impasses

morais da atualidade: “Desejo de Status”, do inglês Alain de Bottom, e “A Fórmula da Felicidade”, do alemão Stefan Klein.

Da leitura de “Desejo de Status”, Birman destaca que a sociedade industrial produziu novos signos de status, como o dinheiro e o consumo, que, por sua vez, “passaram a representar o que os indivíduos valiam efetivamente, de maneira a se enunciar o jargão dos vencedores e dos perdedores”. O desejo de status seria, então, o desejo de reconhecimento ou, como denominou o seu autor, o anseio de “amor do mundo”, que seria tão importante quanto o “amor individual”. Neste sentido, pondera Birman, se nas sociedades pré-modernas, todos, ricos e pobres, tinham o “amor do mundo”, apesar da rígida hierarquia social, com o advento da modernidade e a conseqüente possibilidade de ascensão social, o valor dos indivíduos passou a ser dado pelo mérito, “a meritocracia” baseada nos signos de sucesso do dinheiro e do status. O autor destaca, como resultado de uma sociedade regida por tais valores, a insegurança, as rivalidades mortíferas, a disseminação de sentimentos como a inveja, o ressentimento e a degradação psíquica. Segundo Birman, o autor de “Desejo de status” assinala alguns “antídotos” que o Ocidente criou contra a influência desses valores dominantes sobre os indivíduos, “da filosofia à arte, passando pela política, o cristianismo e a boemia, todos procuraram relativizar os fundamentos de status, indicando outros valores para a regulação subjetiva”.

A proposta do segundo livro analisado por Birman, “A Fórmula da Felicidade”, baseia-se nos avanços recentes das neurociências e propõe uma leitura cientificista da felicidade. O livro parte do pressuposto de que as linguagens dos cérebros e dos neurohormônios constituem uma retórica universal, através da qual é possível alcançar a felicidade. Birman depreende da leitura do livro de Klein que “o discurso cientificista constitui a retórica do mundo globalizado, no qual as fronteiras sociais e culturais se aboliram,

ao lado das soberanias”. Assim como o discurso do mercado, o discurso cientificista abole as diferenças e distribui “fórmulas de felicidade”, desprezando a subjetividade.

Um outro projeto de felicidade que se impõe na contemporaneidade tem por objeto o corpo. Em *A cultura no plural*, Michel de Certeau (1995, p. 47) concebe como metáfora da felicidade na contemporaneidade o corpo, o qual denomina “o corpo da felicidade”. Ao considerar o imaginário da cidade, revela que este é caracterizado por uma crescente erotização. Segundo o autor, na linguagem da publicidade “o erotismo vem imediatamente após os produtos alimentícios e antes de tudo o mais (a felicidade, a saúde, etc.)”.

É o resultado normal de uma publicidade que celebra as sensações do comer e do beber, os deslumbramentos da boca e dos lábios, a comodidade dos movimentos sem obstáculos, os prazeres da pele, as metamorfoses olfativas da respiração ou as liberações do corpo, que se alivia de seu peso (CERTEAU, 1995, p. 47).

A publicidade anuncia, “com uma festa dos sentidos, uma festa do corpo”. Todas as atenções voltam-se para o corpo, através da divulgação de produtos e serviços que visam “desde os ‘cuidados com o corpo’ e os tratamentos para emagrecimento até a ‘expressão corporal’ ou as técnicas amorosas” (Idem, p. 48). Ao lado dos fatores enumerados por Certeau, juntam-se outros, como: a difusão de inúmeros tipos de intervenção cirúrgica com função estética, o investimento no campo da genética visando um padrão de beleza construído pela mídia, o prestígio das neurociências na contemporaneidade, que fazem uma leitura do psiquismo de base inteiramente biológica (cf. PERES, 1999 e BIRMAN, 1999), pela qual “[...] o funcionamento psíquico seria redutível ao funcionamento cerebral, sendo este representado em uma linguagem bioquímica” (BIRMAN, 1999, p. 181/182). De acordo com esta concepção, as demandas neurofisiológicas regulariam até as nossas paixões e fantasmas (BIRMAN, 2005, p. 8). Certeau (1995, p. 47) observa que o corpo do imaginário contemporâneo é um corpo fragmentado, “decomposto em regiões sucessivas da erotização” e

pondera que “as dispersões dos prazeres substituí as integrações de outrora por um espaço sensorial”. Entretanto, para o autor, aquilo que choca no discurso social da felicidade é a alternância entre o exibicionismo sexual e o exibicionismo sentimental, os quais ele interpreta como sendo registros diferentes do mesmo movimento de desvelamento, que possui um sentido fundamental: “ele quer mostrar o que se oculta e, com isso, eliminar o que separa”. Tanto a confissão do coração quanto o desnudamento do corpo funcionam como a alegoria de uma busca, seja pelo prazer, pela comunhão ou pela realidade (Idem, p. 48).

O retorno do corpo no imaginário é caracterizado por Certeau por três traços: “ele exprime uma transgressão, conota uma comunicação e visa à apreensão de uma realidade”. A transgressão das normas da sociedade ocorre a partir do caráter igualitário da linguagem do corpo que, ao eliminar a vestimenta, suprime as “distinções sociais, as condições culturais e as distâncias entre as classes”, desnudando e relativizando “as seguridades, as patentes e os privilégios sócias” (Idem, p. 48). O autor, no entanto, ressalva que esta transgressão acaba por “favorecer as técnicas de consumo que a recuperam e exploram” (Idem, p. 50). A segunda característica apontada por Certeau é a comunicação, que está ligada ao risco da transgressão social: “a comunicação primordial, a dos corpos no amor, constitui um objeto de desejo ao mesmo tempo que um objeto de temor”. Certeau lembra que o controle e a repressão de Eros é um fato verificado nas sociedades, ao longo da história, conforme respalda o estudo realizado por Freud, argumentando que “Eros é inevitavelmente violento. Ele restaura ao mesmo tempo o conflito e o prazer. Mistura os contratos públicos” (CERTEAU, 1995, p. 49). O terceiro traço que caracteriza o retorno do corpo no imaginário, a apreensão de uma realidade, é definido pelo autor como o desejo de atingir *um alguém das representações*, “o corpo despido visa ao referente e o suporte da linguagem”. O autor postula que o desnudamento do corpo designa a “busca da natureza”, com toda a ilustração mitológica de um retorno à infância, à nudez paradisíaca, à imediaticidade originária do não-saber, à



‘realidade’ sempre velada”. O desejo de realidade, a procura por uma verdade profunda e anterior a qualquer representação tem por fundamento a crença numa origem perdida. “Por trás das barreiras sociais, [...] haveria – há, dizem as imagens – uma árvore da vida: o corpo, fruto oculto e proibido, prazer adormecido, promessa da saúde, fonte de felicidade.” (Idem, p. 49). Todavia, Certeau alerta que as características do discurso do corpo são representações que traem o tempo todo aquilo que desvela, e acabam por trabalhar a favor do mercado. Segundo ele, diante da desmistificação das utopias de outrora, “o corpo localiza um novo exotismo” e em consonância com Birman (1999) e Peres (1999), postula que o “vocabulário da saúde e da medicina, do erotismo ou das drogas fornece um lugar para as nossas lendas [...]” (CERTEAU, 1995, p. 50).

O autor propõe que se coloque, no lugar das imagens que prometem felicidade, a palavra crítica. Diferente do discurso da imagem, que representa as coisas, as palavras nomeiam aquilo que não são, estão no lugar de uma ausência, se distanciam das coisas ao nomeá-las, “desde logo se arma um jogo entre a fala e o imaginário. Ele determina o enigma dessas felicidades prometidas pela imagem e negadas pelas palavras”. Por meio da fala, instaura-se a significação simbólica capaz de negar a realidade do prazer (Idem, 1995, p. 51). Ainda que a palavra não possa fazer “desaparecer, por um ato mágico ao ser pronunciada, a imensa exibição de possessões que se oferecem à vista” e mesmo estando “presa nesse elemento de onde sai e do qual se alimenta”, falar “restaura a ausência, proíbe a identificação com o imaginário e, sob a forma de um *não*, permite um movimento que pode ser o do sentido”. (Idem, p. 50).

Instalada no templo da mercadoria, a narradora de *Meu Amigo...* faz a sua crítica ao consumismo, deplorando a banalização e a mercantilização do amor na contemporaneidade: “são produtos, aquilo que o pecus determina para que ele próprio consuma, esta a ditadura, e mesmo Amor - sex shop?” (p. 70). Tendo por nome “Fulana

Fulana” (p. 80), sendo “Fulana”, sintomaticamente, nome e sobrenome, a protagonista denuncia a despersonalização como característica da sociedade de consumo, na qual as pessoas são, indistintamente, vistas como consumidores, indiferenciadas pela linguagem publicitária que as trata como se possuíssem as mesmas necessidades, o que fica ainda mais evidente pela constante utilização de verbos no imperativo, ditando o que fazer, o que vestir, o que comer, como agir, como viver, mas cuja “ditadura” é exercida de formas muito mais sutis, em todos os níveis da vida. Debord (1997) e Birman (1999) marcam essa despersonalização como traço da sociedade do espetáculo, ao assinalar que ela se caracteriza, atualmente, pela mediocridade simbólica, pela homogeneidade e pela pobreza erótica. A protagonista do romance de Judith Grossmann, ao censurar a falta de amor na contemporaneidade, identifica o lugar ocupado pelos produtos em substituição aos sentimentos e valores humanos:

E passam também crianças empunhando balões das mais variadas formas e cores, competindo com os florilégios da natureza, e a forma mais constante agora é a de coração, enormes, inflados, presos por um fio, a falta e a doação correspondente de corações para saciar a fome e a sede outras, é a da moda, esta a sede, esta a fome, a outra de alimentos míngua (p. 124).

Ao colocar-se como uma antena, à escuta das conversas dos frequentadores do shopping, Fulana Fulana detecta, naquilo denominado por Grossmann, em depoimentos, como “o jargão do shopping”<sup>70</sup>, a banalização do amor e dos valores humanos que, conforme as análises de Birman, Debord e Peres, cada vez mais se afirmam como sintomas na sociedade contemporânea, na qual é identificada uma “crescente volatização da solidariedade” (BIRMAN, 1999, p. 24), além do aniquilamento da alteridade e da intersubjetividade. A narradora escolhe duas expressões “da moda”, usadas no “jargão do shopping” para denunciar essa banalização, são elas, “alugar” e “fazer amor”. Antes de tecer comentários sobre o significado e o contexto de uso destas expressões, ela deplora a falta de sentimentos e de cuidado para com o outro nas relações “amorosas”, caracterizadas, muitas vezes, pela busca

---

<sup>70</sup> “Eu escrevo dentro do registro de nossa época. Eu quero todo aquele jargão do Shopping Barra, que eu vou lá catar. Eu sou badameira, não é? (GROSSMANN, 1993c, p. 69)

do prazer sexual e pela falta de amor. Sua denúncia aparece vinculada a uma crítica à mídia e ao mercado, que fomentam uma mercantilização do prazer:

Determinar uma criatura como se aluga uma morada seria talvez possível a alguém totalmente despreocupado com os sentimentos alheios, como muitas vezes um homem, e às vezes uma mulher, talvez numa última cartada, para conseguir a qualquer custo matéria-prima para sua obra (como um pintor aluga modelos, e se envolve unilateralmente com eles, através do seu trabalho), (ou em alguns casos, até os envolve, gerando crimes, como em Ibsen), ou obter deleites que se esgotam em si mesmos.

É uma posição que se aproxima do hoje, quando prazeres (mais os correspondentes crimes) são anunciados para aluguel, ao lado dos imobiliários, em jornais, ou em determinados prefixos telefônicos (p. 92).

Já no prólogo “Do Autor ao Leitor”, ao tocar em questões como: a indisponibilidade para a interlocução, a solidão, a busca desorientada do amor (“às cegas”) e a relação com o tempo (p. .12), o Autor revela algumas características que se identificam com aquelas apontadas por Birman, Debord e Peres e que denunciam, principalmente, o isolamento e o desinvestimento nas trocas inter-humanas. Ao analisar o “jargão do shopping”, a narradora ratifica as características do mundo urbano anunciadas no prólogo. Através da análise da expressão “alugar”, que significa tomar o tempo de alguém quando este não quer “gastar” ou dispor do seu tempo daquela forma, a narradora lembra de valores como a afetividade e a cordialidade, que têm sido preteridos por outros como eficiência, produtividade, aproveitamento máximo do tempo, que pode ser convertido em dinheiro, como denota a expressão americana: “time is money”, valores que desfrutam de uma posição hegemônica no mundo contemporâneo. Também são alvo de crítica as instituições e seus “manuais de comportamento” que, na busca pela otimização da produtividade e dos lucros, esmagam os valores defendidos pela narradora, transformando homens em máquinas, cujo funcionamento vem descrito em manuais, homens-robôs, tão eficientes quanto os aparatos tecnológicos que os rodeiam, porém, desumanizados:

E a tal ponto que a expressão... alugar uma pessoa quando esta não está para aluguel em troca de pecúnia, alastrou-se com um sentido pejorativo de desprezo pelos que nos interceptam os passos na rua ou ao telefone, oferecendo-nos o que deveria ser tomado como dádiva dos seus cumprimentos e da sua conversação. Melhor, amigo, não olhar para os lados, para não ser tomado por importuno, ou

ainda pior, redigir um manual de comportamento, como provavelmente deve existir em instituições, com vistas a um futuro próximo, expulsos do paraíso e do mundo dos afetos naturais (p. 92).

A expressão “fazer amor” é usada por uma mulher que conversa com outra, no shopping, num contexto em que deprecia os sentimentos na relação sexual, principalmente ao tratar o outro como “qualquer um”, o que torna o parceiro da relação tão descartável quanto um produto. Ademais, a mulher parece vangloriar-se da sua falta de sentimentos e envolvimento emocional em relação às pessoas com as quais se relaciona:

No Shopping, tomando café, diz uma mulher, colhida pelo meu ouvido, a outra, vangloriando-se não sei de quê, em voz audível, fazer amor para mim é com qualquer um, eu apago, não sei mais o que estou fazendo. Fazer amor, a expressão já diz tudo, como fazer uma doença, no dizer da Senadora da República do Acre, nas eleições de 1994, Marina Silva, num programa de Jô Soares [...] ... já fiz três hepatites, ... já fiz sete malárias (p. 92).

A narradora substitui a palavra “amor”, em “fazer amor”, por doenças como “hepatite”, “malária”, fazendo equivaler amor a doença, possivelmente sinalizando que o amor está doente no mundo contemporâneo. Ao conceber o amor como “uma mentalidade, uma conduta”, a protagonista do romance de Judith Grossmann atribui à AIDS uma missão reparadora que nos fará repensar o amor: “O amor é uma mentalidade, uma conduta, cuidados, por isso o HIV, quando tudo mudar, sua missão transformadora cumprida, surgirá a vacina” (p. 68). A AIDS pode servir, na narrativa, como uma metáfora do “mal-estar” no mundo contemporâneo (“tempos sombrios” - p. 37), dominado pela destruição, por guerras e conflitos, pelo desrespeito à natureza e à vida humana, pela banalização da morte. Em “Mal Estar na Civilização”, Freud (1974) postula que o domínio do mundo é dividido entre o instinto agressivo, o derivado e o principal representante do instinto de morte, e Eros, instinto de vida. Neste sentido, a evolução da civilização representa a luta entre os dois instintos, Eros e a Morte (FREUD, 1974, p. 145). A narradora, ao trazer a metáfora da Aids, parece querer sinalizar a predominância, no mundo, do instinto de destruição, instinto de Morte ou Thanatos, sobre Eros, instinto de vida.

A AIDS configura, também, a falta de amor e a crise de valores na sociedade pós-moderna, na qual, como foi visto anteriormente, o amor está à venda como se fosse mais um produto, “Amor – sex shop” (p. 70) e as pessoas tratadas como objetos de consumo, “prazeres anunciados para aluguel, ao lado dos imobiliários” (p. 92). A julgar pelo local escolhido pela narradora para a escrita e o cenário do seu romance, as habituais direções que têm sido dadas ao amor, deploradas pela narradora, incluem o amor que está “nas prateleiras”, propagado pelas imagens da publicidade. Nesta perspectiva, a narradora se propõe a contar uma história de amor de ruptura absoluta, “esse amor que só pode existir essencialmente quando ativado pela linguagem, transfixado pela palavra capaz de redimir as perdas”, conforme articulado por Maria Conceição Paranhos (1995, p.137), no ensaio “A efusão mística do amor”. Dentro da sua proposta pedagógica de reformar o mundo através da arte, a narradora declara que traz, “em vez de um produto, Amor - objeto de arte” (p. 69):

Não é possível dar-lhe quaisquer das habituais direções, encontrando o desastre, a doença, a morte, alívios possíveis mas declinantes, aqui o que se quer é contar uma história outra, de ruptura absoluta, nova, inteiramente nova, que não se identifica com nenhuma já contada. Uma história de amor pós-moderno, pós-moderna a história, nestes tempos de HIV, tantas providências a serem tomadas antes de um simples beijo, [...], amor em tempos sombrios. Amor de risco, insolúvel em qualquer camisa de Vênus, apenas solúvel em Vênus, amor romântico que vacina, não mortífero, com suas aljavas, suas setas, desenterrando palavras antigas, recursos exumados de eras e eras geológicas, dinossauros, enormes sáurios imprevistos do amor (p. 37).

Ao ser entrevistada pelas “meninas do GAPA<sup>71</sup>”, a pedido das mesmas, a narradora faz uma pergunta: “acham vocês que a AIDS está mudando a conduta amorosa?” (p. 107), após a qual ela reflete que antes “mesmo da vacina a doença terá sido desenraizada por Amor”, que fará a seleção da espécie humana (p. 107), demonstrando possuir esperança no futuro, quando revela confiar na seriedade da juventude diante da responsabilidade de consertar o mundo, encontrando a cura para seus males:

Em pouco, uma aula livre de dança, explosão de energia e ritmos nos corpos semidesnudos, policromáticos, retirando o gozo e o prazer de si mesmos, cada um movimentando-se autônomo, de mãos livres, sem qualquer repressão, e HIV ou não

---

<sup>71</sup> GAPA- Grupo de Apoio aos Portadores da AIDS.

HIV, nada sem dano poderá ficar retido, tornando ainda mais necessária uma conduta, a juventude é séria, seríssima, não lhes restando outro caminho, e eles próprios é que irão fabricar as vacinas em amplo sentido, e a vacina propriamente dita. Eles sabem disso, que são responsáveis pelas suas próprias vidas, começam cedo e no kindergarten já perceberam, que estão entregues a si mesmos, crianças que já foram e já voltaram, crianças do futuro (p. 104).

Na narrativa de *Meu Amigo...*, a AIDS é, também, um momento de reeducação e restauração. A restauração da tela *Vista de Delft*, diversas vezes referida pela narradora, é apontada por Conceição Paranhos como uma metáfora para a proposta pedagógica contida na narrativa de *Meu Amigo...* de recuperar, restaurar o mundo. (PARANHOS, 1995, p.139). A protagonista acredita no “talento dos artistas para produzir uma verdadeira educação da humanidade” (p. 70), numa pedagogia pela arte, segundo a qual os casais exerceriam “a sua pedagogia franqueada [...] em benefício e aperfeiçoamento da humanidade” (p. 105). Uma pedagogia franqueada tal qual a da protagonista, que exerce o seu ofício em lugares públicos, como fazia a equipe que restaurou a tela de Vermeer, protegidos por um painel de vidro transparente, para que o público pudesse apreciar a restauração (p. 27).

Os primeiros versos do poema “Promised land”, de Judith Grossmann, trazem o emblema das namoradeiras de Dali de Gala: “Dali fez para Gala uma namoradeira / Forrada da mais pura seda rosa / Eu a transportei a Walt Whitman / Para lugares de passagem / Aeroportos gares avenidas bulevares shoppings / Para que nela todos os amantes do mundo / O seu amor professassem”. (GROSSMANN, 1996d, p. 73). O título “Promised land”, traduzido como “terra prometida”, assinala uma utopia que está no horizonte da arte de Judith Grossmann, e que pode ser constatada em depoimentos da autora, que proclama que “a literatura, a arte em geral, estão aí para fundar, para ampliar os limites do sistema, da tecnologia, para desimbecilizar”, e declara que a literatura deve ocupar-se do “mundo dos possíveis” e realizar a aspiração de “abraçar a beleza que ainda não existe no mundo” (GROSSMANN, 1998, p.348). A protagonista de *Meu Amigo...* quer colocar o mundo em ordem através da revitalização do amor, “energia máxima, ainda por descobrir, por explorar”

(p. 8), restaurando, assim, a utopia. Neste processo de aperfeiçoamento da humanidade, destaca a função reparadora do feminino, que “sustenta o mundo”:

Por minha vontade, seriam instalados no Shopping vários Sofás Dali de Gala, estofados de seda natural, em seu formato namoradeira, para que os pares exercessem a sua pedagogia franqueada, como exerço a minha escrevendo, em benefício e aperfeiçoamento da humanidade. E sobretudo a naturalidade com que o feminino se exerce, sustentando o mundo, com gentileza amestrando o masculino arisco, sempre como se tivesse aos seus cuidados um infante ao colo, acariciando-o, acalmado-o com seus toques suaves, sorrisos e algumas poucas palavras, silêncios, olhares, decifrando Lohengrin sem lhe fazer qualquer assustadora pergunta (p. 105).

No shopping onde trabalha, a protagonista procura os casais de namorados, os quais escolhe como símbolo do amor e do entendimento no mundo: “Aprazem-me os casais de namorados, arquétipos, em prática de amorosa conversação, em que todos, numa existência feliz, deveriam estar engajados, a retaliação expulsa do mundo” (p.105). Em *Meu Amigo...*, o amor aparece tanto como *philia*, o amor à humanidade, quando a narradora se coloca em “situação de namoro universal” (p. 42), quanto sob a forma do amor individualizado, através da paixão amorosa da narradora por Victor, amor particular, por meio do qual ela pode amar toda a humanidade (p. 113), uma vez que é Victor quem desperta na narradora “o desejo do outro”, e por sua mediação ela se diz capaz de “acordar a carga de amor que tem pelas pessoas”. O desejo despertado por Victor impulsiona o seu trabalho de criação artística, cujo resultado, a obra, é a concretização da possibilidade de amar o outro, a humanidade, conforme confessa a narradora: “e meu ideal seria o de beijá-las a todas (as pessoas), uma por uma, neste Shopping, o que poderá acontecer um dia, quando lhes entregue o meu livro [...]” (p.108).

Em “Efusão mística do amor”, Maria da Conceição Paranhos concebe *Amor* como o personagem principal de *Meu Amigo...*. A autora ressalta que, no romance, a “agonia amorosa, em seu caráter sacrificial, irá se dirigir ao estado de efusão mística, do êxtase, amor-religião” (Idem, 1995, p.137). No diálogo estabelecido com *O Erotismo*, de Georges Bataille, conclui que o desejo erótico, “dínamo propulsor da união, da expansão e da continuidade [...]

ocorre também nas experiências místicas ou religiosas” e observa que, etimologicamente, religião significa re-união (religare), “componente fatal da paixão cuja base é a força unificadora de Eros”. (Idem, 1995, p.136). Entretanto, vale ressaltar que a posição frente ao amor, em *Meu Amigo...*, tal como no discurso freudiano, não deixa de revelar a luta entre Eros e Thanatos, os dois instintos em ação concorrente ou mutuamente oposta. Somente o amor, em *Meu Amigo...* e no discurso freudiano, consegue vencer a morte e a destruição, é a “[...] energia nuclear, atômica, única capaz de transformar mulheres e homens com sua força subvertedora”. Por “Amor é necessário ativar novas palavras”, declara a narradora, pois “o amor em tempos sombrios” tem a sua solução na arte, “amor romântico que vacina, não mortífero, com suas aljavas, suas setas, desenterrando palavras antigas, recursos exumados de eras e eras geológicas” (p. 70) Como foi visto no primeiro capítulo, esse amor é linguagem, é “Amor – objeto de arte” (p. 69), ou, como diz o verso do poema de Judith Grossmann, “o meu amor é um livro”: (GROSSMANN, 1996c, p. 76):

Esse amor só pode existir essencialmente quando ativado pela linguagem, transfixado pela palavra capaz de redimir as perdas, toda e qualquer espera, que a espera é o martírio amoroso por excelência, através da qual o ser amado avulta em poder, em possibilidade de destruição, de morte, portanto (PARANHOS, 1995, p. 2).

A perspectiva de Paranhos remete à noção de sublimação<sup>72</sup> como um laço entre o erótico e o estético. Ao sublimar o seu amor por Victor, a narradora evita os efeitos destrutivos do amor, os quais conhecia pelas experiências de relacionamentos anteriores. Quando submete a erotização a “um processo alquímico”, “transformador das substâncias” (p. 100), obtém, como resultado, a produção artística.

O poder subvertedor de Eros é potencializado quando, em uma das suas “ações transformadoras das funções do shopping” (p.101), a narradora reconstrói o este espaço como

---

<sup>72</sup> Birman (1999, p.131) observa que a noção de “sublimação” sofre uma mudança na obra freudiana: concebida em 1915 (*Os instintos e suas vicissitudes*) como um dos destinos pulsionais que conduz à dessexualização do objeto, em 1937 (*Novas conferências introdutórias sobre psicanálise*) a sublimação passa a ser entendida como o processo pelo qual a pulsão de morte transforma-se em pulsão sexual, de modo a possibilitar o trabalho de criação e a manutenção do erotismo.



um “enorme corpo erótico” (p.100), fonte de aprendizado sobre o amor, uma vez que a protagonista, “distante do ser amado, aprende lições de amor em comércio com pessoas, lojas, restaurantes, cinemas” (PARANHOS, 1995, p.137). Nessa perspectiva, a narradora afirma que o mercado pode ser pedagógico:

[...] E o ambiente é tão sensualmente erotizado pela população de deusas, casais, pelas negociações que transcorrem nos corredores e nas lojas,...*oh mercado, como para alguns podes ser pedagógico!*... que receio desmaiar de gozo como ligada a uma corrente, de tanto prazer físico-espiritual, estas montanhas de bem-estar com que me supro me farão atingir um novo Olimpo, e como os deuses não trabalham, apenas mantêm amorosa conversação, nem mais poderei trabalhar (p. 99).

Ademais, a narradora subverte a marca da impessoalidade que caracteriza a multidão que transita pelo shopping quando “oferece um cuidado cálido a cada indivíduo que, antes anônimo e indiferenciado [...] passa a existir com corpo e circunscrição, singularmente erótico” (Idem, p. 139), levando cada indivíduo a ver-se como “templo da paixão”. (Idem, p.138).

Em *A dupla chama: amor e erotismo*, Octavio Paz (1994, p.154) identifica uma crise da idéia de amor no mundo que passa por uma crise da noção de pessoa: “embora o amor continue sendo o tema dos poetas e romancistas [...], está ferido em seu cerne: a noção de pessoa”. Para o autor, a dissolução do amor é evidente por fatores como a multiplicação dos campos de trabalho forçado, a ameaça ecológica, a promiscuidade que transforma o amor em passatempo e o dinheiro que o converte em servidão. Segundo Paz, amor e política estão intimamente relacionados: “se o mundo vai recuperar a saúde, a cura deve ser dupla: a regeneração política inclui a ressurreição do amor”. O autor defende que tanto o amor quanto a política “dependem do renascimento da noção de pessoa”, portanto, “devemos encontrar uma visão do homem e da mulher que nos devolva a consciência da singularidade e da identidade de cada um”. Para a tarefa desafiante de redescobrir o amor através da reinvenção do homem, Paz convoca filósofos, artistas e cientistas.

Ao associar amor a política, Paz aproxima-se da noção de amor em Freud, conforme a abordagem de Betty Fuks (2003) em *Freud & a cultura*, e em seu artigo “O amor e a responsabilidade em Freud” (2005), e que encontra ressonâncias na função do amor constituída na narrativa de *Meu Amigo...* Betty Fuks (2005) concebe a noção de amor em Freud como um movimento ético frente ao intolerável. Segundo a leitura de Fuks, Freud eticamente convoca o amor para fazer face à destruição mortífera do homem pelo homem, reiterando a responsabilidade do sujeito pela vida. Fuks inicia o seu artigo com um trecho de uma carta de Freud<sup>73</sup> dirigida a Romain Rolland, na qual o pai da psicanálise se diz um discípulo do amor por uma questão de sobrevivência. Freud coloca o amor como mais essencial para a sobrevivência do que a tecnologia, uma vez que apenas o amor é capaz de “manter uma força de resistência contra as moções pulsionais destrutivas que habitam o sujeito” (FUKS, 2005, p. 1).

Em seu texto “O mal estar na civilização”, Freud (1974) postula que o homem é dominado por um instinto de agressão e autodestruição e que a maldade é intrínseca à natureza humana. Ao contrário da idéia de que os homens são “criaturas gentis que desejam ser amadas e que, no máximo, podem defender-se quando atacadas, [Freud defende que] os homens são criaturas entre cujos dotes instintivos deve-se levar em conta uma poderosa cota de agressividade” (FREUD, 1974, p. 133). O homem é descrito por Freud como uma “besta selvagem, a quem a consideração para com sua espécie é algo estranho”. Para ele, o resultado da cruel agressividade humana está refletido na história e na experiência de vida de cada um, e representa uma permanente ameaça de desintegração da sociedade civilizada:

Em resultado disso, o seu próximo é, para eles [os homens], não apenas um ajudante potencial ou um objeto sexual, mas também alguém que os tenta a satisfazer sobre ele a sua agressividade, a explorar a sua capacidade de trabalho sem compensação, utilizá-lo sexualmente sem o seu consentimento, apoderar-se de suas

---

<sup>73</sup> “Muitos anos antes de lhe conhecer, eu o venerava como artista e apóstolo do amor entre os seres humanos. Eu mesmo fui um discípulo do amor, não por motivos sentimentais ou por exigência de um ideal, mas devido a sóbrias razões econômicas: porque, sendo as nossas pulsões e o mundo externo o que são, não poderia deixar de considerar esse amor como não menos essencial para a sobrevivência humana do que tais coisas como a tecnologia” (FREUD, 1979, p.269 apud FUKS, 2005, p. 1).

posses, humilhá-lo, causar-lhe sofrimento, torturá-lo, matá-lo. [...] Quem, em face de toda sua experiência de vida e da história, terá a coragem de discutir essa asserção? (FREUD, 1974, p. 133).

Freud revela a dificuldade dos homens em seguir a ética do amor ao próximo, conforme determina um dos dez mandamentos: “Ama a teu próximo como a ti mesmo”, o que para ele seria “a defesa mais forte contra a agressividade humana” (Idem, 1974, p. 168). Para Freud, o instinto de morte está lado a lado de Eros, instinto de vida, dividindo com este o domínio do mundo, e na luta entre Eros e a Morte “consiste essencialmente toda a vida, e, portanto, a evolução da civilização pode ser simplesmente descrita como a luta da espécie humana pela vida” (Idem, 1974, p. 145). Na conclusão do seu texto, que coincide com o início da ameaça nazista, Freud pergunta-se “até que ponto o desenvolvimento cultural da espécie humana conseguirá dominar a perturbação de sua vida comunal causada pelo instinto humano de agressão e de autodestruição” (Idem, 1974, p. 170). No desfecho, não deixa de convocar Eros, “o outro dos dois Poderes Celestes, o eterno Eros”, a “desdobrar suas forças para se afirmar na luta com seu não menos imortal adversário” (Idem, 1974, p. 171).

O amor em Freud, portanto, representa a garantia da sobrevivência da espécie humana, ou, conforme Betty Fuks (2005, p. 1), o amor consiste num antídoto contra a morte, um “instrumento de força contra a inextinguível agressividade não erotizada, uma destruição em estado puro que habita o homem”. Nesta perspectiva, Fuks (2003, p. 63) aproxima o pensamento de Freud da lição trazida pelo Antigo Testamento: “o amor é forte, é como a morte” (Cântico dos cânticos, 8,6).

O lugar do amor está gravado no coração da própria experiência analítica, observa Fuks. A autora refere-se ao amor transferencial do paciente pelo analista, um amor que toma o sentido da lei da separação, análogo ao amor em *Meu Amigo...*, um amor que renuncia a seus objetos. No romance, a protagonista-narradora assume o lugar do psicanalista ao cuidar de Sérgio. Assim como na clínica psicanalítica, a cura de Sérgio é atingida por meio da fala. A

protagonista sabe que somente através do amor seria capaz de tirar Sérgio do seu silêncio, o que fica evidenciado quando diz: “[...] sei que tudo vai depender de Sérgio gostar ou não de mim. Se ele gostar naturalmente, tudo correrá mais fácil”. (p. 130). A protagonista oferece-se para tratar de Sérgio - que, durante dias, não conseguia falar, comer ou a se levantar da cama - tomando, então, o lugar do “especialista”, termo usado por Victor para se referir ao psicanalista. No trecho que segue, a protagonista está diante de Sérgio, esperando que ele fale, o que só acontece após alguns encontros, quando este já se sentia acolhido pela protagonista: “Volto ao quarto, sento-me na cadeira. São dois silêncios, um diante do outro. Ah, sim, em resistência passiva eu também sou mestre e sua rival. Desconfio até que é assim que agem os especialistas, que não deixei Victor chamar”. (p. 131). É, então, a partir do amor transferencial que Sérgio pode assumir a palavra e “delimitar o reino dos seus possíveis” (KRISTEVA, 1988, p.13 apud FUKS, 2005, p.2), exatamente o que faz, ao falar sobre o seu desejo de ser escritor e ao tomar a decisão de viajar para estudar. Mais uma vez, Fuks remete a obra de Freud ao texto bíblico quando cita Jó, que “no encontro frontal com o sofrimento recorre ao poder curativo da palavra: “Que eu fale e encontre alívio!” (Jó, 32:20). Nesta perspectiva, ressalta Fuks, “onde paira o sofrimento e ameaça de morte, urge recorrer à alteridade que reaparece sempre e, fundamentalmente, na natureza mesma da linguagem” (FUKS, 2005, p. 2).

Freud faz do amor uma cura pela palavra (FUKS, 2003, p. 7). Entretanto, observa Fuks, o analista “deve tratar o amor a ele endereçado como o inevitável que se atravessa no tratamento” (FUKS, 2005, p.2), seguindo a regra da abstinência, a qual, segundo ela, Freud deixou claro que “não é efeito de uma posição moralista mas, antes, que manter este amor na esfera do psíquico é um valor ético da psicanálise”.

A autora pondera que a psicanálise se afastou do vocabulário e definições filosóficas, sociológicas e antropológicas acerca do amor e se aproximou dos poetas e

escritores, “subvertendo a ordem racional e moral da política científica de seu tempo ao acolher as paixões como um dos movimentos determinantes do sujeito em sua relação com o outro”. Segundo a autora, o discurso freudiano trouxe o afeto à cena analítica por perceber que, “ao manifestar o afeto, o sujeito passava a narrar a sua própria história, condição da operação de cura”. (Idem, p. 2)

Em *Meu Amigo...*, a protagonista-narradora relata o caso de um analista que passou a escrever como um meio de se curar de um problema de saúde: “[...] o corpo se alquebrou e o único recurso possível era transferir-se para a escritura, matéria de saúde, [...]”. (p. 80). A protagonista-narradora utiliza a palavra “escritura”, que, como ressalta Fuks, “é a possibilidade de instituir alguma coisa que pela ação do recalque se mantém fora da palavra”, fundando alguma coisa que então ganha visibilidade. Para Fuks, “o gênio de Freud intuiu que a leitura-escritura da inesgotável melodia pulsional faria operar um giro nos ditos do sujeito sobre o amor. Trata-se de enunciar um outro *dizer* sobre o amor”. (Idem, 2005, p. 2) A protagonista do texto judithiano se propõe a contar “uma história [de amor] de ruptura absoluta, nova, inteiramente nova, que não se identifica com nenhuma história já contada” (p. 37), a sua história, que também ganha estatuto de uma escritura. Assim como na cena analítica, é motivada pelo amor [por Victor] que a narradora consegue narrar a sua própria história, suas histórias de amor, seus erros e acertos, num trabalho de elaboração que permite uma reconciliação consigo mesma, tal como acontece numa análise. Ao narrar, a protagonista extrai o sumo da sua experiência, o aprendizado, que é ofertado ao leitor. Ao julgar o seu trabalho a sua “verdadeira vida”, uma vez que “quanto mais transporta, mais vivida” (p. 81), a protagonista vê no seu trabalho a sua própria cura, conforme o seguinte trecho:

Mestra... Minha Mestra ... Nossa Mestra ...que horas são?, ...não se lembra de nós?, ... é isso, esta liberdade final de não vir de parte alguma, exceto o ponto de destino, é de lá que se veio, é para lá que se vai. Mais esta pressa de ficar logo boa para gozar de todos os benefícios de amor, o que não traz a cura, mas a dificulta. A cura! (p. 80).

O analisante, ao falar da sua experiência, está muito próximo do escritor que narra as suas histórias, como a protagonista de *Meu Amigo...* ou o herói da *Recherche*, “em busca do tempo perdido”, “tempo redescoberto” no processo de rememoração e historicização (ficcionalização). A própria narradora estabelece a comparação entre o discurso analítico e o literário, marcando a diferença que consiste no fato de que, ao contrário da situação de análise, o discurso literário é dirigido ao mundo e é de domínio público. Deste modo, a narradora valoriza o discurso literário, que se torna público, sua “contribuição e homenagem a todos os homens e mulheres que viveram no planeta”, em detrimento do sigilo do discurso analítico:

Sempre quis fazer com Eulália uma análise, mas em meus termos e para minhas finalidades. A análise seria gravada e logo no início, invertendo cânones, eu autorizaria a divulgação para o ano tal, a partir dos meus cálculos. E eu falaria como em sonhos a minha fala onírica, desvelando todos os desvãos da minha alma pós-moderna, minha e de todos, mas através de mim. Seria uma contribuição, uma homenagem a todos os homens e mulheres que viveram no planeta, desmantelando, por iniciativa própria, quem poderia impedir?, toda esta polêmica que existe em torno de guardados, em situação de análise, ou fora dela, se do ponto de vista da ciência e da arte, tudo o que um homem diz, ou uma mulher, e pensa, é de domínio público, além de, pelas leis da física, ficar gravado em alguma onda ou esfera (p. 55).

O discurso psicanalítico está presente de forma subliminar no romance. O diálogo estabelecido com este discurso é marcante no tratamento dado ao amor. A posição frente ao amor, tanto no discurso freudiano, quanto no texto judithiano, “não implica nenhuma supervalorização mística” ou uma “terapêutica do amor cujo alvo é o de integrar o eu à cultura”. (FUKS, 2005, p.4). A narradora de *Meu Amigo...* sabe que “somente pela ação concorrente ou mutuamente oposta dos dois instintos primevos – Eros e o instinto de morte -, e nunca por um ou outro sozinho, podemos explicar a rica multiplicidade dos fenômenos da vida” (FUKS, 2005, p. 4). Assim, ela ama Victor “tentando driblar a morte”<sup>74</sup> (p. 30),

---

<sup>74</sup> É interessante verificar que Freud, “ao circunscrever o trabalho do analista em torno da compulsão à repetição e do comando do Supereu, usa como metáfora a drenagem de um gigantesco projeto de aterro e construção de diques, onde o mar do Norte invadia a terra” (FUKS, 2005, p. 2). A narradora utiliza a mesma metáfora ao se referir à renúncia à posse de Victor, à realização do amor carnal: “sentimentos soterrados como holandas comportadas por diques, quando deveria o mar rugir” (p. 28).

tentando driblar o poder destruidor do amor, sob cujo domínio não se pode distinguir “o que é vida e o que é morte” (p. 40).

Assim como a palavra analítica, a história contada pela protagonista de *Meu Amigo...* é “expressão do dom, do amor que só se pode colocar mais-além, onde primeiro ele renuncia a seus objetos” (p. 4). Ao sublimar o amor por Victor e convertê-lo na sua narrativa, Amor, obra de arte, a protagonista escapa da morte, o poder de destruição do sentimento amoroso. Tal como o trabalho de elaboração psíquica do analisante na cena analítica, a narradora “dá à palavra, esta eterna migrante do desejo, o direito de se fazer, ainda que transitoriamente ‘forte como a morte’” (FUKS, 2005, p. 4).

O amor implica no reconhecimento do outro. No plano coletivo, muitos conflitos sociais, guerras e destruição ocorrem pelo não reconhecimento da alteridade, nos chamados processos narcísicos (o que o nazismo levou ao extremo). Ao ensinar sobre o amor tendo por cenário o templo do consumo, a narradora de *Meu Amigo...* amplia a luta do amor contra a morte para além do plano individual. Deste modo, a morte não é apenas o poder do sentimento amoroso ou do ser amado em causar sofrimento a quem ama. Ela representa a falta de responsabilidade pela vida, o desrespeito à vida do outro. A morte está configurada pelo apagamento da alteridade e pelo processo de homogeneização desencadeado de diferentes maneiras na contemporaneidade: pelos projetos de urbanização, pela “ditadura” exercida pelas imagens, pela invisibilidade dos excluídos, pelas receitas de felicidade propagadas pelo consumo, pelos processos de medicalização e psiquiatrização do social, pela predominância da “ditadura” do mercado sobre a lei da vida. Neste sentido, a subversão anunciada pela narradora ocorre ao afirmar as leis do amor e da vida. O amor é subversivo num mundo cada vez mais marcado pela homogeneização, pois instala a diferença ao reconhecer o outro, criando possibilidades de reinvenção do sujeito e do mundo.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Ao longo deste trabalho, e de diferentes maneiras, tentei expor de que forma a protagonista-narradora do texto judithiano provoca uma subversão no universo com o qual dialoga, a sociedade contemporânea, que tem por metáfora o shopping center, cenário e local onde escreve o seu romance. A subversão, anunciada pela própria narradora, ocorre quando ela opõe as leis do mercado e da indústria cultural às leis do amor, acenando, através da sua arte, possibilidades de reinvenção do sujeito e do mundo, tão silenciadas na sociedade



contemporânea, caracterizada, neste trabalho, pelo espetáculo (cf. DEBORD, 1997), pelo consumo, pela predominância do mercado e da mídia como orientadores da cultura, pelos projetos de felicidade engendrados por eles, pelo apagamento da alteridade, mediocridade simbólica, homogeneidade, volatilização da solidariedade e esvaziamento das trocas intersubjetivas. É confrontando-se com este cenário contemporâneo que a protagonista de *Meu Amigo...* propõe-se a revitalizar o amor, o que faz através da sua narrativa que integra uma pedagogia amorosa, cujo emblema são os sofás “namoradeiras Dali de Gala” os quais a narradora tem o desejo de espalhar em lugares públicos para que os casais, símbolos do amor e do entendimento no mundo, possam exercer a sua “pedagogia franqueada”.

Ao defender uma revitalização do amor, este romance de Judith Grossmann consolida o lugar da subjetividade na contemporaneidade. A subjetividade da narradora é mostrada através da narrativa em primeira pessoa, na qual a protagonista ao renomear as coisas do mundo, torna possível reconstruí-lo com o seu olhar e com a sua percepção e, ao contar as suas vivências, reinventa a sua própria história. Neste sentido, a originalidade referida pela narradora ao declarar ser a sua, uma história “de ruptura absoluta”, também pode ser concebida pela perspectiva de que a história de cada um é sempre única e original. Além da protagonista, a capacidade de invenção do sujeito pela palavra é contemplada através do personagem Sérgio, que ao romper com o silêncio, fala do seu desejo e vislumbra o horizonte das suas possibilidades. A montagem da cena analítica na narrativa reforça o lugar da palavra enquanto fala do desejo e expressão singular do sujeito e, mais ainda, a palavra como um caminho para a cura.

A utopia que está no horizonte da arte de Judith Grossmann e na narrativa de *Meu Amigo...* exalta a necessidade da liberdade individual. Quando, em diálogo com Victor, a narradora declara: “a sociedade não existe, existe apenas o indivíduo” (p. 25), ela está em sintonia com a visão defendida por BAUMAN (1998, p. 254) de que “é a sociedade que

precisa legitimar-se em função do serviço prestado à liberdade individual – não a liberdade individual em função de sua utilidade social”. A narradora sabe, entretanto, que a liberdade individual não pode ser atingida por esforços individuais, mas depende de um esforço coletivo. Este saber é sinalizado através da metáfora do trabalho coletivo de restauração da tela, reiteradamente lembrado no texto judithiano. O par arte-sociedade também está representado na narrativa pelo casal narradora-Victor, uma vez que ele é um cientista social.

Se “na política pós-moderna, a liberdade individual é o valor supremo e o padrão pelo qual todos os méritos e vícios da sociedade como um todo são medidos” (BAUMAN, 1998, p. 254), esta liberdade fica no plano da impossibilidade, como foi visto no segundo capítulo. É uma falsa liberdade, prescrita pelas receitas e fórmulas mágicas ofertadas pelo mercado e seus arautos, ou a liberdade do desamparado (cf. PERES, p. 1999), num mundo cada vez mais inseguro e incerto. Assim, da mesma forma que o espaço urbano crescentemente excludente e desumano, “só pode ser o lugar de todos se for o lugar de cada um” (cf. AUGÉ, 1997, p. 184), “a liberdade de todo indivíduo, e o livre desfrute dessa liberdade, requer a liberdade de todos” (BAUMAN, 1998, p. 255).

Ao dialogar com o texto de Freud (1974), “O mal estar da civilização”, Bauman (1998) ressalta a crítica freudiana à civilização moderna, à obsessão pela beleza, pela limpeza e pela ordem instaurada pelo projeto da modernidade. “Dessa ordem que era o orgulho da modernidade [...] Freud falou em termos de ‘compulsão’, ‘regulação’, ‘supressão’ ou ‘renúncia forçada’” (BAUMAN, 1998, p. 8). Bauman pondera que os mal-estares da modernidade resultaram do ‘excesso de ordem’ e da restrição da liberdade. Na pós-modernidade, quase oitenta anos após a publicação do texto de Freud<sup>75</sup>, Bauman (1998) traz as questões levantadas por Freud para um confronto com o contexto contemporâneo e postula que, ao contrário da escassez de liberdade dos tempos modernos, a liberdade individual reina

---

<sup>75</sup> Quase oitenta anos hoje, no ano de 2006, e não no ano em que Bauman escreveu ou publicou o seu texto. O texto de Freud foi publicado pela primeira vez em Viena no ano de 1930.

soberana: é o valor pelo qual todos os outros valores vieram a ser avaliados” (BAUMAN, 1998, p. 9). No entanto, o autor ressalva que “isso não significa que os ideais de beleza, pureza e ordem [...] tenham sido abandonados, ou tenham perdido um tanto do brilho original. Agora, todavia, eles devem ser perseguidos – e realizados – através da espontaneidade, do desejo e do esforço individuais” (BAUMAN, 1998, p. 9). Se para Freud “o homem civilizado [leia-se moderno] trocou um quinhão das suas possibilidades de felicidade por um quinhão de segurança” (FREUD, apud BAUMAN, 1998, p. 8), para Bauman (1988, p. 10): “os homens e mulheres pós-modernos trocaram um quinhão de suas possibilidades de segurança por um quinhão de felicidade”. O par liberdade *versus* segurança assinalado por Peres (1999), conforme visto no segundo capítulo, é trazido à baila pelo autor de *O mal estar da pós-modernidade* quando este conclui que “os mal-estares da pós-modernidade provêm de uma espécie de liberdade de procura do prazer que tolera uma segurança individual pequena demais” (Idem, 1998, p. 10), reforçando a condição de desamparo do homem contemporâneo apontada por Peres (1999). Liberdade individual, tanto para Bauman (1998) quanto para Peres (1999) só é possível lastreada pela segurança. Neste sentido, Bauman defende que “uma política inspirada pela sabedoria pós-moderna só pode orientada para a *reafirmação do direito de os indivíduos livres se assegurarem e perpetuarem as condições de sua liberdade*” (BAUMAN, 1998, p. 256 – grifo do autor). Para o autor, a política pós-moderna precisa ser guiada pelo tríptico princípio de Liberdade, Diferença e Solidariedade, sendo a solidariedade “a condição necessária e a contribuição coletiva essencial para o bem-estar da liberdade e da diferença” (Idem, 1998, p. 256). Entretanto, o autor duvida da possibilidade da condição pós-moderna produzir, sob sua responsabilidade e sem intervenção política, a solidariedade, por isso critica os porta-vozes do liberalismo e postula a necessidade da proteção coletiva para que a liberdade individual seja vislumbrada e só a partir desta é, para o autor, possível pensar numa “cura” para o mundo em que vivemos:

[...] fosse o que fosse que se pudesse pensar da cura ou da melhoria parcial, ter-se-ia de partir do mundo já totalmente “individualizado”. Ter-se-á de confiar, em outras palavras, nas estratégias que os indivíduos inseridos na condição de liberdade e autoconfiança têm possibilidade de escolher e meios de perseguir. Aonde quer que desejemos ir, todas as estradas partem desse ponto (BAUMAN, 1998, p. 251).

Os princípios defendidos por Bauman são aqueles reafirmados através da narrativa do romance de Judith Grossmann, diante da sua preocupação em assegurar o lugar do indivíduo, o respeito à diferença e a necessidade da solidariedade. Grossmann (1995c, p. 71), em seu “Elogio da diferença”, postula que “a individualidade é a própria ética do universal, sua mais rigorosa moral, a da liberdade”. A autora lembra que “o único modo de se chegar ao geral é pela particularidade [...], então é somente pela diferença que o geral pode existir” (Idem, 1995c, p. 71). A declaração da protagonista de que “a sociedade não existe, existe apenas o indivíduo” (p. 25), reforça a noção de que sem o respeito ao indivíduo não há sociedade. Os princípios defendidos por Bauman são reforçados pela narrativa de *Meu Amigo...*, diante do espaço aberto pelo romance para uma utopia que projeta o desejo de reformar o mundo através da revitalização do amor, classificado pela narradora como a energia mais poderosa do planeta, capaz de transformar homens e mulheres. A subversão ocorre através do amor, o amor que é subversivo por natureza, e que ao longo da história sempre surpreendeu as leis, os mandamentos e a ordem estabelecida.

A narrativa de *Meu Amigo...* também é parte de um processo coletivo, uma vez que a protagonista-escritora é continuadora de uma tradição. Ela elege um cânone, um cânone moderno e, num processo de absorção e superação, rompendo e transgredindo o já dito, traz, corajosamente, este cânone para dialogar com os ícones e signos banalizados do mercado e da mídia, misturando-o a várias expressões artísticas, do erudito ao popular e, instalada em pleno templo do consumismo, mobiliza a “antitorre de Babel” das artes para afirmar o amor e os valores humanos.

Uma possibilidade entrevista para futuros estudos deste romance é tratar da consideração da pós-modernidade ou da não pós-modernidade no romance. Esse estudo pode partir das discussões sobre o termo “pós-modernidade” e, valendo-se da classificação da narrativa, pelo Autor, como um “conto de fada pós-moderno” (p. 11), confrontar o universo teórico da pós-modernidade com o universo trazido por Judith Grossmann, através de uma narrativa contemporânea que atualiza um cânone moderno e que está fundada numa base platônica e freudiana. Deve-se ter o cuidado de não esquecer as pistas deixadas pela própria autora que não se apega a certezas nem verdades fechadas, o que nem caberia no espaço de liberdade da literatura, tal como concebido em *Meu Amigo...* e definido por ela no seu “Elogio da diferença” (GROSSMANN, 1995c). A autora relativiza a questão da pós-modernidade trazida pelo romance, ao declarar, em depoimentos: “Eu sou um ser moderno, pós-moderno, urbana, eu gosto do shopping, eu gosto de tudo” (GROSSMANN, 2002, p. 37), ou, ainda, quando afirma que “moderno, pós-moderno são sincronias [...] sempre quis escrever para o meu tempo, num sentido muito específico, apenas aparentemente contraditório: com uma das mãos, não ignorando nada do que foi escrito, e com a outra mão, ignorando tudo o que foi escrito” (Idem, 1997c, p. 8).

Outra possibilidade é estudar o papel do feminino acenado pela protagonista ao trazer o emblema das namoradeiras Dali de Gala (p. 105), configurado como metáfora da sua utopia de revitalizar o amor para restaurar e humanizar o mundo. Este papel do feminino não passa pela questão do estudo de gênero, outra via de acesso à produção da autora, já acenada por Lígia Telles. O feminino que está no horizonte da utopia projetada pelo romance de Judith Grossmann está “mais além do par opositivo homem – mulher, [ ] reintroduz o Amor, o antídoto contra a in-diferença, como manifestação de alteridade capaz de assegurar a diversidade do outro” (FUKS, 2003, p. 59 - 60). Um feminino que é “um saber difícil de ser explicitado, na medida em que se furta à representação e se dá, ao contrário, pela

apresentação, pelos efeitos que provoca a vida”. Este feminino que se constitui como não-identidade, pluralidade e como alteridade inapreensível, está na literatura, na poesia e na utopia projetada pelo romance.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., introdução e comentários por Eudório de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966 (Biblioteca dos Séculos).
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994. (Coleção Travessia do Século)
- AUGÉ, Marc. *Por uma antropologia dos mundos contemporâneos*. Trad. Clarisse Meireles e Leneide Duarte. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *La poétique de Dostoievski*. Trad. Du russe par Isabelle Kolitcheff. Paris: Seuil, 1963.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira; poesias reunidas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966. p. 395 – 396.
- BARTHES, Roland. Aula. Trad. Leyla Perrone-moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BARTHES, Roland. Semiologia e urbanismo. In: Id. *A aventura semiológica*; Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção tópicos). p. 219 – 231.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: Id. *O rumor da língua*. Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987 (Signos). p. 49 – 53.
- BAUDELAIRE, Charles. As multidões. In: Id. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p. 39.
- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Trad. Artur Mourão. Rio de Janeiro: Elfos Ed.; Edições 70, 1995. (Coleção Ciência e Sociedade; 3)
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama; revisão técnica Luís Carlos Fridman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas v. 3)
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Id. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. Trad. Sérgio P. Rouanet. 4. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989 (Obras escolhidas v. 1). p. 165 – 196.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Id. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. Trad. Sérgio P. Rouanet. 4. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989 (Obras escolhidas v. 1). p. 197 – 221.
- BIRMAN, Joel. *Mal-estar na atualidade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.
- BIRMAN, Joel. Crítica da razão esnobe. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 jul. 2005. Caderno Mais, p. 8.

- BLOOM, Harold. *A angústia da influência; uma teoria da poesia*. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991 (Biblioteca Pierre Menard).
- BORGES, J. L. Kafka e sus precursores. In: Id. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. p. 710 – 712.
- BUCK-MORS, Susan. *Dialética do olhar; Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Belo Horizonte: ED. UFMG; Chapecó: Argos, 2002.
- CALDEIRA, Teresa. O colapso das cidades. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 nov. 2005. Caderno Mais, p. 4.
- CANCLINI, Nestor García. *Consumidores e cidadãos*. Niterói: Ed. UFRJ, 1995.
- CARVALHAL, Tânia Franco. Sobre teorias e temas literários; a contribuição de Judith Grossmann. *Estudos: lingüísticos e literários*, Salvador, UFBA, n.15, p.13-19, 1993.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1992.
- CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1995. Coleção Travessia do Século.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 1. artes de fazer. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de oliveira (Org.) *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973, p.39-56.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- CRUZ, Décio. *O pop: literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto, 2003.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad.: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Guilles. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Mirian Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Estudos)
- ELIOT, T.S. De Poe a Valéry. In: Id. *Ensaio Escolhidos*. Lisboa, Cotovia, 1992. p.147-160.
- ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: Id. *Ensaio*. Trad. introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37 – 48.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2 ed. Ver. Aum. 13. imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Portugal: Ed. Passagens, 1992.



- FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização (1930). In: Id. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. 21: O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos. Trad. Jayme Salomão. p. 81 – 171.
- FREUD, Sigmund. Escritos breves (1926) *Obras completas*, v.XX Amorrortu editores, 1979. p. 269.
- FUKS, Betty B. *Freud & a cultura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- FUKS, Betty B. O amor e a responsabilidade em Freud. Rio de Janeiro, jan.2005. Disponível em: <<http://www.geocities.com/HotSprings/Villa/3170/BettyFuks.htm>>. Acesso em: 09 nov 2005.
- GROSSMANN, Judith. Conservatório da palavra: Exhibit do laboratório de um conto. In: Id. *Pátria de Histórias: contos escolhidos de Judith Grossmann*. Seleção e Organização de Lígia Guimarães Telles. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2000a. p. 227 – 237.
- GROSSMANN, Judith. Elogio da Diferença. *Estudos: Lingüísticos e Literários*, Salvador, Instituto de Letras da UFBA, n.18, p. 71-75, dez. 1995c.
- GROSSMANN, Judith. [Entrevista] *A Tarde*, Salvador, 19 jun. 1995a. Caderno 2, p. 8.
- GROSSMANN, Judith. [Entrevista] *A Tarde*, Salvador, 25 mar. 1997a. Caderno 2, p. 7.
- GROSSMANN, Judith. [Entrevista] *A Tarde*, Salvador, 28 nov. 1996a. Caderno 2, p. 7-8.
- GROSSMANN, Judith. [Entrevista] *Correio da Bahia*, Salvador, 19 jun. 1995b, Folha Ping Pong, p. 8.
- GROSSMANN, Judith. [Entrevista] *Gazeta de Alagoas*, Maceió, 17 abr. 1997b. Caderno B.
- GROSSMANN, Judith. [Entrevista] *Tribuna da Bahia*, Salvador, 25 jan. 1997c, p. 8.
- GROSSMANN, Judith. [Entrevista] *Tribuna de Alagoas*, Maceió, 7 nov. 1996b, Tribuna 2.
- GROSSMANN, Judith. Esplendor no milharal. In: Id. *Pátria de Histórias: contos escolhidos de Judith Grossmann*. Seleção e Organização de Lígia Guimarães Telles. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2000b. p. 93-102
- GROSSMANN, Judith. Judith Grossmann. In: RIBEIRO, Carlos (Org.) *Com a palavra o escritor*. Fundação Casa de Jorge Amado; Braskem, 2002. p. 26-40.
- GROSSMANN, Judith. Judith por Judith. In: MAGALHÃES, Belmira Rita da Costa e CABRAL, Otávio (Org.) *Sinfonia inacabada do amor ameno: algumas reflexões críticas em torno de “Meu Amigo Marcel Proust Romance”*. Maceió: EDUFAL, 1999. p. 163 – 184
- GROSSMANN, Judith. Let us make it run. In: *Vária navegação: mostra de poesia*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; COPENE, 1996c.
- GROSSMANN, Judith. *Meu Amigo Marcel Proust Romance*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- GROSSMANN, Judith. O adolescente. In: Oficina Amorosa: poemas. *Estudos: Lingüísticos e Literários*, Salvador, Instituto de Letras da UFBA, n.15, p. 78, jun.1993a.

- GROSSMANN, Judith. O cânone narrativo do século XX. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 5, Rio de Janeiro. *Anais...: Cânones & Contextos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. v.1, p.345-349.
- GROSSMANN, Judith. O dia mais intenso. In: Oficina Amorosa: poemas. *Estudos: Lingüísticos e Literários*, Salvador, Instituto de Letras da UFBA, n.15, p. 81 - 82, jun.1993b.
- GROSSMANN, Judith. O enigma do desejo. In: Id. *Pátria de Histórias: contos escolhidos de Judith Grossmann*. Seleção e Organização de Lígia Guimarães Telles. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2000c. p. 87-92.
- GROSSMANN, Judith. O pelotão de fuzilamento. In: Id. *Pátria de Histórias: contos escolhidos de Judith Grossmann*. Seleção e Organização de Lígia Guimarães Telles. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2000d. p. 239 - 249.
- GROSSMANN, Judith. Oficina Amorosa: depoimento. *Estudos: Lingüísticos e Literários*, Salvador, Instituto de Letras da UFBA, n.15, p. 47-71, jun.1993c.
- GROSSMANN, Judith. Oficina Amorosa: poemas. *Estudos: Lingüísticos e Literários*, Salvador, Instituto de Letras da UFBA, n.15, p. 73 - 85, jun. 1993d.
- GROSSMANN, Judith. Promised land. In: *Vária navegação: mostra de poesia*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; COPENE, 1996d.
- GROSSMANN, Judith. Sorveteria primavera. In: Oficina Amorosa: poemas. *Estudos: Lingüísticos e Literários*, Salvador, Instituto de Letras da UFBA, n.15, p. 80 - 81, jun. 1993e.
- GROSSMANN, Judith. *Temas de teorias da literatura*. São Paulo: Ática, 1982. (Ensaio, 79)
- GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1983.
- HERRERA, Antonia. A ética na construção literária: transgressão e poder. *Estudos; lingüísticos e literários*, Salvador, UFBA, n.15, p.31-46, 1993.
- HOISEL, Evelina. *A escritura biográfica*. São Paulo, 1996. Tese (Doutoramento em teoria Literária e Literatura Comparada). Universidade de São Paulo, 1996.
- HOISEL, Evelina. *A leitura do texto artístico*. Salvador: Edufba, 1995. Coleção Pretextos.
- HOISEL, Evelina. Cantos delituosos: romance e biografia. *Estudos; lingüísticos e literários*, Salvador, UFBA, n.15, p. 21 - 30, jun. 1993.
- HOISEL, Evelina. Confrontos T.S. Eliot e Paul Valéry. *Estudos; lingüísticos e literários*, Salvador, UFBA, n.12, p. 79 - 96, dez. 1991.
- HOISEL, Evelina. Meu Amigo Marcel Proust: no salão da pós-modernidade. In: MAGALHÃES, Belmira Rita da Costa; CABRAL, Otávio (Org.) *Sinfonia inacabada do amor ameno: algumas reflexões críticas em torno de "Meu Amigo Marcel Proust Romance" de Judith Grossmann*. Maceió: EDUFAL, 1999. p. 69-78.
- HOISEL, Evelina. Novos rumos: e a teoria da literatura? *Estudos: lingüísticos e literários*, n. 25/26, p. 216 – 231, jan. / dez. 2000.
- HOISEL, Evelina. O processo criador: algumas reflexões. *Art. Revista da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia*, n. 1, p. 79 – 85, abr. / jun. 1981.

- HOISEL, Evelina. *Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980.
- HOFFMANN, E.T.A. La chambre d'angle du cousin. In: *Derniers Contes*. Trad. Albert Béguin e Madelaine Laval. Paris: Verso/Phébus, 1983.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Trad.: Lúcia Helena França Ferraz. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates)
- KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Trad.: Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- LIMA, Luciano Rodrigues. *Sujeito Estético: um percurso na ficção de Judith Grossmann*. Salvador: Quarteto, 2003.
- NESTROVSKI, Arthur. *Ironias da modernidade; ensaios sobre literatura e música*. São Paulo: Ática, 1996.
- OLIVEIRA, Juliana Lepikson de. "Meu Amigo Marcel Proust Romance" *À escuta do discurso amoroso*. Dissertação de mestrado Instituto de Letras UFBA, 2000.
- PARANHOS, Maria da Conceição. A efusão mística do amor. *Estudos; lingüísticos e literários*, Salvador, UFBA, n.18, p.135-140, dez.1995.
- PAZ, Octavio. A consagração do instante. In: Id. *Signos em rotação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996. p. 51 – 62.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama; amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PERES, Urânia Tourinho. O desamparo do homem contemporâneo. In: Id. *Mosaico das letras: ensaios de psicanálise*. Rio de Janeiro: Editora Escuta, 1999. p. 11 – 26.
- POE, Edgar Allan. O homem da multidão. In: Id. *Contos*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1986.
- PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- PLATÃO. *O Banquete*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Editora Martin Claret, 2001.
- PLATÃO. *A República*. Trad. da Equipe de Tradutores da Martin Claret. São Paulo: Editora Martin Claret, 2000.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Rio de Janeiro / São Paulo: Globo, 1987/1994. 7v. (tradutores diversos)
- RILKE, Rainer Maria. Torso arcaico de Apolo. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira; poesias reunidas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966. p. 395 – 396.

- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna; intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.
- SANTIAGO, Silvano. O narrador pós-moderno. In: Id. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 44 - 60
- TEIXEIRA, Ivan. Estruturalismo. *Cult*, São Paulo, n. 15, p. 34 – 37, out. 1998 (Série Fortuna Crítica).
- TELLES, Lígia Guimarães. Meu Amigo Marcel Proust Romance: uma poética do amor. In: MAGALHÃES, Belmira Rita da Costa e CABRAL, Otávio (Org.) *Sinfonia inacabada do amor ameno: algumas reflexões críticas em torno de “Meu Amigo Marcel Proust Romance”*. Maceió: EDUFAL, 1999. p. 105-120.
- TELLES, Lígia Guimarães. *Périplo peregrino: o perfil do artista na produção textual de Judith Grossmann*. 2000. 205f. Tese (Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística) – Instituto de Letras UFBA. Salvador, Bahia, 2000.
- TELLES, Lígia Guimarães. A oficina amorosa de Judith Grossmann: percurso de leitura. *Estudos; lingüísticos e literários*, Salvador, UFBA, n.15, p.87-92, 1993.
- TELLES, Lígia Guimarães. Uma poética do ensino. *Quinto império; Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, Salvador, Gabinete Português de Leitura, n.10, p.145-152, dez. 1998.
- VALÉRY, Paul. Degas, danse, dessin. In: Id. *Oeuvres*. Édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris, Pléiade, 1957. (VI) p. 1174.

**ANEXOS**

<b>ANEXO A – JOGO CITACIONAL</b>
----------------------------------

**O jogo citacional compreende:****1) as referências a autores da história da literatura, filosofia ou da arte:****- Da literatura:**

John Donne (p.20)  
 John Milton (p.35)  
 Jane Austin (p.33)  
 Joseph Conrad (p.55)  
 Teresa D'Ávila (p.16, 23, 44)  
 Juana Inês de la Cruz (p.16, 23, 44)  
 Fernando Pessoa (p.43)  
 Lawrence (p.57, 74)  
 Flaubert (p.98)  
 Balzac (p.98)  
 Borges (p.46)  
 Stendhal (p.25, 33, 52, 57, 98, 179)  
 Ésquilo (p.73)  
 Sófocles (p.73, 186)  
 Eurípedes (p.73)  
 Dostoiévsky (p.138)  
 Lord Byron (p.144)  
 Virginia Woolf (p.144)  
 Cecília Meireles (p.151)  
 Homero (p.94)  
 Mallarmé (p.95)  
 Jorge de Lima (p.76)  
 Emily Dickinson (p.76)  
 Judith Grossmann (p.76)  
 Roger Duchêne \* (p. 85)  
 Shelley (p. 159 e 165)  
 Rilke (p. 159)  
 Kafka (p.165)  
 Henry James (p. 165)  
 Ruskin (p. 165)  
 Alberto Lamago (p. 170)  
 Pound (p. 172)  
 Irmãs Brontë (p. 174)  
 Gogol (p. 161)  
 Lermontov (p. 161)  
 Turgenev (p. 161)  
 Dostoievski (p. 161)  
 Tolstoi (p. 161)  
 Tchekhov (p. 161)  
 Gorki (p. 161)  
 Pushkin (p. 161)  
 Casimiro de Abreu (p. 189)

**-Da filosofia:**

Parmênides (p.144)  
 Platão (p.107, 144)  
 Sócrates (p.144)  
 Aristóteles (p.144)  
 Bachelard (p.107)

**- Das artes plásticas:**

Picasso (p.38, 74)  
 Rodin (p.30)  
 Leonardo da Vinci (p.46, 124)  
 Michelangelo (p.124)  
 Monet (p.166)  
 Van Gogh (p.144)  
 Brecheret (p.106, 112)  
 Alexander Calder (p.112, 128)  
 Duchamp (p.113)  
 El Greco (p.123)  
 Sante Scaldaferrri (p.89)  
 Mário Cravo (p.125)  
 Carlos Bastos (p.91)  
 Jan Vermeer (p.27)  
 Salvador Dali (p.105)  
 Ibsen (p.92)  
 Francisco Goya (p. 124)  
 Andy Warhol (p. 125)  
 Espínola (p. 135)  
 Rugendas (p. 146)

**2) as referências a músicos, cantores e atores****- cantores líricos:**

Maria Callas (p.41)  
 Luciano Pavarotti (p.41, 96)

**- cantores populares**

Marina Lima (p.31)

**- músicos**

Beethoven (p.56 e p.64)  
 Bizet (p. 179)

**- atores**

Catherine Deneuve (p.51)  
 Marlene Dietrich (p.68)  
 Tarcísio Meira (p.91)  
 Silvia Pfeifer (p.91)  
 Fernanda Montenegro (p.146)  
 Orson Welles (p.106)  
 Marlon Brando (p.106)  
 Sarah Bernhardt (p.98)

**3) as referências a nomes de personagens:**

Swann e Odette (p.36)  
 Julien Sorel (p.72)  
 Jocasta (p.29)  
 Emma Bovary (p.46, 124)  
 Tia Léonie (p.81)  
 Donzela de Orléans (p.68)  
 Penélope (p.45, 87)  
 Conde Drácula (p.163)  
 Hamlet (p.103, 145)  
 Bergotte (p.124)  
 Duquesa de Guermantes (p.52)  
 Sra. Verdurin (p.123)  
 Lohengrin (p. 109)

**4) referências a outros discursos da cultura:**

conto de fada (p.38, “A menina dos fósforos” (p.125) )  
 psicanálise (p.55, 80-81, 128, 130, 131, capítulo “O Adolescente”)

**5) referências a títulos de obras literárias**

Recherche (p.28, 165)  
 Édipo em Colona (p.186)  
 Hamlet (p.145)  
 O arco íris (p.145)  
 Orlando (p.145)  
 A Morte em Veneza (p.145)  
 Em Busca do tempo perdido (p.76, 145)  
 Outros Trópicos (p.145)  
 O Castelo (p.143)  
 Invenção de Orfeu (p.76)  
 A Prisioneira (p.76)  
 Poemas de Cecília Meirelles (“Aluna” e “Retrato de uma criança com uma flor na mão”)  
 (p.76)  
 Torso nu de Apolo (p. 129 – não cita textualmente)  
 O morro dos ventos uivantes (p. 174 – não cita textualmente)

**6) apropriação de trechos:**

“não envelheça nunca” (Orlando – Virginia Woolf) (p.63)  
 “O céu jamais me dê esta tentação funesta” (A Invenção de Orfeu – Jorge de Lima) (p.18, 46, 148)  
 “por todo o sempre e antes do nunca sou responsável, responsável, responsável, responsável. Como as pedras são responsáveis, e os anjos, principalmente os anjos, são responsáveis” (p.177) – (Carlos Drummond de Andrade)  
 transcrição de um poema inteiro de Cecília Meireles (p.151)  
 “Conservo-te o meu sorriso/para, quando me encontrares,/veres que ainda tenho uns ares/ de aluna do paraíso...” (Cecília Meireles) (p.76)  
 “Estavas, linda Inês, nunca em sossego” (Jorge de Lima) (p.76)  
 “Quem lhe ensinara o sorriso/ e a graça de assim ficar / com as luzes do paraíso / sustentadas no olhar?” (Cecília de Meireles)



“Because I could not stop for Death,/ He kindly stopped for me;/ The carriage held but just ourselves / And Immortality.” (Emily Dickinson)

“Morto para sempre? Quem poderá dizer?” (Marcel Proust)

“Maier, todos os ventos soluçam onde se diz Maier” (Judith Grossmann)

“Olharei para ver se portas e janelas estarão abertas ou fechadas” (p.26)

“Pois mais nada à vida peço do que ser o seu vizinho” (p.63)

“The barge she sat in, like a burnished throne” (Cleópatra) (p.109)

“in my craft sullen art” (p.44)

“tua voz, planta marinha” (p.63)

“ Yet who would have thought the old man to have had so much blood in him? (Macbeth)

### **7) referências a obras das artes plásticas:**

Mona Lisa – (Leonardo da Vinci) (p.46, 103, 145)

Homem Nu Descendo a Escada – (Duchamp) (p.113)

O Enterro do Conde Orgaz (p.123)

Esculturas épicas de Brecheret (p.112)

Esculturas cinéticas de Alexander Calder (p.112)

Móviles andantes de Alexander Calder (p.128)

Ready-mades de Duchamp (p.128)

Vista de Delft (p.27, 95)

### **8) referências a personalidades (história, ciência, política)**

Napoleão Bonaparte (p.34)

Einstein (p.98)

Thomas Alva Edson (p.79)

Irmãos Lumière (p.79)

Marina Silva (p.92)

### **9) referências a filmes**

O Sombra (p.32)

Lassie (p.186, 187)

### **10) referências a músicas:**

Habanera (p. 179)

Carmem (p. 179)

Pessoa (p. 179)

### **10) Instituições:**

GAPA – (p.107-108)

### **11) Marcas e grifes:**

Phebo (p.35)

Nestlé (p.35)

Payot (p.44)

Arrogance (p.36)

### **12) Produtos:**

Quaker, Becel, Kibon, Nescafé (p.34), Kilométrica Plus (p.35)

**13) Lojas / lanchonetes:**

Modinha (p.31)  
Charlot (p.44)  
Civilização Brasileira (p.106)  
Perini (p.106)  
Mc Donalds (p.128)  
Coffee&Coffee (p.110)

**14) Lugares (reais, mitológicos, literários)**

Victoria Marina (p.31)  
Café Irmãos Unidos (p.43)  
Vila Velha (p.44)  
Biblioteca Nacional (p.52)  
Cine Barra I e II (p.79)  
Olimpo (p.93, 96, 99)  
Banco do Brasil (p.113)  
Assembléia Legislativa (p.115)  
Parque da Cidade (p.115)  
Bosque das Eumênides (p.116)  
Meridien (p.157)  
Lugares da infância (p.87-88)  
Lugares do Rio de Janeiro (p.79)  
Lugares públicos (sítio, comboio, feira de peixe, mercados de verduras, escaparates de revistas (p.23)

<b>ANEXO B – POEMAS</b>
-------------------------

**O ADOLESCENTE (Judith Grossmann)**

O adolescente é a mais bela besta da criação.

Suas orelhas transparentes

são conchas.

Ilumina-se o ônibus

com sua presença.

O estrídulo de sua voz

ainda não pousou.

Suas unhas furta-cor

Do branco ao rosado

são estranha beleza.

Tudo nele alça

velas de barco

a branca blusa

a calça azul

a graça de galgo

ora se anuncia

o que diz

de sóbria melancolia

ao pungente humor.

Sábio em si se resguarda

Como som em metal. (GROSSMANN, 1993a, p. 78)

**SORVETERIA PRIMAVERA (Judith Grossmann)**

Onde as flores são eternas

amêndoas castanhas pistaches

o frio e suas cores

a família humana perambula

seus ócios e seus vagares no Natal

leva a passeio sua cria

ainda não acasalada

e furibunda

impreca com o corpo

língua olhos boca

ela invectiva

tem por mãe a lógica

dama adiposa padece de elefantíase

o pai com sua imensa fachada

nas redondezas bolsas emborrachadas

óculos transados

relógios descartáveis

formas de qualquer forma

surtiram do gênio de Leonardo ou Michelangelo

Ah doçura tranqüila desta tarde

escorre no frio limpo dos sorvetes

oh como guardá-la

ou melhor como não guardá-la

eu atrás desta família

viajante não mais enlutado do Natal  
 apenas vê e nada sofre  
 guloso degusta  
 praticando dos delitos  
 um dos sete catalogados  
 e mais um dos não-catalogados  
 sobre-entre-vê  
 como não olhar?  
 pleno espiono  
 a mãe ora ruidosa  
 bate fotos  
 eu desconhecido  
 bem no fundo  
 em primeiríssimo plano (GROSSMANN, 1993d, p. 80 – 81)

### **O DIA MAIS INTENSO (Judith Grossmann)**

Está a noite destes tempos tão límpida tépida estival  
 enquanto sucateio imagens da tv dos vizinhos  
 projetadas sobre as enormes paredes das cavernas dos edifícios  
 & a luz que vem das moradas adjacentes  
 bate sobre a cozinha sonorizada de potes ao vento  
 peça perfeitamente elisabetana onde foram devorados  
     sonetos-de-shakespeare  
     gomos de tangerina e outros víveres  
 por cálculos matemáticos o que indicaria que estivesse eu aqui  
 para projetar recolhas de um dia que foi o mais perfeito  
 tão-só porque entreguei um objeto na seção de achados-e-perdidos  
 sentou-se ao meu lado na jardineira a moça que tem a bela tatuagem  
     da aranha no indicador da mão esquerda  
 pesquei um casal que foi atraído pelos mútuos pares de olhos dourados  
 & dei ouvidos à velha senhora a discorrer sobre as maravilhas do seu  
     guarda chuva automático  
 foi assim que viajei muitos países evitando os perigos das correntezas  
     e das pedras  
 embora haja doado todos os meus livros como monumentos públicos  
 e rasgado todos os portulanos deixados por Walt Whitman e Fernando Pessoa  
 para que houvesse mais espaço livre para navegar  
 experiência do pai que de propósito queimou todo o mobiliário da mansão  
 a história de cada um de nós é sempre a mais linda  
 tem sua beleza própria  
 está bem está bem a curva desta noite é a mais arriscada  
 todo este silêncio é para gravar a voz  
 e esta paixão por todos os sons que existem pode queimar a pele e  
     tirar o ar  
 mas sobraram algumas onomatopéias e uma pequena pilha de dicionários  
     como remos  
 se o tempo esfriar existe o casaco de astracã do avô e existe o samovar  
 & a blusa de moiré da avó cintila com suas ondas marítimas  
 e para atravessar o deserto existem muitas tâmaras e um cantil  
 ó cara não me confunda comigo

mesmo com esses olhos mongóis e estes lábios leonardescos  
 não me pareço nada com este que você vê  
 sou a pequena frase no grande concerto  
 e se alguém como um brinquedo me quiser levar para casa  
 não pode mesmo com toda emoção que faz com que me tome  
     como objeto  
 não pode porque estou muito ocupado  
 e com este material com que fui ejetado de alguma ogiva  
 nunca tive um só minuto de folga  
 nem houve tempo para conhecer o mundo  
 se o mundo é uma janela da qual espio  
 sem nem ser preciso roubar  
 se o mundo que tenho dentro da cabeça é inconsumível  
 ainda dá tempo ó cara  
 pode contar comigo  
 fique esperando do outro lado da linha que sem falta eu vou ligar  
 ainda dá tempo para você captar  
 as instâncias várias da paidéia  
 de como habitar o paraíso. (GROSSMANN, 1993b, p. 81 – 82)

### **A UMA PASSANTE**

(Charles Baudelaire)

A rua em torno era um frenético alarido.  
 Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,  
 Uma mulher passou, com sua mão suntuosa  
 Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.  
 Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia  
 No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,  
 A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz...e a noite após! – Efêmera beldade  
 Cujos olhos me fazem nascer outra vez,  
 Não mais hei de te ver senão na eternidade?  
 Longe daqui! tarde demais! nunca talvez!  
 Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,  
 Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!” (BENJAMIN, 1994, p. 42)

**TORSO ARCAICO DE APOLO (Rainer Maria Rilke)**

Não sabemos como era a cabeça, que falta,  
De pupilas amadurecidas, porém  
O torso arde ainda como um candelabro e tem,  
Só que meio apagada, a luz do olhar, que salta

E brilha. Se não fosse assim, a curva rara  
Do peito não deslumbraria, nem achar  
Caminho poderia um sorriso e baixar  
Da anca suave ao centro onde o sexo se alteara.

Não fosse assim, seria essa estátua uma mera  
Pedra, um desfigurado mármore, e nem já  
Resplandecera mais como pele de fera.

Seus limites não transporia desmedida  
Como uma estrela; pois ali ponto não há  
Que não te mire. Força é mudares de vida.”  
(BANDEIRA, 1966. p.395 - 396)

## ANEXO C – FLÂNEUR

### O FLÂNEUR

“Para o perfeito *flâneur*...é um prazer imenso decidir morar na massa, no ondulante...Estar fora de casa; e, no entanto, se sentir em casa em toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e ficar escondido no mundo, tais são alguns dos menores prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais (!) que a língua só pode definir inabilmente. O observador é um príncipe que, por toda parte, usufrui do seu incógnito... O amoroso da vida universal entra na multidão como se em um imenso reservatório de eletricidade. Também podemos compará-lo a um espelho tão imenso como essa multidão, a um caleidoscópio dotado de consciência que, a cada movimento, representa a vida múltipla e a graça comovente de todos os elementos da vida.” Baudelaire, *L’art romantique*, Paris, pp. 64-5 (*Le peintre de la vie moderne*) (BAUDELAIRE, apud BENJAMIN, 1994, p. 221).

### FLANEUR em PROUST

Descrição da multidão em Proust: “Todos esses indivíduos que andavam ao longo do dique, oscilando tanto como se ele fosse a coberta de um navio (...), e, que, fingindo não ver para fazer crer que não ligavam para elas, mas olhando às escondidas para não correr o risco de se chocarem com as pessoas, que andavam ao seu lado ou que vinham em sentido inverso, tropeçavam, ao contrário, sobre elas, se enganchavam nelas, porque haviam sido, por seu turno, reciprocamente, o objeto da mesma atenção secreta, oculta sob o mesmo desdém aparente; o amor, por consequência o temor – da multidão sendo um dos mais potentes móveis em todos os homens, seja porque procurem agradar os outros ou surpreendê-los, seja para lhes mostrar que os desprezam”. Marcel Proust, *A l’ombre de jeune filles em fleurs*, Paris, III, p.36 (BENJAMIN, 1994, p.234-235)

## ANEXO D – AS MULTIDÕES

### AS MULTIDÕES (Charles Baudelaire)

Nem a todos é dado tomar um banho de multidão: gozar da multidão é uma arte; e só pode fazer, à custa do gênero humano, uma farta refeição de vitalidade, aquele em quem uma fada insuflou, no berço, o gosto do disfarce e da máscara, o horror ao domicílio e a paixão da viagem.

Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis para o poeta diligente e fecundo. Quem não sabe povoar a sua solidão também não sabe estar só em meio a uma multidão atarefada.

O poeta goza do incomparável privilégio de ser, à sua vontade, ele mesmo e outrem. Como as almas errantes que procuram corpo, ele entra, quando lhe apraz, na personalidade de cada um. Para ele, e só para ele, tudo está vago; e, se alguns lugares parecem vedados ao poeta, é que a seus olhos tais lugares não valem a pena de uma visita.

O passeador solitário e pensativo encontra singular embriaguez nessa comunhão universal. Aquele que desposa facilmente a multidão conhece gozos febris, de que estarão privados para sempre o egoísta, fechado como um cofre, e o preguiçoso, encaramujado feito um molusco. Ele adota como suas todas as profissões, todas as alegrias e todas as misérias que as circunstâncias lhe deparam.

Aquilo a que os homens chamam amor é muito pequeno, muito limitado e muito frágil, comparado a essa inefável orgia, a esta sagrada prostituição da alma que se dá inteira, poesia e caridade, ao imprevisto que surge, ao desconhecido que passa.

É bom alguma vez lembrar aos felizes deste mundo, ao menos para lhes humilhar por um instante o orgulho tolo, que há felicidades superiores à deles, mais vastas e mais requintadas. Os fundadores de colônias, os pastores de povos, os padres missionários exilados no fim do mundo, conhecem, por certo, algo dessas misteriosas embriaguezes; e, no seio da vasta família que seu gênio criou, devem eles por vezes rir daqueles que lhes deploram o destino tão agitado e a vida tão casta (BAUDELAIRE, 1980, p. 39).