

LUCIA HELENA
Universidade Federal Fluminense / CNPq

RUINAS DO MODERNO NAS FICÇÕES DO PÓS- MODERNO: REFLEXÕES SOBRE A NARRATIVA COMO *PENSAMENTO DENTRO DO PENSAMENTO*

1. A migração de uma idéia

Mas na garganta de K. colocavam-se as mãos de um dos senhores, enquanto o outro cravava a faca profundamente no seu coração e a virava duas vezes. Com os olhos que se apagavam, K. ainda viu os senhores perto de seu rosto, apoiados um no outro, as faces coladas, observando o momento de decisão.

- Como um cão - disse K.

Era como se a vergonha devesse sobreviver a ele.
Franz Kafka, *O processo* (211)

Surpreende, na leitura de *Vida e época de Michael K.*, de J.M. Coetzee a presença inesperada de uma atmosfera conhecida dos leitores do romance brasileiro. E que reúne, aos dois principais personagens – a mãe e o filho (Anna e Michael), uma fileira de seres criados por alguns ficcionistas brasileiros e estrangeiros fundamentais: Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Ronaldo Lima Lins e Franz Kafka. Em todos eles, a centelha do talento dirige olhar e sentimento à luz mortífera da condição humana levada aos escombros de si mesma.

Michael K. – provavelmente um negro, embora em nenhuma página da obra sua raça ou etnia seja “dita” explicitamente – uma pungente criação datada de 1983, traz à baila o tema da migração e da fuga, presente nos textos de Graciliano Ramos. Ele também convive com terrível opressão, familiar a Josef K., de *O processo*. Como ele, sem tribunal visível, sem defesa, nem escapatória, está condenado à morte e à violência. Como Fabiano, encontra-se à margem da burocracia de um aparato estatal lesivo e que lhe escapa à compreensão. Esse deslocamento de seres forçados em direção ao inapelável remete, do mesmo modo, à figuração de Macabéa, a nordestina “*de maus antecedentes*”, “cão sem plumas” que Lispector toma emprestado da poesia cabralina. Um cão do qual se tirou até o que não tem, no *mondo cane* dos destituídos. E reenvia o leitor a Fabiano e a Sinhá Vitória, instados à fuga sempre inglória de vidas sem direito a pouso, nem repouso. Recorda, ainda, o protagonista Leocádio Banao, de *Jardim Brasil: conto*, a contabilizar, pela observação e ceticismo, o resíduo das perdas de uma jornada pelo horizonte pós-moderno da aventura humana.

Fabiano, de *Vidas secas*, e seu companheiro Paulo Honório, de *São Bernardo*, que com ele perfaz um duplo que merece observação posterior, surgem na década de 1930, no bojo do chamado romance social nordestino e da escrita enxuta de Graciliano Ramos. No horizonte neo-nauralista das expectativas ficcionais da época, realizam-se a partir de uma renovadora experiência de construção subjetiva e psicológica que dá livre curso à representação da vida interior. No universo desertificado da seca, Ramos produz, sem concessão a qualquer tipo de sentimentalismo, uma forma narrativa de subjetivação da dor, da carência e do desamparo, que já atravessou quase um século e transformou alguns de seus personagens em ícones de uma cultura de impunidade. Encaixado no modernismo e tratando da modernização, Graciliano Ramos, sem o saber, escrevia para os de seu tempo e para os de depois. Seu sentido de utopia é diferente daquele do radicalismo inicial das vanguardas e do modernismo heróico. E esse é um sentido que percorre, também, os demais livros mencionados, nos quais um mundo de vida precária é reservado como única possibilidade para personagens cujo viver não consegue ser tocado pela redenção, nem logra atingi-la.

Macabéa, de *A hora da estrela*, última obra que Lispector conseguiu acabar no extertor de sua vida, é de fins da década de 1970 e reescreve, intensificando a discussão da autoria e da subjetividade do eu textual, a marcha migrante acentuada pela dolorosa escavação das vidas secas tematizadas por Graciliano Ramos. Numa dramaturgia da subjetividade, e já fora da convivência com as utopias da plenitude, anunciadas (e “vendidas”) pela modernização, Macabéa vem à luz no apagar dos sonhos do Modernismo. E habita um mundo em diálogo com a mídia que invade cada rincão, além das metrópoles povoadas de descamisados, desterrados em sua própria terra. Na sua indigência, faz da Rádio Relógio Federal a suma de um conhecimento inútil, assim como cultiva a falsa decifração das cartomantes, que vendem por pouco dinheiro o direito de sonhar barato com a ascensão social. Macabéa participa da estirpe dos Fabianos, dos Michael K., que não dispõem do mínimo que os habilite à decifração dos códigos e discursos disponibilizados pelas estruturas de um poder sob o qual não estão abrigados, mas que são obrigados a respeitar, atender e manter.

Leocádio Banao, protagonista de *Jardim Brasil: conto*, de 1997, convive com o clima de ceticismo finissecular. E tem em comum com os demais romances acentuada operação com as ruínas do pensamento, pois o personagem vive a repassar obsessivamente a memória, num uso brilhante do fluxo da consciência, defrontando-se com a doída escavação de si mesmo e do mundo que observa. Diferente da pungente banalidade de Macabéa, a consciência de Leocádio Banao é irônica e, corrosivamente, revisita a mitologia urdida para ativar visões do Brasil a ser concebido como uma comunidade promissora, um idealizado país do futuro, no qual “*em se plantando, dar-se-á nele tudo*”. Ao longo dos capítulos dessa obra intensa, o *Jardim Brasil* das caravelas da descoberta se transmuda em terra estiolada de um mundo presente, inescapavelmente eivado de assaltos, crimes e tentativas de superar o amargor das perdas e danos.

Como se sabe, Michael K. e Josef K. são dois personagens que nada têm de brasileiros, posto que fruto da imaginação e da circunstância sul-africana e européia, na lavra da escrita de dois estrangeiros. Que sina é esta a reunir, na intimidade de uma diferença que os implica, personagens de extração distante, no tempo e no espaço? O que faz com que se aproximem esses textos, que apresentam uma temporalidade complexa, com episódios e eras descontínuos uns dos outros e heterogêneos entre si?

Não há uma simetria a ser comparada entre os romances mencionados, nem um processo de desenvolvimento plano e linear que os iguale ou estabeleça uma simples equivalência entre eles. Todavia, quando observados de perto, têm um ponto de florescência que lhes é comum. Além de desenvolverem algo próximo de uma parábola social, apresentam uma forma alternativa de compreender as origens e as aventuras da

modernidade e do Modernismo, revelando com riqueza a temporalidade histórica diferenciada na qual se inscrevem. Partem de uma base em que o registro naturalista dos fenômenos de uma burguesia em decadência ideológica é substituído com vantagem pela releitura crítica do mesmo “naturalismo” e da situação dos “excluídos”, ao quais remetem o leitor, através de textos, podemos dizer, “insurgentes” nos quais uma grande gama de práticas estéticas se apresenta em tensão com os cânones estabelecidos e consagrados pela dicção vanguardista e pela tradição romanesca do século XIX. Clarice Lispector abandona claramente o relato orgânico e Ronaldo Lima Lins apresenta, com Leocádio Banao, evidentemente culto, um personagem que muito difere da ignorância formal de Fabiano, Paulo Honório, Macabéa e Michael K. No entanto, todas essas obras recuperam a estratégica construção de um personagem “forte”, que roça o sublime e é focalizado na ótica da perda, da lacuna, do resíduo, da ruína.

Sua matriz remonta a Dostoievski e é re-trabalhada por Kafka, que examina a questão da culpa numa circunstância em que o social e o individual estão extremamente imbricados. O senhor Josef K. é, assim, uma forma narrativa mais “antiga” do que Fabiano, Paulo Honório, Macabéa, Banao e Michael K. que, até mesmo no nome, não esconde a descendência. Na Europa de início¹ da primeira guerra mundial, Kafka começa a esboçar seus traços, embora a publicação se dê na década de 1920. O homem processado e condenado sem saber por que, antecipa o sentido trágico da história que naquele momento a marca humana escreve. Quando, numa certa manhã, Josef K. desperta, percebe a visita invasora de um homem estranho. Aos poucos, descobre que seu mundo vai desabando diante de uma ameaça que ele não consegue identificar. A narrativa se tece como se Kafka pintasse, com fragmentos grotescos e com as cores de um expressionismo lúgubre, o clima de violência e intolerância que ultrapassaria os limites de seu próprio tempo e, sob a égide do nazismo, acrescesse, de um volume impensado, a conjunção nefasta da modernidade com o holocausto.

Trata-se, aqui, par e passo com a migração dos homens, de uma espécie de *migração das idéias*. No cenário e no imaginário dessas ficções, duas das principais vertentes da modernidade e do moderno estão embutidas e discutidas. Em sua ambigüidade, a modernidade nascera luz e sombra. Demonstrava ser subjetiva mas também era objetiva. Apostava suas fichas na razão e na tecnologia ainda que, por outro lado, se visse aquinhoadas com as potências da intuição, do delírio e da loucura. Era como se, ao homenagear o progresso, dele também suspeitasse. A modernidade revive, nesse sentido, uma discussão presente em Rousseau. Nos *Devaneios do caminhante solitário*, procede ao funeral de uma esperança esfuziante que, antes, ele mesmo louvara na escrita do *Émile* e do *Contrato social*. Essa vontade de construção feita “custe o que custar” e “apesar dos pesares”, que um dia caracterizou o pacto com o moderno, não escondia, portanto, sua rota de Fausto, na dúvida que esboça e no desencanto que traz em seu bojo, instâncias que o Romantismo palmilharia, ao intuir e discutir a perda das ilusões dos homens no mundo das mercadorias. Forma-se, nesses textos, uma reação amparada pelo movimento crítico de uma consciência voltada a questionar o desencantamento do mundo, provocado pelas promessas não cumpridas de desenvolvimento e igualdade social (brotadas e abortadas) à luz da técnica e dos empreendimentos do capital.

As duas vertentes a que me refiro constituem a ambigüidade do projeto moderno, que se realiza como uma aventura do paradoxo, ao carregar, simultaneamente, impulsos de modernidade e de contramodernidade. Ou seja, ao transportar-se como se fora o *ovo da serpente*, veneno e contraveneno de uma voraz vontade de poder. E isso porque, de

¹ Franz Kafka começou a escrever *O processo* na segunda semana de agosto de 1914. Seis meses mais tarde ele interrompe a escrita. E, no dia 6 de janeiro de 1915 se confessa “quase incapaz” de dar continuidade ao romance, como expressa numa carta de 20 de março do mesmo ano, dirigida à noiva Felice Bauer.

um lado, a modernidade descortinava oportunidades sem paralelo, construindo uma mitologia de futuro e progresso. Mais ainda, construindo a promessa da felicidade individual e do bem-estar social através do progresso. Por outro lado, essas oportunidades se revelaram cada vez mais restritivas, já que ao alcance de poucos, o que tornaria a redenção burguesa dos beneficiários do progresso muito pouco representativa, mesmo se apenas pensássemos na magnitude numérica de vidas no planeta. Isso acarreta que a ambigüidade do mundo moderno culmine por acentuar, de forma exacerbada, a desigualdade e o mal-estar de uma sociedade que, ao produzir e exhibir grandezas, distribui miséria em profusão.

Nas obras aqui abordadas, a ficção produz-se como imaginação histórica, superando o horizonte determinista do historicismo, do nacionalismo e da etnia em sentido estrito, ainda que a matriz desses traços nelas esteja latentemente aludida e, não, embaçada ou ausente. Tais ficções configuram, portanto, um tipo de imaginação histórica que discute e reformula, de modo específico em cada um dos romances, o projeto de razão em marcha na modernidade ocidental desde o Iluminismo. Essa imaginação ficcional é fundamento de uma reflexão crítica da maior validade, pois ela “*pode meditar sobre a diferença entre o que vem e o que poderia vir, bem como entre o passado e o presente.*” (Moreiras, 2001, 30). Nessa ficção, a forma estética porta em si também uma interferência e um compromisso, que não deixa de lado nem a qualidade da escrita, nutrida pela força da autoreferencialidade da linguagem artística, nem a reflexão crítica e profunda sobre os desconcertos do mundo em face da condição humana a que a arte também remete. Desse modo, ver a ficção como imaginação histórica significa dizer que ela se faz mediadora entre o estético e o político, já que compartilha um elemento comum a ambos: o fato de que, ao encontrar as ruínas do pensamento, torna-se, ela própria, ruminação, revelando-se reflexão e crítica. Ou seja, realizando-se como um novo pensamento que brota *dentro das ruínas do pensamento*.

A lei, o aparelho burocrático e judicial são motivos que atravessam essas obras, de forma algumas vezes direta. Em contenda com eles, seus personagens são seres à deriva, mergulhados à revelia na conturbada trajetória das crises, à mercê de um processo de desumanização. O teor naturalista de algumas passagens é uma forma de rasura do próprio naturalismo, que resulta adensado e que, pela desconstrução a que procede, estimula no leitor a sensação de estar mareado em terra firme. O padrão naturalista requisitado enfatiza o abismo da razão e o fio da navalha em que se inserem aqueles personagens, localizados em situações limítrofes. Seus personagens correm risco, protagonizando uma versão “*faca só lâmina*” da existência. Nada inteiriços, fragmentam-se, tornando-se como que traços espacejados de uma vontade de sobrevivência. E, na medida em que prosseguem sua luta, estilhaçam a ideologia que fabricara a crença na finalidade de um mundo burguês e “feliz” e na validade do uso de “qualquer meio”, se necessário, para atingir tais fins. E aí é a vida que avulta, ela mesma, como presença na qual a temporalidade básica é o agora. Retirado o *d* de Deus, resta aos homens não mais a *ágora*, mas a *agoricidade* do presente.

2. A migração de Banao e os lados do infinito

La pensée dialectique affirme, par contre, qu'il n'y a jamais de points de départ certains, ni de problèmes définitivement résolus, que la pensée n'avance jamais en ligne droite [...]. La marche de la connaissance apparaît ainsi comme une oscillation perpétuelle entre les parties et le tout qui doivent s'éclairer mutuellement.

Lucien Goldmann, *Le dieu caché*.²

Extremamente eclético, o que se tem chamado pós-modernidade ao mesmo tempo despreza os universais e a totalidade e declara grande apreço a um certo nominalismo no qual proliferam a micropolítica e os microgrupos. A discussão sobre os universais cede espaço ao elogio da diferença. Os novos tempos estão certos da morte do sujeito e por toda a parte se entoa o réquiem de um *eu* cartesiano, incômodo ao pensamento que propõe a declinação infinitesimal de um significante em perpétuo deslizamento. A identidade entre ser e pensar, e a unidade que este conceito pressupunha, diluem-se na concepção do mundo em simulacro. Jameson, apesar de sua tentativa de tomar a globalidade como modo de produção e, assim, recuperar um conceito de totalidade, faz o elogio da dispersão (Jameson, 2000, 405-408), propondo que uma certa força unificadora é pressuposta, mas apenas vinculada ao capital: “não o Espírito Absoluto hegeliano, nem o partido, ou Stalin, mas simplesmente o próprio capital; e é pelo menos certo que a concepção do capital depende dessa concepção de uma lógica unificada do próprio sistema social.” (Jameson, 200, 405-406). Ele considera, ainda, que o pós-moderno apresenta novas peculiaridades, que focaliza como sintomas e expressões de um novo dilema histórico. E os sujeitos individuais, remanescentes da vida privada burguesa, não estariam preparados para responder a esta demanda, por viverem situados num conjunto multidimensional de realidades descontínuas: “[n]em mesmo a relatividade einsteiniana ou os múltiplos mundos subjetivos dos antigos modernistas são capazes de fornecer um tipo de figuração adequada para esse processo, que na experiência do vivido faz-se sentir pela assim chamada morte-do-sujeito [...]” (Jameson, 2000, 408). Descentrado, o sujeito só existiria, na atualidade, sob a forma de uma dispersão esquizofrênica.

Em que pese e em que se preze o esforço da reflexão que empreende em sua obra *Pós-modernismo*, a lógica cultural do capitalismo tardio, e a sinceridade da declaração de que não tem conhecimento suficiente sobre o *terceiro mundo*, talvez haja no mesmo um pouco contido entusiasmo sobre as possibilidades de se creditar ao capital uma força e uma lógica cultural unificadora, numa sociedade em que, sendo o vídeo a máxima arte, como ele mesmo propõe, por toda a parte se troca “an eye for an I” (“um olho por um eu” Bhabha, 1998, 90).

Haveria - e, havendo, qual seria -, do ponto de vista do *terceiro mundo*, a possibilidade de reflexão suficiente acerca de uma necessária força unificadora de nossa diversidade solapada, fora da *lógica cultural do capitalismo tardio*? Antônio Cândido advertia, há vinte anos, em “Literatura e dependência cultural”, acerca do papel aglutinador e crítico da literatura, na América Latina e, especialmente, no Brasil. Na falta de um

² Goldmann, Lucien. *Le dieu caché*. Étude sur la vision tragique dans les *Pensées* de Pascal et dans le théâtre de Racine. Paris: Gallimard, 1959, pp. 14-15: “O pensamento dialético afirma, ao contrário, que não há nunca pontos de partida certos, nem problemas definitivamente resolvidos e que o pensamento não avança em linha reta [...]. A marcha do conhecimento aparece, assim, como uma oscilação perpétua entre as partes e o todo que devem mutuamente esclarecer.” (Tradução nossa).

pensamento filosófico, antropológico, político e sociológico próprios, em nosso século XIX a literatura desenvolveu esta função. Pensando no hoje, quando a literatura se encontra destronada pelos estudos culturais e pelos teóricos de esquerda e direita (mas não é mais válida, diz-se, esta subdivisão...) do primeiro mundo e de seus seguidores por toda a parte, de elemento concentrador da reflexão, qual seria, ainda, sua importância entre nós?

Como encaminhar uma indagação sobre as relações entre a literatura e a diversidade cultural, que acentue a nossa especificidade e heterogeneidade de perspectivas, fora do laço *terceiro mundista*, que nem a reflexão de Jameson, nem a de Homi Bhabha (que tanto preconiza o hibridismo) parecem oferecer, apesar de seu sucesso editorial no continente?

Uma consideração, desta vez de Beatriz Sarlo, parece fundamental para desencadear o esforço, ainda muito embrionário, de pensar sobre estas delicadas e candentes questões. Admitindo que a centralidade do interesse acerca da literatura, fenômeno que caracterizou o século XIX, talvez tenha se desvanecido para sempre, Sarlo considera e realça que “[a]inda assim não existe outra atividade humana que nos possa colocar diante de nossa condição subjetiva e social com a mesma intensidade e riqueza, sem que essa experiência exija, como na religião, uma afirmação de transcendência.” (Sarlo, 1997, 8-9). A frase de Sarlo acentua uma vitalidade que (não toda ela) a narrativa contemporânea tem demonstrado: a de examinar, criticamente, a crise de sentidos e a diversidade cultural com que o sujeito pós-moderno se defronta. Penso no caso limite do romance *Jardim Brasil: conto*.

Esta obra toma a seu cargo a questão da diversidade cultural, ao articular temporalidades distintas. A terra brasílica, concebida como um *Jardim do Éden* pela maneira como dela trata a carta-mor do expansionismo português, é fragmentada e posta em contraponto com a narrativa do cotidiano e das memórias de Leocádio Banao, personagem em que também o heterogêneo se enlaça no próprio nome, que remonta ao protagonista Leopold Bloom, do *Ulisses* de Joyce, e á conjugação da homofonia entre o adjetivo *banal* e o substantivo próprio *Banao*, construindo esse personagem híbrido de intelectual e homem comum, e dele fazendo um passageiro em trânsito no caos urbano de uma cidade brasileira. Inter-relacionam-se no texto diferentes manifestações artísticas, como a literatura com o cinema de Kielowski, ou mesmo a literatura com a literatura, como no caso de *Morte em Veneza*, de Thomas Mann, relido num dos capítulos da obra. No romance, a literatura ainda se intertextualiza com outras formas discursivas de natureza heterogênea, como na hábil e criativa confluência que o texto de Lima Lins promove entre a literatura, a filosofia e a história.

O romance articula de forma inteligente a tentativa detetivesca de investigar um crime com a releitura da viagem marítima dos descobrimentos (a que o leitor tem acesso através dos fragmentos da carta de Caminha, em português arcaico). Desse modo, *Jardim Brasil: conto* dá novo curso a já mencionada proposta de Beatriz Sarlo, segundo a qual, ao retomar a tradição, o discurso contemporâneo de extração mais crítica não promove um regresso nostálgico “às imagens que no passado pareciam boas e justas”, nem tampouco admite “um conformismo acríptico frente ao que surge com o rompimento dessas imagens” (Sarlo, 1997, 164-165). Nessa vertente, *Jardim Brasil: conto* dinamiza forças da construção ficcional entendida como imaginação histórica. Ao ativar as ruínas da história de Banao, da história do mundo, da história da estética e ao ironizar o sentido linear da história, considerada na obra como cesura e interrupção, o romance de Lima Lins orquestra de modo renovador *paradigmas de idéias em migração*.

Em *Jardim Brasil: conto*, a recuperação do passado, do ponto de vista crítico, se faz acompanhar de uma crise irônica de sentidos, a começar do título. O verbo *contar*, que lhe serve de apostrofo, ao invés de explicá-lo, oferece ao leitor uma intencional barreira,

provocando o adensamento do processo de significação e acionando uma dúvida – que se desfaz ao longo da leitura – de se este é um romance ou um livro de contos. A narrativa revê, com esse traço, o próprio sentido do ato de narrar. E re-investiga a situação dos gêneros na pós-modernidade, na qual as barreiras fixas se tornam moventes, contaminando-se gêneros e estilos, concebidos não mais em si mesmos nem como identidades fixas, mas como produções híbridas, intertextos em permanente situação dialógica. Dos antigos narradores viajantes ou sedentários - de que falava Benjamin ao estudar Leskov - ao narrador de *Jardim Brasil: conto*, são interpostos mundos, gêneros, temporalidades e espaços.

Em percurso que se diferencia do adotado pelo escritor Pero Vaz de Caminha, que faz ao Rei o relato da terra descoberta, na situação de viajante e testemunha ocular, o narrador de *Jardim Brasil: conto* entrega ao leitor fios de idéias e de viagens, uns entrançados nos outros, desenvolvendo um percurso andarilho de pulverização da memória. Nas três viagens – por terra, elevador e mar – desse ironizado *Jardim* (de um *Éden* que não há mais), assomam fragmentos e fantasmas. Mais do que narrar a locomoção das idéias e dos homens ao longo da história, *Jardim Brasil: conto* aciona o percurso de uma abstração. São idéias que migram, não concretudes ou objetos. O pensamento e a reflexão se dinamizam, ao longo de um texto em que o *andar*, o *observar*, o *viajar* e o *pensar* se interconectam e intercambiam, ganhando o sentido de *idéias em migração*, numa nova forma de conceber a subjetividade, o espaço e a temporalidade. Na voragem das mutações, que tornam o futuro uma dimensão que lhes escapa, em *Jardim Brasil: conto* os personagens (e o leitor) são como que “forçados a lançar um olhar lúcido sobre suas condições de existência e seus contatos recíprocos”.³

Ao contrário dos modernistas, que pretendiam uma ruptura com o passado, a narrativa de Ronaldo Lima Lins (bem como os romances de Lispector e de Coetzee, antes referidos) busca pensar a tensão dos modelos da modernidade em confronto com o cenário de uma modernidade tardia. E remete o leitor aos valores da arte como forma de refletir, através dos significantes que mobiliza, acerca do modo de produção do capitalismo tardio, na extrema fluidez do volátil cenário pós-moderno.

Como informa a epígrafe retirada de *Le dieu caché*, nossa época recupera algo que pode ser visto como o rompimento das conexões perfeitas entre a parte e o todo. Somos de um tempo que suspeita não haver uma via de acesso garantido a uma totalidade infinita. Mas, paradoxalmente, temos também a nostalgia dessa perda. Num sentido nada conservador, *Jardim Brasil: conto* tematiza uma tal limitação e discute a onipotência e a arrogância desse desejo. No espaço precário do pequeno *eu*, Leocádio Banao não pode ver tudo, nem o todo. Colhido entre a vontade e o involuntário, resta-lhe espiar e espreitar o *detalhe* que, todavia, contém a pluralidade de resíduos a que se filia o olhar do observador, numa trama surpreendente: E, “[s]e não captamos a mensagem desse olhar, nem por isso ela não se realiza” (Lins, 1997, 254-255).

Com a citação da carta de Caminha ao Rei de Portugal, que abre todos os capítulos, e fazendo uso qualitativamente alto da diversidade como fator de construção do olhar, *Jardim Brasil: conto* promove uma crítica à História como construção mítica da modernidade. Mas a História não abandona a nau urbana dos insensatos. No *bateau ivre* em que navegam a imaginação e a consciência de Leocádio Banao, “*Je est un autre*”, e o narrador, com essa estratégia, não só retoma Rimbaud, como dobra, enquanto alteridade, a questão da viagem. Paisagem de sonhos, pesadelos, luzes, sombras e ruínas, *Jardim Brasil: conto* fala do desejo da terra, da utopia e da vida, redescoberto noutra descoberta, relida quinhentos anos depois.

³ Marx, Karl e Engels, Friedrich. *Le manifeste du parti communiste*. Intr. Robert Mandrou. Paris: Union Générale d'Éditions, 1962, p. 22-23. (Coleção 10/18, sem nome do tradutor). Tradução nossa.

As formas predominantes da configuração da modernidade como um projeto não uniforme que, ricamente, se esgarçava ao nascer, revelaram uma maneira de, na passagem do século XX ao XXI, configurar o elogio da diferença entre o *eu* e o *outro* e do *eu* consigo mesmo, num re-encantamento da subjetividade como descoberta do homem e da capacidade de criar (e de se perder) enquanto autenticidade e destino. A insistência de grandes teóricos do pós-modernismo de resumirem esta diferença ao elogio das minorias e à fragmentação esquizóide de um sujeito cindido, tornado simulacro de simulacros, talvez não seja o antídoto, como se pensa, para a arrogância da razão instrumental que, na distante fronteira finissecular do XVIII, havia se definido e daí proliferou.

Na migração e interconexão constantes entre pensar, observar, andar e viajar, vale lembrarmos que, em *Jardim Brasil: conto*, as imagens são onipresentes. Leocádio Banao detecta, numa delas, um fio de esperança. Sem indiferença ao mundo e sem imaginar que ele seja, como alguns hoje apregoam, fruto do discurso, *Jardim Brasil: conto* sublinha a exaustão do mero elogio da diferença. Processa, antes, uma construção em abismo: *a reminiscência da viagem dentro da viagem* e de algo que se concentra e condensa no rosto da moça do cartaz de propaganda, na cena final do romance, em que todas as imagens se imiscuem. Destilado o gesto de observação, é na química desse rosto que se salva o olhar que pode fundar (ou não) um novo horizonte em que o sujeito e a subjetividade ainda são possibilidades de sentido. E de uma utopia do precário, é verdade, mas realmente humana.

Obras Citadas

- Bhabha, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- Coetzee, J. M. [1983]. *Vida e época de Michael K*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- Jameson, Fredric. *Pós-modernismo*. A lógica cultural do capitalismo tardio. Trad. Maria Elisa Cevasco. Revisão da trad. Iná Camargo Costa. São Paulo: Ática, 2000.
- Kafka, Franz. *O processo*. Trad. Modesto Carone. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.
- Lins, Ronaldo Lima. *Jardim Brasil: conto*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- Marx, Karl e Engels, Friedrich. *Le manifeste du parti communiste*. Intr. Robert Mandrou. Paris: Union Générale d'Éditions, 1962.
- Moreiras, Alberto. *A exaustão da diferença. A política dos estudos culturais latino-americanos*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: EdUFMG, 2001.
- Sarlo, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna. Intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.