

COISA DE NOVELA, PRA QUEM TÁ *TODA PROSA*: “SODOMA DE MENTIRAS”, DE MÁRCIA DENSER

Maria Amélia Dalvi Cristo
Mestranda em Estudos Literários/Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: Proposta de leitura do último texto ficcional a integrar o livro *Toda prosa*, de 2001, da “musa dark” paulistana, Márcia Denser. Trata-se de um estudo crítico da novela “Sodoma de mentiras”, escrita em clave pós-moderna, num momento celebrado pela crítica como de maturidade artística da autora. Reúnem-se traços de sua ficção precedente a outros índices para construir uma interpretação ao menos plausível.

Palavras-chave: Ficção brasileira contemporânea; Márcia Denser (*Toda prosa*); Crítica-interpretação.

Resume: Lecture's proposal of the fictional text integrating the book called "Toda Prosa", 2001, from the "Dark Muse" of São Paulo, Márcia Denser. This article is a critic study of "Sodoma de Mentiras" (Sodom of Lies), written in post-modern style, in a moment well celebrated by the critics as of the author's artistic maturity. Traces of her precedent fiction to other indices are gathered in order to construct a reasonable interpretation.

Mots-clés: Fiction brésilienne contemporaine; Márcia Denser (*Toda prosa*); Critique et interprétation.

Havia algo de esgotante e de doentio naquela
maneira de amar tão bem, amando tão pouco.

Justine, L. Durrell.

Diz-se por aí que Márcia Denser, a “musa dark” da literatura brasileira,

nasceu em São Paulo e publicou seu primeiro livro, *Tango fantasma*, aos 23 anos. Aos 24 anos iniciou seus trabalhos jornalísticos na revista *Nova*, da Editora Abril, onde, por dois anos, assinou a coluna "Nova Lê Livros". Formou-se em Comunicações e Artes pela Mackenzie. Jornalista, publicitária e editora, trabalhou na *Salles, Folha, Interview, Around, Vogue, A-Z*, onde foi redatora de criação, repórter especial, cronista e colunista de livros (RELEITURAS, 2006).

Talvez dessa sua intensa experiência nos meandros da imprensa nas décadas de 70 e 80 tenha nascido a linguagem rápida, ágil, de quem prefere “viver 10 anos a 1000 a 1000 anos a 10” – para aproveitar a boa, mas datada, frase de Lobão. Pode ser que de sua vivência nos ambientes dos grandes meios de comunicação voltados para as elites nacionais tenha provindo a sofisticação técnica, o gosto pelo detalhe, pelo acabamento “de primeira”, ou, no dizer da própria autora, a obsessão pela reescrita, pela decantação da obra:

Não sei se dá pra entender isso... eu escrevo até as últimas conseqüências da verdade, na minha cabeça (...) Porque pra ser honesto consigo próprio, quem é crucificada primeiro sou eu (...). Até os 37, 38 anos, eu reescrevia muito. Eu tenho várias superstições. Eu usava dois cadernos espiral e escrevia às cegas até o final do conto, no primeiro caderno. Sem nenhuma crítica até pôr o ponto final. Aí eu deixava dormir por quinze dias e passava para o outro caderno, com um novo olhar, com um estranhamento, você vê seu texto como o texto do outro. Só então merecia ir para o computador ou para a máquina, no caso. Duas ou três escrituras, no mínimo (DENSER, 2006).

Não sei. Mas é quase certo que daí – de sua confessada auto-exigência – tenha surgido a possibilidade de tornar-se coordenadora de Oficinas Literárias desde 1990, tendo, a partir de então, publicado na Ásia, nos Estados Unidos e na Europa – inclusive com participação no “Lateinamerikas'90” (programa de intercâmbio cultural firmado entre o Brasil e a Alemanha), ao lado de Marcos Rey, Oswaldo França Jr., Nelson Pereira dos Santos e Suzana Amaral.

De *Tango fantasma* (contos, 1977), seu primeiro livro, para cá, Márcia Denser reinventa-se em contos, novelas e romances, sem, todavia, distanciar-se de seus temas centrais – e não apenas seus, mas de toda a literatura ocidental, dos romances água-com-açúcar às mais inventivas produções vanguardistas: amor e morte. Publicou, antes de *Toda prosa* (contos e novelas, 2001), *O animal dos motéis* (novela, 1981), *Muito prazer* (contos eróticos femininos, antologia, 1982), *O prazer é todo meu* (contos eróticos, antologia, 1984), *Exercícios para o pecado* (novelas e contos, 1984), *Diana caçadora* (contos, 1986) e *A ponte das estrelas* (aventura, 1994). E depois de *Toda prosa*, pelo que sei, já publicou *Tarja preta* (contos, antologia com Adriana Falcão et. al., 2005) e *Caim – sagrados laços frouxos* (romance, 2006). É certo que do fim da década de 80 para cá andou meio sumida das “paradas de sucesso”, mas foi “redescoberta” desde que Italo Moriconi incluiu dois de seus contos em sua já clássica antologia *Os cem melhores*

contos brasileiros do século – tendo um deles, inclusive, inaugurado a seção dedicada à década de oitenta.

“Sodoma de mentiras”, particularmente, é seu texto que nos interessa aqui mais de perto. Trata-se do último texto da última seção, “Novelas”, do livro *Toda prosa*, publicado em 2001, sob selo da editora Nova Alexandria. De largada, o título do livro – para não falar ainda do título da suposta novela em pauta – merece atenção. E digo suposta novela porque, querendo contrariar o traçado modernista, uma autora assumidamente pós-moderna como Denser desejaria, não à toa, embaralhar nossas noções de categoria, de gênero:

[Pois] os críticos literários “modernistas” (...) têm a tendência de ver as obras como exemplos de um “gênero” e de julgá-las a partir de um “código mestre” que prevalece dentro da “fronteira” do gênero, enquanto o estilo “pós-moderno” consiste em ver a obra como um “texto” com sua “retórica” e seu “idioleto” particulares, mas que, em princípio, pode ser comparado com qualquer outro texto de qualquer espécie (HARVEY, 1989, p. 49).

Retomando a questão do título do livro, e deixando a do título da novela por ora em *stand-by*: a expressão “toda prosa” é no mínimo ambígua: pode remeter tanto à reunião de todos os textos em prosa de um determinado autor, quanto à estrutura coloquial cujo sentido mais aproximado seria “estar cheio de si”, etc. Não bastasse, há ainda subtítulo: “inéditos e dispersos”, que, evidentemente, remete à reunião póstuma de textos, obviamente, inéditos e dispersos, produzidos entre 1961 e 1983 pela escritora carioca Ana Cristina Cesar, publicada com seleção e coordenação de Armando Freitas Filho. E isso se torna mais importante se atentarmos a um dado comum entre Márcia Denser e Ana Cristina Cesar: a amizade, a admiração intelectual de – e assim a divulgação promovida por – Italo Moriconi.

Voltando às vacas frias: o livro está dividido assim: prefácio analítico-afetivo, intitulado “Uma erótica da escrita”; “Apresentação” da própria autora; “Contos”; e “Novelas”. No prefácio de Italo Moriconi, há algumas coisas a serem grifadas. Por exemplo, quando ele diz que

Antes de ser ficção, ou para além da ficção, o texto de Márcia Denser é pura escrita. Prática de escrita, obsessão da escrita, sobretudo erótica da escrita.

Deriva pelo corpo da escrita, recolhendo a memória de uma escrita do corpo. Erótica da letra. Para os aficionados a este jogo, é um júbilo reencontrar a prosa de Márcia Denser neste *Toda prosa*, assim tão em forma, assim tão fiel a seu gesto estético e erótico original. (...) Nas narrativas de Márcia Denser, a erótica da letra é o suplemento da vivência de um corpo em disponibilidade. (...) Em Márcia o sentido único do exercício incansável da libidinagem é a meta a ser transposta para a prática textual. A alegria do gozo é buscada para possibilitar a alegria da criação poética (MORICONI, 2001, p. 05-06).

Ou quando diz que

A *persona* literária de Márcia faz parte da família dos *bricoleurs* [ao lado, no Brasil, segundo ele, de Graciliano Ramos, Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto; e, no mundo, de Julio Cortázar e William Faulkner, assumidamente influências da autora]. (...) O escritor *bricoleur* é aquele cujo universo de operações textuais se restringe a um número finito de elementos, que se combinam incessantemente, das maneiras mais variadas possíveis. Jogo de repetições e diferença, de repetições na diferença. Dentro dessa família de *bricoleurs*, a limitação do gesto criador a um número finito de obsessões ou situações pode ou não dar margem a um escape luxuriante, luxurioso, no sentido de uma explosão da materialidade da palavra, de uma liberação do poético (MORICONI, 2001, p. 06).

Das longas citações acima, ressalte-se a insistência nas questões do erótico (corporal, textual) – notadamente uma temática recorrente em trabalhos sobre a autora. E a questão do erótico é ainda presente quando se enquadra a *persona* literária da autora como pertencente ao clã dos *bricoleurs*: a obsessão pelos mesmos temas recombina-*ad infinitum* é fetichescas. No entanto, seria demasiado redutor restringir assim a noção de “pura escrita”. Na poética de Márcia Denser encontram-se duas materialidades: a da palavra e a da sensorialidade; disto, quem saberá?, seu gosto pela descrição minuciosa, seu trabalho para “extrair o máximo de luxo poético do máximo de lixo estético-sensório” (MORICONI, 2001, p. 07) – e esse desejo fica especialmente evidente quando recordamos a explícita intertextualidade, em mais de um texto, com um demônio do sensório como Clarice Lispector.

Mais que a opção erótica pela palavra e a filiação à linhagem dos *bricoleurs*, salta aos olhos, segundo Italo Moriconi, que “não há culpa no gozo de Márcia narradora”, uma vez que “ele está enquadrado pelo sonho hedonista típico das culturas jovens e joviais que emergiram nos anos 60 e 70”. E, nesse universo cultural, “gozar é um direito. No caso das mulheres, isso representa uma conquista histórica, antropológica, uma

revolução total”. Assim é que na ficção de Márcia Denser, “a oferta interminável é de homens, campo aberto para a princesinha [“menina mimada, caprichosa, intelectualizada, saturada de literatura, de letra, Diana caçadora, qual Madame Bovary desbussolada rediviva em plena São Paulo”] exercer com galhardia sua promiscuidade feliz” (MORICONI, 2001, p. 07-08).

Pensando, finalmente, a questão mais propriamente formal, estrutural do texto de Márcia que surge em *Toda prosa*, Moriconi assinala que estão sendo apuradas as capacidades poéticas, o domínio sobre a linguagem, livro a livro. Destaca, ainda, a ambiência urbana, a geografia noturna paulistana – que, note-se, é uma geografia erotizada, para criar uma São Paulo arquetípica (como o fez, dentre outros, Caio Fernando Abreu, colega geracional de Denser). E essa narradora, em seus passeios noturnos, não é nem melancólica, nem autodestrutiva, como faria prever a ambiência citadina mais óbvia e mais acachapante: ao contrário, foge a qualquer sentimentalismo choramingante e a todo existencialismo *fake* – embora, parodicamente, sejam ambos presença constante em sua prosa.

Por fim, o amigo-crítico conclui:

(...) é a Márcia Denser de sempre que o leitor encontra aqui (em *Toda prosa*) (...) com seu usual jogo de alter ego, sua bricolagem com máscaras de si própria, máscaras úteis para que ela, e toda uma geração – a nossa, minha e dela – possa pensar a si própria. Mas é também uma nova Márcia que surge, marcada pela experiência da passagem do tempo na própria pele, a nossa e de todos. Uma nova Márcia que aprofunda o conteúdo universalizante de sua ficção, sempre muito presente, dado o caráter evidentemente *emblemático* de suas narrativas.

(...) O registro emblemático e arquetípico é aquele em que uma experiência histórica ou geracional muito situada logra ascender, por meio de um embate obsessivo com a letra, ao nível superior de referente literário e cultural (MORICONI, 2001, p. 11).

Progredindo na descrição do livro, a apresentação que a autora faz é bastante singular: auto-elogiosa, pretensiosa – revelando alguém que, mesmo em gesto irônico, sabe-se “cheio de si”. Principia por esclarecer as razões de o livro chamar-se como se chama. Diz:

Toda prosa porque a essência deste livro é a linguagem – a prosa de *raiz poética* como definiria Julio Cortázar, um dos meus gurus fundamentais, o outro é Faulkner. Por isso a prosa poética é aqui o fato principal, muito mais importante do que aquilo que se conta, o tema ou a história (DENSER, 2001, p. 13).

Parece que a explicação quer anular a possibilidade de se explorar o gesto à primeira vista duplamente irônico de intitular o livro como *Toda prosa: inéditos e dispersos*. É duplamente irônico por contrariar a expectativa que a expressão “toda prosa” cria, com o subtítulo “inéditos e dispersos”. Se “toda prosa” parece a reunião completa, final de toda a produção literária em prosa de um autor já estabelecido, canônico (o que é apenas parcialmente verdadeiro em relação a Márcia Denser), “inéditos e dispersos” chama a atenção para a incompletude deste conjunto de textos em prosa, para sua natureza fluida, incerta.

Mas, mais importante de tudo, no trecho citado, é perceber que Márcia elege seu paideuma: Cortázar, Faulkner. Repetirá o gesto, ampliando-o, no parágrafo seguinte: “me confesso uma escritora *cult* de linhagem clariceana, cortazariana, faulkneriana e por aí vai” (DENSER, 2001, p. 13). Na seqüência, depois de situar-se enquanto escritora, situa a obra que apresenta e, especificamente, as duas novelas – sob o ponto de vista do narrador-personagem – que constam do livro: “*Toda prosa* é também obra recolhida (...), contos e novelas inéditos e dispersos, só agora reunidos em livro. De raiz dispersa, as duas novelas com Diana Marini” (DENSER, 2001, p. 13).

Já em relação à seção “Contos”, após a “Apresentação”, antecipa a autora, agora mais prolixa, que

Dos sete contos, cinco são aqueles especiais, brotados fora do veio principal da obra, escritos uma única vez para nunca mais. São veredas, descaminhos, convergências, delirâncias que a gente escreve de encomenda na medida do profissional que nos tornamos. Cada história tem sua história dentro da história, aquém da ficção mas já além da realidade, naquela zona crepuscular onde nos assalta o pressentimento da criação, a hora e a vez, o tudo ou nada, a perdição, o achamento, nossas veleidades. Zona que no caso nos assalta pouco devido à obrigação da obra, zona da imaginação que se ataca pelo raciocínio e dedução. A princípio. Ou de início ao fim. Então no ápice do branco, do desespero, da catatonia, da rendição, a gente apela para o que faz melhor e sai um puta conto (DENSER, 2001, p. 13 e 14).

E essa seção intitulada “Contos”, que parece ser, pela “Apresentação”, a “menina dos olhos” da autora, no livro, abarca:

- a) “Memorial de Álvaro Gardel”, texto com laivos autobiográficos, dedicado à memória do pai por quem não se pôde chorar, e considerado pela autora uma “pequena obra-prima” – que efetivamente é;
- b) “Branca de neve”, definido, em subtítulo, como “um conto de fadas para adultos”, talvez dada a sua abordagem explícita, embora “batida”, óbvia, do sexo, do sacana, do pornográfico;
- c) “Cometa Austin”, fruto da experiência de Márcia Denser com oficinas literárias; talvez seja o conto menos interessante do conjunto. Nas palavras de Denser:

Há um conto nesse livro (*Toda prosa*, 2001), “Cometa Austin”, que foi um exercício de oficina literária. Um escritor experimentado escreve um conto na hora, não sai tão bom assim, mas ele já está ali. Há uma intertextualidade de cometa, cometer e é o Austin que deixa o conto espesso. Ele tem uma linguagem como se eu estivesse falando com a vizinha, mas não é (DENSER, 2006);

- d) “A irresistível Vivien O’Hara”, dedicado à mãe, em sensível paralelo com o primeiro conto do livro, “Memorial de Álvaro Gardel”; no dizer de Moriconi, ambos, “apesar do caráter ficcional de seus personagens, são transposições literárias de uma experiência própria da maturidade ou definidora do amadurecimento existencial: a perda dos pais” (MORICONI, 2001, p. 10);
- e) “Trade lights”, carta de Raul K. à ainda amada Adriana, apesar da separação, na qual a questão do tempo, do ciúme e do dinheiro, insufladas por um quê de patologia psíquica, são motes para que o remetente conclua que é natural que se sinta como Jay Gatsby – referência evidente ao romance *O Grande Gatsby*, de Scott Fitzgerald,

que se passa na Long Island dos anos 20, com jovens belas e exóticas, muito álcool, jazz, elegância, glamour e, pairando sobre tudo, a certeza de que a vida seria uma festa sem fim. Para Jay Gatsby, a voz de Daisy [sua amada, que o trocou por um milionário] era inesquecível porque “soava a dinheiro”. Romântico e sentimental, de uma beleza melancólica e triste, o livro retrata a recusa da maturidade, a incapacidade de envelhecer e uma obstinação: a de continuarem todos jovens e ricos para sempre (BIBLIOTECA, 2006);

- f) “O último tango em Jacobina”, este, para mim, a verdadeira obra-prima do livro (que, mais uma vez, e sintomaticamente, remete a Fitzgerald): uma moça rica e mimada, Júlia, com inúmeras questões pendentes em relação ao próprio pai, interessa-se por Mingo, o bronco mecânico que lhe conserta, certa vez, o Porsche – e a quem atropela, propositadamente, depois de divertirem-se parte da noite na boate Noches de Ronda. Versão feminina confessa dos clássicos contos “Passeio noturno I” e “Passeio noturno II”, de Rubem Fonseca; e

- g) “Nevermore”, história do duelo de dois espadachins renomados, Styx e Lot de Lance, na qual este último diz vingar quatro mortes, inclusive a do próprio pai.

Para finalizar a descrição do livro, resta-nos pairar por sobre a seção “Novelas”. E é aqui que se encontram “Exercícios para o pecado” (novela em cinco partes) e “Sodoma de mentiras” (novela dividida em 12 capítulos) – ambas em clara intertextualidade com a Bíblia: a primeira por ter como epígrafe um par de versos extraído do *Livro dos mortos*, ou *Eclesiastes*; a segunda por, desde o título, aludir a uma das cidades do Antigo Testamento destruídas pela ira de Deus (a outra, além de Sodoma, foi Gomorra), segundo a mitologia bíblica, em razão de sua história de permissividade, de luxúria.

Na segunda das duas novelas, o título, para início de conversa, já anuncia a exigência de olhar detetivesco: a história de Sodoma está narrada entre os capítulos 10 e 19 do primeiro livro do pentateuco judaico. Conta-nos o polêmico livro do *Gênesis* que “os habitantes de Sodoma eram perversos, e grandes pecadores diante do Senhor” (Gên. 13: 13), e que por isso Deus resolveu destruir a cidade, com uma chuva de enxofre e fogo, tendo poupado apenas Lot, sobrinho do patriarca Abraão (e, coincidentemente ou não, homônimo de um dos personagens centrais do conto “Nevermore”), e sua família. Todavia, o que é interessante é que, evidentemente, Márcia Denser estudou detidamente a narrativa bíblica, porque em sua novela pululam referências ao texto religioso.

Apenas para exemplificar a afirmação acima, e a necessidade do olhar detetivesco, basta lembrar que a novela encerra-se assim: “Esquecerá a resistência da **pedra**. Não lembrará o gosto de **sal**.” (DENSER, 2001, p. 158, grifos meus). Conhecendo-se a história bíblica, há de ser lembrado que quando Lot e sua família fugiam de Sodoma (depois de terem se protegido das chuvas de enxofre e fogo atrás de uma grande **pedra**), sua mulher – contrariando a ordem expressa de Deus – olhou para trás, em direção à cidade, e por isso foi transformada em uma estátua de **sal**. Aqui, quem sabe, Diana Marini, a narradora, segundo Márcia Denser, da história, irmana-se, transmutada, à personagem feminina bíblica, castigada por sua curiosidade, por sua desobediência – a diferença é que Diana, pouco afeita a Deus e seus caprichos, não poderá lembrar-se da resistência da pedra que protegeu sua predecessora (que também já não se lembra...), e sabe que não será condenada a tornar-se estátua, ao menos não de sal.

Em “Sodoma de mentiras”, seguindo o título surge a epígrafe de Lawrence Durrell, extraída do livro *Justine*:

Fazendo amor com Justine comecei a compreender o que ela queria dizer quando descrevia o freio como o sentimento esterilizante de estar deitado com uma estátua adorável, mas incapaz de corresponder ao contato da carne que a abraça. Havia algo de esgotante e de doentio naquela maneira de amar tão bem, amando tão pouco (DURRELL apud DENSER, 2001, p. 139).

Durrell foi um escritor britânico cuja obra mais conhecida é, justamente, o *Quarteto de Alexandria*, composto pela tetralogia *Justine* (1957), *Balthazar* (1958), *Mountolive* (1958) e *Clea* (1960). Como se sabe, nesta obra, a mesma história de política, amor e perversão é contada sob quatro óticas distintas. E é exatamente essa característica, a bricolagem (considerada aqui, grosso modo, como a técnica de recombinar à enésima os mesmos temas para fins e formas variados, sob a ideologia do “do it yourself”) – presente na obra de Durrell e, sob outra chave, na obra de Denser – que permite concluir: desde a largada “Sodoma de mentiras” anuncia-se um texto marcadamente pós-moderno.

Anunciar-se um texto pós-moderno quer ser, parece, reação programada contra “o cadáver insepulto do modernismo”, nas palavras de Márcia Denser, em entrevista a Deonísio da Silva; quer ser “parricídio” de nossos grandes cânones, para a instauração de uma nova literatura (embora mesmo esta “nova literatura” já esteja bastante previsível...). Isso porque, tomando David Harvey como referência, é plausível pensar o pós-modernismo como uma reação contra o modernismo:

Quanto ao sentido do termo [pós-modernismo], talvez só haja concordância em afirmar que o “pós-modernismo” representa alguma espécie de reação ao “modernismo” ou de afastamento dele. Como o sentido de modernismo também é muito confuso, a reação ou afastamento conhecido como “pós-modernismo” o é duplamente (HARVEY, 1989, p. 19).

Nas palavras de Italo Moriconi, em prefácio a *Toda prosa*, Márcia Denser participa de uma geração que, vivendo as décadas pós-utópicas (especificamente as de 70 e 80) “com seu usual jogo de alter ego, sua bricolagem com máscaras de si própria”, quer pensar-se. A cartilha por que rezaram as gerações anteriores (especificamente as dos

anos 50 e 60) já não atende às demandas oriundas das imensas massas habitantes dos grandes centros urbanos, nos anos em que as ideologias coletivistas viram atestada sua ruína.

Segundo a tese de Harvey apresentada em *Condição pós-moderna*, à essa geração pós-utópica e legitimamente urbana – de que a nossa musa dark faz parte –, dá voz, pela primeira vez, o romance *Soft city*, de Jonathan Raban, publicado em 1974, na Inglaterra. Isso porque o romance inglês faz um “relato deveras personalizado da vida de Londres no início dos anos 70”, e, assim, de acordo com o teórico paquistanês,

Raban [em *Soft city*] descreve como vibrante e presente o que muitos autores anteriores tinham sentido como ausência crônica. À tese de que a cidade estava sendo vitimada por um sistema racionalizado e automatizado de produção e consumo de massa de bens materiais, Raban opôs a idéia de que, na prática, se tratava principalmente da produção de signos e imagens. Ele rejeitava a concepção de uma cidade rigidamente estratificada por ocupação e classe, descrevendo em vez disso um individualismo e um empreendimento disseminados em que as marcas de distinção social eram conferidas em larga medida pelas posses e pela aparência. Ao suposto domínio do planejamento racional, Raban opôs a imagem da cidade como uma “enciclopédia” ou um “empório de estilos” em que todo o sentido de hierarquia e até de homogeneidade de valores estava em vias de dissolução. (...) O morador da cidade não era, dizia ele, alguém necessariamente dedicado à racionalidade matemática (...); a cidade parecia mais um teatro, uma série de palcos em que os indivíduos podiam operar sua própria magia distintiva enquanto representavam uma multiplicidade de papéis (HARVEY, 1989, p. 15).

E é essa cidade “enciclopédica”, que funciona como “um empório de estilos”, como “um série de palcos” que Márcia Denser descreve em “Sodoma de mentiras”. A narradora, já na primeira frase do texto, identifica a cidade – ou o apartamento, enquanto réplica, miniatura da cidade – como uma “espécie de vitrine”: “Começar a contar pode significar pensar em Natan ou então naquelas janelas só vidro e aço que circundavam o apartamento transformando-o numa espécie de vitrine ou aquário” (DENSER, 2001, p. 139).

“Começar a contar” não apenas pode significar “pensar em Natan ou então naquelas janelas só vidro e aço”, mas também pensar “em certa manta escocesa amarrada ao pescoço ou num quadro de Renoir” (p. 139). Está atestada a consciência da cidade – e do sujeito que nela vive – como um “empório de estilos” (que vai da Escócia tradicional

à França impressionista!), como um palco em que o ser “urbanóide” pode (e deve) representar a sua multiplicidade de papéis.

“Sodoma de mentiras”, desta feita, abre espaço para que Diana Marini, nossa narradora-protagonista, e Natan, seu palindrômico companheiro de enredo e cama – pelo menos entre os dias “9 de maio e 27 junho” de sabe-se lá que ano – atuem como personagens de profecias bíblicas (como anuncia já o título), de previsões do horóscopo (pois a história deu-se “entre as primeiras mechas e do derradeiro rabear do signo de Gêmeos”, p. 140), de histórias esotéricas (“Contar é também mergulhar nessa matéria, obter a zona perdida onde mentiras se transformam em verdades solenes e o desejo em preces embriagadas não obstante meu duende estar rindo lá embaixo”, p. 140) e de contos de fadas (“Contar o recheio desses dias e dessas noites não sem antes assentar pilares bem definidos de tempo, início e fim, simplesmente só para poder então se meter no meio como entre as capas de um livro de histórias de fadas e mergulhar nelas e esquecer a realidade”, p. 140).

Nossa narradora, já na segunda parte de sua novela (dividida em 12 partes) estabelece uma analogia entre a história que irá nos contar e uma “pequena e secreta capela espanhola” (p. 141). Antes, porém, adverte:

(...) é preciso começar a contar, construir o edifício pouco a pouco e eu não o imagino como esses prédios elevadíssimos, rarefeitos, desumanamente simétricos, ou uma casa de campo, com seus dálmatas, crianças rosadas e sebes (esta palavra tão inglesa), ao alcance de qualquer comercial de margarina; tampouco o vejo como um castelo europeu, constante em todos os guias turísticos, bastando algumas horas de avião, um táxi e um bom par de pernas para conferi-lo, registrá-lo, catalogá-lo na memória – e esquecê-lo. Não.

Será como uma pequena e secreta capela espanhola que existe muito mais em meu coração que nos becos de Sevilha. E meu coração não conhece Sevilha, não precisa conhecer Sevilha nem qualquer cidade do mundo (DENSER, 2001, p. 141).

O sentido desta advertência parece ser não nos permitir esquecer que toda cidade, qualquer cidade, não é nem pode ser única, unívoca: sejam as grandes cidades (nas quais brotam os “prédios elevadíssimos, rarefeitos, desumanamente simétricos”), sejam as pequenas cidades (nas quais há “casas de campo, com seus dálmatas, crianças

rosadas e sebes”), sejam as cidades históricas (as badaladas, nas quais existe “um castelo europeu, constante de todos os guias turísticos”; as esquecidas, nas quais existe “uma pequena e secreta capela”). A única cidade que a narradora pós-moderna pode eleger é a cidade-cenário, que existe mais no coração que na factualidade geográfica, a cidade-ficção, invenção, da qual guarda “vagas impressões (possivelmente via Hollywood, (...) mas não importa)” (p. 141). A cidade constrói-se, no pós-moderno, via interação e desintegração social, entre o sonho, o real e o pesadelo:

(...) labirinto, enciclopédia, empório, teatro, a cidade é lugar em que o fato e a imaginação simplesmente têm de se fundir (HARVEY, 1989, p. 17).

À ideologia da cidade como alguma comunidade perdida, mas objeto de anseios, Raban respondia com um quadro da cidade como labirinto, formado, como uma colméia, por redes tão diversas de interação social orientadas para metas tão diversas que “a enciclopédia se torna um livro de rabiscos de um maníaco, cheio de itens coloridos sem nenhuma relação entre si, nenhum esquema determinante, racional ou econômico” (HARVEY, 1989, p. 15).

Afim à construção da cidade é a construção dos universos textuais, por isso a metáfora do narrar como a construção de um edifício. Do mesmo modo a grande cidade não dispõe de tempo para dobrar-se sobre si mesma (há tempo apenas para que se espraie, para que avance, inevitável, mais e mais, até não conter-se – repetitiva e infinita), do mesmo modo que não pode mais conhecer-se, tornando-se, assim, plástica, a narrativa pós-moderna não pode mais ser uma metanarrativa, com sua pretensão de verdade, de totalidade, de auto-legitimação:

O pós-modernismo assinala a morte das “metanarrativas”, cuja função terrorista secreta era fundamentar e legitimar a ilusão de uma história humana “universal”. Estamos agora no processo de despertar do pesadelo da modernidade, com sua razão manipuladora e seu fetiche de totalidade, para o pluralismo retornado do pós-moderno, essa gama heterogênea de estilos de vida e jogos de linguagem que renunciou ao impulso nostálgico de totalizar e legitimar a si mesmo... A ciência e a filosofia devem abandonar suas grandiosas reivindicações metafísicas e ver a si mesmas, mais modestamente, como apenas outro conjunto de narrativas (EAGLETON apud HARVEY, 1989, p. 19 e 20).

E, se as cidades são plásticas é porque seus habitantes, antes, o são:

Para o bem ou para o mal, [a cidade] o convida a refazê-la, a consolidá-la numa forma em que você possa viver nela. (...) As cidades, ao contrário dos povoados e pequenos municípios, são plásticas por natureza. Moldamo-las à nossa imagem: elas, por sua vez, nos moldam por meio da resistência que oferecem quando tentamos impor-lhes nossa própria forma pessoal. Nesse sentido, parece-me que viver numa cidade é uma arte, e precisamos do vocabulário da arte, do estilo, para descrever a relação peculiar entre homem e material que existe na contínua interação criativa da vida urbana. A cidade, tal como a imaginamos, a suave cidade da ilusão, do mito, da aspiração, do pesadelo, é tão real, e talvez mais real, quanto a cidade dura que podemos localizar nos mapas e estatísticas, nas monografias de sociologia urbana, de demografia e de arquitetura (RABAN apud HARVEY, 1989, p. 17).

Pensando, por exemplo, nos signos espalhados pela novela, Diana é, como tantas outras, uma mulher urbana de classe média (que cobiça consumir), enquanto seu parceiro é o proprietário de uma joalheria respeitada (que cobiça vender), em frente à qual a narradora se

detinha obsessivamente todas as segundas e quartas ao anoitecer diante da vitrine de Natan joalheiro (e o nome já não me surpreende, é o teu verdadeiro nome, tua forma, teu significado) atraída por aqueles pequenos relógios sem números só ponteiros, agulhas indicando um vago tempo dentro do minúsculo universo de vácuo de cristal dourado (DENSER, 2001, p. 142).

Mantêm, ambos, Diana e Natan, suas individualidades – já que é típico do pós-moderno apelar “sem reservas a noções de individualismo subjetivo que com frequência eram empurrados para os subterrâneos pela retórica coletivista dos movimentos sociais dos anos 60” (HARVEY, 1989, p. 17); tentam inclusive construir um vocabulário, um código comum: o da arte, enquanto objeto de consumo e de fetiche. No entanto, como os papéis sociais na grande cidade são fluidos, à frente, será Diana quem terá a posse do objeto de desejo, de cobiça, de Natan: seu próprio corpo.

Aqui, nasce a possibilidade de um paralelo: da mesma forma que o objeto de cobiça de Natan será o corpo de Diana, antes Natan fora objeto do desejo de Diana. Explica-se: “Natan” é uma famosa – e cara – marca de relógios suíça. Cada peça é considerada uma jóia. Há modelos em puro aço inox, em ouro, etc.: e era uma coleção destes o panteão a que nossa narradora rendia culto, duas vezes por semana. A mercadoria – os relógios – é análoga ao mercador: e a reversibilidade de papéis está apontada desde o nome, palindrômico; assim é que Diana pode dizer: “diante da vitrine de Natan joalheiro (e o nome já não me surpreende, é o teu verdadeiro nome, tua forma, teu significado) atraída

por aqueles pequenos relógios sem números só ponteiros” (DENSER, 2001, p. 142). E mais uma vez “Sodoma de mentiras” desnuda-se uma narrativa pós-moderna, já que

o artefato pós-moderno típico é travesso, auto-ironizador e até esquizóide; (...) ele reage à austera autonomia do alto modernismo ao abraçar impudentemente a linguagem do comércio e da mercadoria. Sua relação com a tradição cultural é de pastiche irreverente, e sua falta de profundidade intencional solapa todas as solenidades metafísicas, por vezes através de uma brutal estética da sordidez e do choque (EAGLETON apud HARVEY, 1989, p. 19 e 20).

Em mais de um momento, a figura de Natan-personagem está associada à figura daquele que marca o tempo, ou que pode aboli-lo, abolindo, dentre outras, a ditadura do espaço (que é, em última instância, também, mais uma das faces da ditadura do tempo): “Por isso naquela noite [na primeira noite de Diana e Natan] teu apartamento não existiu como um lugar no espaço, um ponto qualquer na geografia da cidade, suspenso nesse deserto onde vaga o desejo” (DENSER, 2001, p. 146). Como o encontro com o tempo, para todo ser humano, o encontro com Natan era, desde o sempre, inevitável – pressentia a narradora:

Eu não podia prever quando se daria o encontro com Natan mas ele ocorreria. Impedi-lo seria como tentar deter a chuva, o outono que nos abandonava ou que o dia não sucedesse a noite mesmo porque estamos condenados a ver o sol nascer todas as manhãs.

(...)

Logo, eu não tinha pressa. Seria inevitável. Era só te esperar, embora estivesses mais ou menos arquivado na categoria dos homens sobre os quais meus olhos não se detêm, ou se detêm apenas o suficiente para saber que devem ser mantidos fora de foco.

(...)

Então, sexta-feira, 9 de maio, seu movimento me atingiu, vindo não sei de onde nem quando embora soubesse para quê, noite em que me embriaguei quase à loucura (DENSER, 2001, p. 143 e 144).

Cabe, neste momento, um desvio de rota: me parece que neste trecho o encontro com Natan sinaliza o encontro com o amor. Meu argumento é simples: parece por demais evidente a intertextualidade que o trecho “seu movimento me atingiu, vindo não sei de onde nem quando embora soubesse para quê” estabelece com a última estrofe do soneto lírico camoniano:

Busque Amor novas artes, novo engenho
para matar-me, e novas esquivanças;
que não pode tirar-me as esperanças,
que mal me tirará o que não tenho.

Olhai de que esperanças me mantenho
Vede que perigosas seguranças!
Que não temo contrastes, nem mudanças,
andando em bravo mar, perdido o lenho.

Mas, conquanto não pode haver desgosto
onde esperança falta, lá me esconde
Amor um mal que mata e não se vê.

Que dias há que na alma me tem posto
um não sei quê, que nasce não sei onde,
vem não sei como e dói não sei porquê (CAMÕES, 2006).

Esse encontro intuído – e extremamente perturbador – com Natan, com o tempo, com o amor desestrutura a “gramática” da cidade, e assim da vida social, para a narradora, porque “se havia algo de libertador na possibilidade de representar muitos papéis distintos, havia também alguma coisa de estressante e profundamente desestabilizadora em ação” (HARVEY, 1989, p. 17).

A desestruturação do código da cidade (Sodoma ruiria...) é também o que vitimiza a já comentada mulher de Lot, na história bíblica. E é aqui que ambas, a mulher de Lot e Diana Marini, novamente se reencontram: um acontecimento previsível mas inalterável – mediado pela presença de um homem, Natan ou Lot, tanto faz – obriga-as a requerer mais uma vez a plasticidade da cidade: uma torna-se escultura (não perene, já que de sal), a outra também: a escultura de que falava Justine na epígrafe: “estátua adorável, mas incapaz de corresponder ao contato da carne que a abraça”.

Diante de tudo o que foi dito, nesta viagem meteórica, torna-se visível porque se pensar “Sodoma de mentiras” para além de um bem-feito *patchwork*, de uma ode à desestruturação do código da cidade. Em outras palavras, e embora com algum atraso cronológico, talvez o grande mérito da novela de Márcia Denser seja pôr no mesmo “sofá”, diante da mesma “novela”, três mulheres “toda prosa”: a inominada mulher de Lot; Justine; e Diana, a caçadora – subversivas, as três, tão-somente porque estetas (mesmo que – e porque – às avessas).

Referências:

BÍBLIA católica *on-line*. Disponível em: <<http://www.bibliacatolica.com.br>> Acesso em 21 out. 2006.

CAMÕES, Luís de. Busque Amor novas artes, novo engenho. Disponível em: <<http://www.instituto-camoes.pt/CVC/literatura/camoes.htm>> Acesso em: 21 out. /2006.

DENSER, Márcia. Entrevista a Daniela Queiroz e Estevão Azevedo. Disponível em <http://www.gardenal.org/bscene/literatura/denser.htm>>. Acesso em 18 out. 2006.

DENSER, Márcia. Entrevista ao *site* Tudo lorota. Disponível em: <http://www.tudolorota.com.br/entrevistas5.htm>. Acesso em 21 out. 2006.

DENSER, Márcia. *Toda prosa: inéditos e dispersos*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. Rio de Janeiro: Loyola, 1989.

MORICONI, Italo. *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MORICONI, Italo. Uma erótica da escrita. In: DENSER, Márcia. *Toda prosa: inéditos e dispersos*. São Paulo: Nova Alexandria, 2001. p. 05-11.

BIBLIOTECA Folha de São Paulo. Disponível em <http://biblioteca.folha.com.br/1/05/>. Acesso em 21 out. 2006.

RELEITURAS. Disponível em: http://www.releituras.com/mdenser_menu.asp. Acesso em: 18 out. 2006.