

# Vazio que se faz verbo: o melodrama da linguagem em *O Dia Mastroianni*

Renata Farias de Felipe

Universidade Federal de Santa Maria

**RESUMO:** Uma das vertentes da literatura contemporânea está circunscrita a partir da descrença na capacidade de *dizer* da linguagem. As manifestações literárias recentes, que se utilizam do código para tratar sobre um permanente vazio ideológico e existencial, acabam por “recobrir” esse vácuo com palavras, imagens e referências. O romance *O dia Mastroianni* (2007), de João Paulo Cuenca, é uma das manifestações que exploram o código de modo a “compensar” o referido esvaziamento ideológico, o que parece expor ainda mais a ausência de projetos que caracteriza parte da literatura recente. O romance parece encenar uma espécie de (melo)drama da linguagem, porque expresso a partir de um vazio, e por se utilizar de recursos narrativos e semânticos que remetem ao excesso, à afetação.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romance brasileiro contemporâneo. João Paulo Cuenca – *O dia Mastroianni*. *O dia Mastroianni* – Crítica e interpretação. Vazio – Tema literário.

**ABSTRACT:** One of the trends of contemporary literature is circumscribed from the disbelief in the ability of *saying* in language. The recent literary manifestations that use this code to deal with a permanent ideological and exis-

tential emptiness, end up “covering” this void with words, images and references. The novel *O dia Mastroianni* (2007), by João Paulo Cuenca, is one of the manifestations that exploit this code in order to “compensate” the ideological emptiness aforementioned, which seems to expose the absence of further projects that characterize part of contemporary literature. The novel seems to enact a kind of language (melo)drama, as it is expressed from a void, by using narrative and semantic resources that lead to excess and affectation.

**KEYWORDS:** Contemporary Brazilian Novel. João Paulo Cuenca – *O dia Mastroianni*. *O dia Mastroianni* – Criticism and Interpretation. Emptiness – Literary Theme.

Quem quebrará o silêncio?  
Ninguém quebra o silêncio.  
Nós apenas o cobrimos com palavras.  
Com ruídos e palavras.

Lourenço Mutarelli

Até o princípio do século XX, o fato de a literatura ocupar uma posição de destaque na formação do imaginário coletivo é inegável, função que, ao longo do século, seria desempenhada por outros meios e outros produtos culturais. O crítico literário e renomado escritor argentino Ricardo Piglia, ao tratar sobre a figura do leitor na contemporaneidade, situa-o “perante o infinito e a proliferação”, ou seja, o leitor atual é aquele “perdido numa rede de signos” (PIGLIA,

2006, p. 27), tramada pelos diversos meios. As referências que compõem a cultura moderna (no caso, a do século XX), ainda segundo Piglia, não são aquelas provenientes da memória de Shakespeare, mas os artefatos “degradados” da cultura de massas, as versões estereotipadas de elementos da cultura popular. Nessa teia de influências e confluências, o cinema hollywoodiano surge como uma referencial incontestável.

*Manejar uma memória impessoal, lembrar as lembranças de um outro. Essa parece ser uma excelente metáfora da cultura moderna. Claro que nem sempre se trata, como vocês podem imaginar, da memória de Shakespeare [...]. Os materiais dessa memória alheia aparecem freqüentemente sob a forma degradada da cultura de massas; constrói-se com as formas estereotipadas da cultura popular. Não se recebe a memória de Shakespeare mas se recebe a memória dos filmes de Hollywood (PIGLIA, 1996, p. 53. Grifos meus).*

A influência da cultura visual e de massas sobre as manifestações literárias é facilmente identificada nas obras de diversos autores, como Oswald de Andrade, cuja narrativa e poesia, extremamente ágeis e fragmentadas, lembram muito o primeiro cinema; observada nas narrativas de Roberto Drummond e de Edilberto Coutinho, cujos contos fazem referência à publicidade e ao âmbito jornalístico; visível nos romances de Manuel Puig, escritor argentino que, segundo Ricardo Piglia, “soube narrar como ninguém” a interferência dos referenciais hollywoodianos (PIGLIA, 1996, p. 53) sobre o cotidiano e o imaginário de suas personagens. Ao fazê-lo, Puig não só reitera a

influência impactante do cinema sobre o imaginário do século XX, mas também sobre a literatura moderna e a contemporânea<sup>1</sup>.

Ainda que o contágio entre os diversos meios expressivos seja um traço acentuado na literatura a partir do século anterior, tal confluência não é uma “invenção” do período. Um dos interesses da presente abordagem é o de tratar sobre o contágio mútuo entre diferentes expressões em uma época ainda anterior, quando a irrupção do melodrama como gênero estreitou vínculos entre literatura e teatro, ocasionando “fenômenos de empréstimos e de passagens incessantes dos mesmos assuntos de um modo de expressão a outro” (THOMASSEAU, 2005, p. 21). Tal influxo contribuiu para a formulação de uma espécie de *sensibilidade melodramática*, que não só permeia o imaginário comum como atravessa e movimenta uma série de manifestações ainda hoje.

No que diz respeito às origens do gênero melodramático, o texto *O melodrama*, de Jean-Marie Thomasseau é uma referência inevitável. De acordo com o crítico, a denominação “melodrama” nasceu na Itália do século XVII e designava dramas inteiramente cantados. O termo é refuncionalizado em 1775 por Rousseau que, ao encenar a peça *Pigmalião*, define-a como exemplo de um “gênero interdiário, entre a simples declamação e o melodrama” (ROUSSEAU, apud THOMASSEAU, 2005, p. 16).

A palavra melodrama veio a ser, então, imperceptivelmente, um termo cômodo para classificar as peças que escapa-

---

<sup>1</sup> Romances como *A traição de Rita Hayworth* (1968) e *O beijo da mulher aranha* (1976) exemplificam a interpenetração do cinematográfico no literário.

vam aos critérios clássicos e que utilizavam a música como apoio para os efeitos dramáticos [...]. O adjetivo melodramático passa a desempenhar, então, um papel de chamariz, sobretudo durante a Revolução, quando se via qualquer trapalhada cênica ser qualificada de **melodramática** (THOMASSEAU, 2005, p. 17).

Ainda que o gênero, em sua acepção moderna, remeta ao século XVIII, o melodrama toma força no século XIX. Até a primeira metade do século XX o discurso melodramático comprometia-se, sobretudo, com a veiculação de valores burgueses. Caracterizado pelo didatismo e pelo maniqueísmo, o gênero encontra ampla aceitação popular, esta, inversamente proporcional ao descaso ou mesmo à rejeição no âmbito acadêmico<sup>2</sup>. Ao relacioná-lo ao trágico, gênero inquestionavelmente canônico/ canonizado, o crítico Ismail Xavier assinala a desmedida melodramática, oposta à “dignidade” daquele:

Estamos longe do que muitos críticos apontam como a marca por excelência do herói trágico – suportar o sofrimento de forma estóica, guardar no silêncio a dignidade, “não baixar o nível”. No melodrama, é preciso “dizer tudo”, embora já não mais como um veículo da verdade que repõe os méri-

---

<sup>2</sup> O silêncio acadêmico em torno do melodrama parece motivado menos por questões estéticas do que de classe ou de gênero. No estudo *Melodrama: o silêncio de lágrimas da América Latina*, Silvia Oroz sugere que a estigmatização do gênero esteja associada à sua natureza popular. Beatriz Sarlo vai mais adiante, no texto *El imperio de los sentimientos: além da aceitação popular*, ao afirmar que o melodrama era/é amplamente acolhido pelo público feminino, o que nos leva a questionar se o preconceito com o gênero seria também um preconceito de gênero...

tos da inocência, mas como um “fazer-se imagem”, marcar passagens de dissimulação, exaltação ou histeria, quando o fazer cena oferece uma resolução (ou auto-satisfação) *para impasses, cisões internas, contradições entre o sentir e o agir* (XAVIER, 2003, p. 26. Grifos meus).

A “descida” de nível que rege o gênero melodramático “traz ao pensamento a noção de um drama exagerado e lacrimajante, povoado de heróis falastrões derretendo-se em inutilidades sentimentais antes infelizes vítimas perseguidas por ignóbeis vilões”, numa ação inverossímil e excessiva, e “que termina sempre com o triunfo dos bons sobre os maus”. Tal esquema, no entanto, não é propriamente falso, mas “por demais simplificador” (XAVIER, 2003, p. 9). Convém destacar, porém, que não são a história, a estrutura e a evolução do gênero que interessam à presente análise, mas a *afetação* que o caracteriza e que, simultaneamente, reflete e funda uma sensibilidade peculiar, tributária aos afetos, às contradições sentimentais, ou ainda, voltada para a exposição do embate entre o desejo e a moral.

A vitalidade do gênero melodramático - atestada pela sua (oni) presença, em especial, no âmbito televisivo – e o caráter didático que o dinamiza fundam a já referida sensibilidade melodramática, perspectiva que interfere diretamente sobre a apreciação e a compreensão textuais. Se o melodrama é um gênero historicamente depreciado no âmbito acadêmico e mesmo artístico, por outro lado, as manifestações melodramáticas gozam de uma ampla aceitação do grande público por atenderem a uma dupla necessidade: a sentimental e a moralizante. Movido pelo que Ismail Xavier denominou como o “maniqueísmo adolescente que alimenta as experiências

vicárias consoladoras” do receptor (XAVIER, 2003, p. 85), o melodrama veicula uma espécie de *pedagogia dos afetos*, traço que contribui para a sua longevidade.

O conflito central [*do gênero*] se dá então entre autenticidade e hipocrisia, traços de caráter que se oferecem aos nossos olhos e ao nosso discernimento de forma clara e distinta, mesmo que, para isso, haja nas falas e nos gestos um excesso alheio ao gosto clássico. [...]. Isto se faz possível porque a premissa do gênero é a de que o ser autêntico é transparente, se expõe por inteiro, sem zonas de sombra; o ser hipócrita é turvo [...]. Em termos retóricos, isto significa que é essencial, na composição do drama, colocar os autênticos do nosso lado e os hipócritas do lado oposto (XAVIER, 2003, p. 95).

Estando a moral melodramática, em suas origens, implicada à moral burguesa, na atualidade o gênero tem se mostrado estratégico no sentido de veicular valores e/ou perspectivas de grupos historicamente silenciados, como pode ser observado no cinema de Rainer Fassbinder e de Pedro Almodóvar, na literatura de Manuel Puig e de Cassandra Rios. Em comum aos autores, está a utilização do melodrama para refletir sobre temas que norteiam o universo homoerótico (exclusão, culpa, solidão, autenticidade). Sobre a relação entre os gêneros melodramático (âmbito ficcional) e homoerótico (identidades sexuais), Daniel Link revela que:

Há algo do imaginário homossexual sobre o amor que vem do melodrama: talvez seja a idéia de uma história de amor

socialmente impossível o que desata os dramas familiares de identidade: a história de amor homossexual é impossível de familiarizar, é resistente ao Édipo, um puro ponto de fuga. [...] Os grandes cultores do melodrama (Manuel Puig, Rainer Fassbinder, Pedro Almodóvar, Roland Barthes, David Leavitt) encontraram no gênero uma maneira de falar da homossexualidade ao mundo [...] (LINK, 2003, p. 123-124).

O moralismo que movimenta o melodrama, portanto, não está, necessariamente, comprometido com a repetição de valores hegemônicos, como esclarece Ismail Xavier. Segundo o crítico, no gênero:

[...] não é o conteúdo específico das polarizações morais que importa, mas o fato de essas polarizações existirem definindo os termos do jogo e apelando para as fórmulas feitas. *Há melodramas de esquerda e de direita, contrários ou favoráveis ao poder constituído*, e o problema não está tanto numa inclinação francamente conservadora ou sentimentalmente revolucionária, mas no fato de que *o gênero, por tradição, abriga e ao mesmo tempo simplifica as questões em pauta na sociedade, trabalhando a experiência dos injustiçados em termos de uma diátribe moral dirigida aos homens de má vontade* (XAVIER, 2003, p. 91. Grifos meus).

O melodrama, gênero didático cujos efeitos sobre o receptor passam, necessariamente, por seus afetos, segundo o crítico Daniel Link, encontra na castração, no menos definitivo, o seu campo simbólico (2000, p.120-121). Esse traço, de acordo com Link, seria o



responsável pela empatia entre o gênero e o leitor/espectador. O que o melodrama nos “conta” é a privação, a ânsia de “preenchimento”, o enfrentamento de obstáculos, temas movidos pelo intuito catártico-pedagógico que atravessa o gênero desde as suas origens.

*A incompletude como um ponto de partida:* é nesse sentido que podemos associar os princípios melodramáticos ao discurso de uma vertente específica da literatura brasileira contemporânea, que, segundo Nízia Villaça, estaria empenhada em dar relevo à incapacidade de *dizer* da linguagem, dificuldade que, muitas vezes, a movimenta.

No texto “A ficção contemporânea e a estética do simulacro”, Nízia Villaça trata sobre duas vertentes norteadoras da produção literária contemporânea: uma, voltada à “descrença na capacidade de dizer da linguagem”; outra, direcionada à “manutenção de um discurso simbólico, mítico” (VILLAÇA, 1992, p. 71-72). Se a última tendência, de certa forma, continua a modernidade – seja através do esvaziamento do significante pela paródia (como na obra de Dalton Trevisan); seja pela atitude de reencantamento do signo, de reinvestimento simbólico do mesmo (observada na ficção de Guimarães Rosa) – a primeira vertente, voltada para a insuficiência da linguagem, é a que nos interessa já que tal inclinação – exatamente por estar construída sobre uma ausência, sobre um vazio intransponível – tem estreitas relações com o campo simbólico do melodrama.

Segundo Daniel Link, a perspectiva discursiva adotada pelo gênero melodramático é a do *castrado*, condição que descobre o vazio do desejo (LINK, 2003, p.120-121). Nesse sentido, a tendência literária contemporânea autorreflexiva, que se debruça repetidamente sobre a incapacidade de dizer da linguagem estaria no mesmo campo semântico do gênero, pois também se circunscreve a partir do vazio e da

impotência. A autorreflexividade recorrente às narrativas atuais é um traço que reforça o aspecto narcisista da literatura de hoje: diante da falência das ideologias e da descrença no sujeito, o permanente desafio da linguagem mostra-se um tema urgente, como sugere Villaça.

O romance *O dia Mastroianni* (2007), do jovem autor João Paulo Cuenca<sup>3</sup>, escritor cuja produção passa também pelo gênero crônica – jornal *O Globo* (2006-2010) e revista *TPM* (2004-2006); pelo roteiro televisivo – *Afinal, o que querem as mulheres?* (2011), série exibida pela rede Globo –, e cuja atuação se estende para além da escrita (como comentarista do programa *Estúdio 1*, da Globo News), ilustra a descrença ideológica referida. O romance citado é uma narrativa circunscrita a partir de vazios: o *da linguagem*, cuja problemática não supre a ausência ideológica de uma geração, e o *da própria literatura*, que esvaziada de toda a sua “utilidade” (seja lúdica, em vista de outros meios; seja militante), não consegue sair de si mesma. No texto, várias são as passagens que tratam sobre o esvaziamento dos projetos geracionais/literários:

*Aos dândis precoces, escritores sem livros, músicos sem discos, cineastas sem filmes com quem conversávamos por ci-*

---

<sup>3</sup> Beatriz Resende, ao destacar a multiplicidade da literatura contemporânea, menciona autores cujos nomes irrompem na década de 90, como o dos escritores Adriana Lisboa, Luiz Ruffato, e daqueles que se tornaram familiares a partir desta virada de século, como Santiago Nazarian, Joca Reiners Terron e João Paulo Cuenca. Apesar das marcas autorais peculiares, Resende sublinha que os novos criadores produzem “libertos de qualquer necessidade de denúncias (anos 70 e 80) ou exaltação do nacional reapropriado (anos 80)”. A maioria dos textos desses escritores seria marcada pela necessidade de manifestar a urgência, ou ainda, por uma presentificação radical, obsessão “que contrasta com um momento anterior, de valorização da história e do passado, quer pela força com que viveu o romance histórico, quer por manifestações de ufanismo em relação a momentos de construção da identidade nacional” (RESENDE, 2008, p.23-24).

tações de romances inexistentes, flanando sob pontes e mesas e botecos como pândegos muito sólidos, lordes sem um tostão nos bolsos, *trocando os dias pelas noites e as noites por coisa alguma!* Bebamos à nossa perpétua disponibilidade para *vernissages inúteis*, bocas-livres sem convite! *Brimos ao nosso futuro e passado, a enredar fiapos de vida dedicados ao culto do ócio*, de nós mesmos e de paixões viróticas: nossa doce e irreparável adolescência (CUENCA, 2007, p. 23. Grifos meus).

Nas passagens em itálico, a incompletude e a improdutividade são assinaladas (“escritores sem livros, músicos sem discos”...). O próprio dandismo – cujo refinamento e afetação soam incompatíveis com os nossos tempo e lugar –, associado à ideia de precocidade geracional, direciona para um anacronismo irônico. No romance, o protagonista Pedro Cassavas e seu amigo, Tomás Anselmo – jovens de classe média, na faixa dos vinte anos – movidos pela pretensão de repetir *la dolce vita* do personagem interpretado por Marcelo Mastroianni no filme de Fellini, flanam por uma grande cidade qualquer, ou melhor: por uma metrópole simulacrada<sup>4</sup>. Em comum com o personagem paradigmático, a dupla desfila a própria superficialidade sob ternos italianos e tem os seus passos (des)orientados pelo hedonismo. Porém, ao contrário do protagonista do filme, o itinerário dos

---

<sup>4</sup> Fabiano Viana Oliveira se reapropria do ideário de Baudrillard para conceituar o *simulacro* como “todo o tipo de estereótipo, de modelo, cujo significado funciona por si só, sem a necessidade de um referente físico ou factual. São signos ou imagens com sentidos próprios, produzindo realidades autônomas além da realidade de fato” (OLIVEIRA, 2005, p. 5).

personagens é despido de glamour tendo, inclusive, passagens pela escatologia e por descrições “naturalistas” dos atos sexuais. Outra distância entre o personagem interpretado por Mastroianni e a dupla – em especial a figura de Pedro Cassavas – está na postura autorreflexiva, autoirônica e autocrítica adotada pelo protagonista, que pode ser observada em passagens como:

Ao final, encaro *meu retrato infantil* na parede enquanto Péricles seca o meu rosto: contraio os maxilares, já sem constrangimento em me sentir perigosamente cruel, com um gosto salgado de destruição nos lábios, uma bomba de nêutrons embaixo do braço capaz de botar alguns prédios e calcinhas abaixo! (CUENCA, 2007, p. 31).

Cruzo as pernas sobre uma *chaise longue* e assisto a tudo com um sorriso no rosto. Penso em acender um charuto e fumar ali mesmo, mas lembro que não fumo tabaco. Aperto os olhos e faço um “L” com o dedão e o indicador na frente do rosto, iniciando o estudo de um plano de câmera que nunca irá existir. [...].

Mas a verdade é que *não ambiciono nada*.

(“a diplomacia como diplomata!”)

*Não estou me preparando para nada*.

(“o subsídio governamental em Paris!”)

*E não conheço o prazer de um plano realizado* (CUENCA, 2007, p. 49-50. Grifos meus).

O advérbio de negação, onipresente no último fragmento, reitera a “nulidade” em termos de ambições e de realizações. Na última frase o narrador, ao associar um plano realizado ao prazer, assume a própria inutilidade e também a insatisfação diante da ausência de realizações. O substantivo “plano” que dá margem à dupla leitura, como sinônimo de plano cinematográfico e de “projeto”, de planejamento, é também uma dupla irrealização. A ausência de planos, de projetos é um sintoma da pós-modernidade que o personagem, metonimicamente, representa e que, no caso de Cassavas, produz um mal-estar, uma frustração que atravessam toda a narrativa aproximando-a do campo semântico do melodrama. A geração 00, com a qual o personagem-narrador incomodamente se identifica, alheia às urgências político-sociais e coletivas, enfrentaria exílios e guerras distintas daquelas enfrentadas por seus antecessores:

Muitos tentaram a vida fora, exilando-se num exterior mitológico, dedicando-se à vera arte de lavar pratos ou trabalhar de babá, limpando com diplomas universitários de ciências humanas os perfumados restos de criancinhas caucasóides de boa estirpe. A desistência do país, no início vista com inveja e deslumbre por todos, sempre era premiada por algum evento incerto que os obrigava a voltar: falta de dinheiro, acessos de pânico, envolvimento em pequenos crimes, mortes na família, ou, ainda, tornados e enchentes que destruíam as metrópoles de vidro para onde migravam – como se houvesse uma força misteriosa que os atraísse de volta à cidade perdida de si mesma, aos bares, mesas e cadeiras de todo mundo e de ninguém, aos copos e cardápios mordidos

de sempre. Desembarcavam cabisbaixos, veteranos de uma guerra perdida.

*A única guerra que poderiam algum dia combater* (CUENCA, 2007, p. 23-24).

Aos veteranos dessa guerra perdida, o não-lugar e o vazio ideológico surgem como as únicas possibilidades. Essa lacuna imensurável é o que marca a distância entre a produção dita pós-moderna e a ficção moderna, discussão ainda em pauta. A “orfandade” militante, a ausência de sólidos referenciais ideológicos pode ser encarada como a origem dos conflitos dos atores contemporâneos, como a “fonte” dos seus (melo)dramas. Por trás do aparente cinismo e da mordacidade do personagem Pedro Cassavas está um narrador que conta o vazio e o desamparo de uma geração que é a sua.

[...] Somos um sistema em desequilíbrio, [...], a meio passo do aniquilamento.

Antes disso, *tête-à-tête* banal:

– E você, Verônica, o que faz da vida?

– Vou a bares obscuros e encontro com estranhos durante o dia.

– Temos o mesmo emprego! Eles pagam férias e décimo terceiro ou, ou passam você para trás como fazem comigo?

– Estudo cinema. Quer dizer, é o que eu deveria estar fazendo agora. Há dez anos não consigo me formar.

– A única que tem um diploma e trabalha de verdade nessa mesa é a doce Maria. [...]. Os outros são artistas entre aspas ou aposentados- pensionistas, os primeiros sustentados pelos últimos (CUENCA, 2007, p. 98-99).

No romance, o encontro dos personagens Pedro Cassavas e Tomás Anselmo com o escritor Esgar Mxyzptlk é também importante, uma vez que versa sobre o espaço/utilidade da literatura hoje. A fala de Esgar, atravessada pelo pessimismo, marca o distanciamento entre o escritor reconhecido e os dois personagens sem aspirações. Despreocupados com a questão da “utilidade” do literário, os personagens jovens, entretanto, revelam uma certa empatia para o que Mxyzptlk encara como “fetiche” e “bibelô”. Segundo o último:

– Ah, juventude cega! Não existe algo como “os meus leitores”. O que existe é uma multidão em branco que resolve comprar livros com o meu nome na lombada. Desses, um décimo lê. A outra parte diz que leu, mas não consegue chegar até a metade. Hoje em dia, compra-se o livro pela capa, para botar na estante e fazer bonito. É só mais um fetiche. [...]. Não vale a pena perder uma vida inteira com palavras. A linguagem é corruptora do pensamento! E o tempo que se gasta escrevendo é tempo em que não se faz nada, e para ninguém que importe

– *Disconcordo: “Quando se vive, nada acontece...”* [fala de Pedro Cassavas] (CUENCA, 2007, p. 71-72).

A resposta de Cassavas à indignação de Mxyzptlk, pelas vias da ironia, aponta para o vácuo da própria vivência, que só pode ser

recoberto pelas palavras<sup>5</sup>. Assim como em muitas das manifestações literárias contemporâneas, no romance as referências à literatura e à problemática da linguagem são temas que ecoam reiteradamente na narrativa, em especial, nos diálogos entre o protagonista e uma voz que se expressa em caixa alta. Essa voz que parece “falar” ora a partir da perspectiva do leitor, ora do crítico, ora do personagem (em diálogo consigo), ora do escritor (não o sujeito empírico, mas aquele tornado personagem ao assumir a Voz) trava com o protagonista um embate verbal acerca de questões sintomáticas da contemporaneidade. Já no primeiro diálogo a Voz justifica a utilização de maiúsculas: “– O EFEITO DRAMÁTICO DAS MAIÚSCULAS É NORMALMENTE SUBUTILIZADO EM LITERATURA. MAS AQUI, ATRAVÉS DELAS, DEMONSTRO O MEU PODER SOBRE VOCÊ” (CUENCA, 2007, p. 15-16). O recurso metalinguístico e autoexplicativo não são novidades em termos literários, mas a dúvida acerca do lugar de onde parte a Voz pode soar inquietante: quem fala? Quem explica? Quem se supõe no comando? A mesma inquietação relativa ao lugar da enunciação se faz presente em fragmentos como:

– VOCÊ TEM MEDO DE MORRER?

– Não tenho medo de nada. A morte é nada além do que um relógio sem o ponteiro das horas!

---

<sup>5</sup> No clássico ensaio “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Walter Benjamin destaca a desvalorização da vivência como fato associado à perda gradativa da faculdade humana de intercambiar experiências. De acordo com o crítico, o fenômeno ocasionaria a “morte da narrativa”, cujo marco é o surgimento do romance moderno (BENJAMIN, 2008, p. 197-221). A troca de experiências nos parece nula na chamada pós-modernidade.



– NÃO TENHO TEMPO PARA AS SUAS BANALIDADES METAFÍSICAS. CONTE-ME SOBRE A MINHA VIDA! FALE SOBRE MIM AGORA.

– Não o conheço. Você deve ser uma figura inventada.

– MAS VOCÊ ME CHAMOU AQUI. PARA QUE EU APRENDESSE MAIS SOBRE MIM MESMO (CUENCA, 2007, p. 39).

Em outro momento a Voz, ataca alguns dos clichês da literatura contemporânea, como o uso exaustivo de recursos metalinguísticos, o cinismo, a alienação, o sarcasmo e a própria autorreflexividade.

– “ESCREVERIA...” MAS QUE BOBAGEM. ESTAMOS CANSADOS DE NARRATIVAS QUE SE CURVAM SOBRE SI MESMAS ESCRITAS POR NARRADORES AUTOCONSCIENTES EM CRISE. ESSA INTERMINÁVEL FUGA DE ESPELHOS... ARTIFÍCIOS ULTRAPASSADOS DE METALINGUAGEM! META-METALINGUAGEM META-META-META-LINGUAGEM, META-META-META-META... [...].

– O MUNDO NÃO CARECE DE MAIS SARCASMO VINDO DE ALGUÉM QUE NÃO ACREDITA NA HUMANIDADE. ESSA LITERATURA INÚTIL E UMBIGUISTA NÃO SERVE NEM COMO VANGUARDA, “EMBORA TENHA TODOS OS DEFEITOS DO VANGUARDISMO” (CUENCA, 2007, p. 61-62).

Se, por um lado, a dura crítica aos recursos explorados pela literatura atual soa como uma autoironia por parte do escritor, por outro, certos questionamentos da Voz parecem satirizar uma visão pragmática da literatura, quando a “personagem”, por exemplo, inter-

roga Cassavas sobre suas filiações e seus projetos, ou ainda quando coloca o protagonista a par de sua própria nacionalidade brasileira. Ao acusar o personagem de ser “UM BRASILEIRO DESLUMBRADO E BURRO! UMA CAVALGADURA”, a Voz intima-o a falar sobre as suas raízes, porém, ao fazê-lo, a própria revela uma visão estereotipada de brasilidade: “– POR QUE NÃO [ouve] UM CHORINHO? OU UM LUNDU HONRANDO SUAS ORIGENS AFRICANAS? [...] E BRASILEIRO BEBE CACHAÇA, NÃO BEBE MARTINI OU FERNET. NO MÁXIMO STEINHAGEN” (CUENCA, 2007, p. 111). Sendo a autorreflexividade e a autoironia onipresentes na literatura chamada pós-moderna, o uso do estereótipo não parece desinteressado...

Outras passagens interrogam a relevância e o espaço da literatura na pós-modernidade, questionamento que põe a nu a incerteza diante da sobrevivência da expressão literária. A travessia dos personagens pelo que, a princípio, parece uma metrópole brasileira, segundo o narrador-protagonista, se faz em “câmera lenta” e é acompanhada por “riffs molhados e galopantes de guitarra”, descrição que evoca a representação cinematográfica. Ao atravessarem o camelódromo, Pedro Cassavas percebe uma ausência: “Procuro pelo velho que vendia livros. Mudou de ponto, morreu, pouco se sabe: não há mais livros na calçada. Não teria outros compradores? Quem quer saber de livros, afinal?”. A ironia do personagem se torna mais corrosiva quando, ao topar com um pedinte, Pedro questiona se o mesmo seria um bardo: “O pobre materialista se aproxima e nos pede dinheiro. Seria um bardo? Respondo à palma da mão imunda: – Desculpe meu amigo, hoje não estou pra poesia” (CUENCA, 2007, p. 31-32). Sob o sarcasmo e o desdém aparentes, no entanto, é possível entrever a angústia e a melancolia diante da indiferença relativa

ao literário. Ao final da trama, surge o narrador em terceira pessoa, que conta ao leitor uma outra travessia do personagem, dessa vez, rumo ao desaparecimento (ou ainda, à latência):

À medida que Cassavas caminha pelas ruas amareladas da cidade a amanhecer preguiçosa, suas galerias, estufas de vidro, salões espalhados, balcões de mármore, praças dormentes, teatros, domos e postes recém-apagados explodem por trás dos passos do nosso herói.. E suas colinas, ladeiras, arcos, escadarias, cassinos, hotéis, veleiros, mesquitas, praias e restaurantes giratórios *são sugados pelo vazio*. [...]. E as fotos desbotadas e os papéis em branco dentro das gavetas. E suas linhas de trem, longos corredores, livrarias ovais e balaustradas de mármore sobre escadarias em espiral. E também Tomás, Verônica, a doce Maria e todas as suas lembranças passadas e futuras, e todos os que os conhecerem e fossem por eles lembrados [...].

Quando terminarmos de ler e contar a história desse personagem, também desapareceremos.

Até o dia em que Pedro Cassavas volte a olhar para algum de nós [grifo meu] (CUENCA, 2007, p. 210).

O itinerário do protagonista de *O dia Mastroianni* - cujos passos deixam atrás de si as ruínas da linguagem, cujo caminho tem como fim a sua morte-vida no arsenal de cada leitor - soa como um apelo à sensibilidade deste. O detimento sobre a questão do *vazio* ideológico (e mais uma vez o substantivo abstrato aparece na citação) e a consequente angústia desencadeada por essa ausência; o constante

questionamento acerca dos usos da linguagem e do lugar da literatura são traços que remetem ao âmbito melodramático, seja pela lamentação oculta sob uma superfície de sarcasmo, seja pela exacerbação das ausências e descrenças.

Terry Eagleton, ao tratar sobre as concepções dos formalistas relativas à literatura, afirma que para o Formalismo a expressão literária seria aquela que imporia ao leitor uma “consciência dramática da linguagem” (2006, p. 5). Deslocando a leitura de Eagleton, este breve trabalho, por sua vez, aponta à possibilidade de *O dia Mastroianni* expressar uma espécie de *inconsciência melodramática da linguagem*, tendência que norteia uma parcela significativa da literatura contemporânea. No âmago dessa vertente, que se pretende complexa (ao menos em nível expressivo), curiosamente, podemos entrever zonas de contato com o melodrama – gênero ao gosto das massas – uma vez que em ambas as expressões o “desamparo” surge como local de circunscrição.

## Referências

BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

CUENCA, João Paulo. *O dia Mastroianni*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LINK, Daniel. *Como se lê*. Chapecó: Argos, 2000.

OLIVEIRA, Fabiano Viana. Conhecendo o simulacro. *Caligrama: Revista de Estudos e Pesquisas em Linguagem e Mídia*, São Paulo, n. 1, 2002. Disponível

em: <<http://www.eca.usp.br/caligrama/artigos/numero1/Rev%2002.pdf>>.

Acesso em: 27 jan. 13.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos, 1985

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Recebido em 27 de janeiro de 2013

Aprovado em 29 de maio de 2013