

Duas fábulas de cidade: configurações do espaço urbano em Bernardo Carvalho e João Cabral de Melo Neto

Diana Junkes Martha Toneto

Recebido em 31 mai 2012 – Aprovado em 24 set 2012

Para Rudinei, que ainda acredita nas cidades possíveis

Resumo

O objetivo deste artigo é apresentar algumas considerações sobre as figurativizações contemporâneas da cidade a partir, especificamente, da leitura do conto “O arquiteto: um homem e uma mulher a caminho da polícia”, de Bernardo Carvalho (2004). Nesse conto, o escritor retoma o tema da cidade, seguindo uma tradição de textos da modernidade, desde Poe e Baudelaire, fazendo uníssono às representações da urbe verificadas em vários contos, romances e poemas brasileiros contemporâneos, mas recriando também, na corporalidade da sua escritura, densa e intensa, veloz e, em certa medida, agônica, os projetos utópicos das cidades ideais renascentistas, o que acentua o questionamento das utopias no contexto contemporâneo. Para ampliar a discussão proposta, pretende-se contrapor trechos do conto de Bernardo Carvalho a poemas de João Cabral de Melo Neto, estabelecendo, extensivamente, alguns parâmetros para a reflexão acerca da influência em certa vertente da literatura contemporânea, cujo epicentro se configura, de acordo com a leitura aqui proposta, menos pela supremacia do novo do que por uma estética das rasuras na origem, dos rastros e dos lastros que a reinvenção do cânone possibilita.

Palavras-chave: Bernardo Carvalho; “O Arquiteto”; narrativa contemporânea; influência; vestígios; João Cabral de Melo Neto.

1. A cidade subterrânea e a matéria narrada

“- Eu tive idéia da cidade sentado na privada com prisão de ventre” (CARVALHO, 2004, p. 45). Assim, o narrador do conto “O Arquiteto: um homem e uma mulher a caminho da polícia” atinge o leitor, no melhor estilo *knock-out* apregoado por Cortázar, incoativamente, sem que haja tempo para pensar em abandonar o livro – a “pegada” do conto já fora estabelecida, de chofre, pela incursão da voz do narrador, em discurso direto, grotesco. A partir daí, com velocidade que beira o relato afoito, mas não desordenado, esse narrador contará, sempre em primeira pessoa, como planejou uma cidade ideal para uma mulher que julgava ideal – embora essa informação só seja fornecida ao leitor depois de algumas páginas.

O texto breve chama atenção pela economia de recursos estilísticos de um lado; e, de outro, pela riqueza com que a simplicidade do relato, paradoxalmente, engendra uma multiplicidade de sentidos que se sobrepõem espacial e temporalmente no conto. O que é instigante nesse trabalho de Bernardo Carvalho é a articulação do enredo e sua configuração, surpreendentemente inquietante, sem ser desesperadora, apesar dos dilemas que o escritor contemporâneo enfrenta no seu processo criativo, que se espelham nas narrativas e poemas (TONETO, 2011), e que dizem respeito ao fato de ele:

Mais do que nunca, encontra[r]-se diante do desafio de lidar com os universos semi-plurais e desconexos que compõem a vida urbana, simultaneamente como objeto de sua mirada estético-cognitiva e como teia de subjetivação em que ele mesmo está enredado (GERMANO, 2009, p.430)

No conto de Bernardo Carvalho, a dicotomia apontada por Germano é ainda mais intensa, porque tanto a mirada ‘estético-cognitiva’ quanto à teia de ‘subjetivação’ impõem a administração da herança da tradição - de toda uma tradição de contistas que refletiram sobre o próprio fazer do conto - e reivindicam a sobrevivência dessa tradição pela manutenção de seus temas preferidos, como é o caso da cidade.

Margel (2000, p.203-231), com suporte das contribuições de Derrida (2005), mostra que é possível entender a sobrevivência em estreita relação com o luto. Segundo o autor, todo princípio de constituição dos seres padece de uma ameaça – a sua desconstituição – e essa desconstituição, se for efetiva, por conta da morte, torna imprescindível um trabalho de luto que assegure duração aos mortos, ou seja, sua sobrevivência em termos de memória, de modo que os vivos poderão administrar a herança deixada, a dívida de gratidão. Ora, tal duração parece possível apenas se o morto for transformado em espectro; ao fazermos dos mortos fantasmas, nós, os vivos, garantiríamos a gestão da ameaça de nossa autodestruição (DERRIDA, 2005, p. 204) pela possibilidade da sobrevivência espectral daqueles que não estão mais entre nós.

De um lado, trata-se de sacralizar o morto, ou, em sentido mais amplo, o passado, torná-lo indene; de outro, de subverter sua imagem, ou lembrança, ou memória, a tal ponto que sua indenidade torna-se tanto a promessa de sua manutenção quanto a ameaça de sua destruição, a qual, no caso da literatura, pode ser pensada em termos de “make it new” (POUND, 1971). Em resumo, para manter a parcela da tradição, segundo critérios vários, dependentes das escolhas pessoais de cada escritor e de seu *paideuma*, é preciso que ela se torne um espectro e, ao mesmo tempo, que traga em si algo que engendre sua própria desconfiguração no presente (MARGEL, 2000), para que o presente afirme-se como algo revigorado.

No contexto contemporâneo, a relação com o cânone acentua-se porque, entre outros aspectos, desmistificam-se as imposições da novidade a qualquer custo e intensificam-se as reflexões sobre influência, ou, se quisermos, sobre a angústia da origem. Assim, a estética que surge em certos textos contemporâneos, entre os quais se encaixam os de Bernardo Carvalho, é muito mais uma crítica do futuro e uma gestão ativa da herança da tradição do que uma insistência na novidade ou na crítica social, que é também marca de outros textos da contemporaneidade, em que se escancaram a violência e a desordem subjetiva em meio a um mundo conturbado e desigual, onde se acirram as disputas, a pobreza, os disfarçados *apartheids*.

Em “O Arquiteto”, o que se verifica é uma rearticulação da cidade moderna baudelaireana, com todas as cicatrizes, para usar um termo de Compagnon (2007) a respeito da citação, com que os textos que separam Carvalho de Baudelaire possam ter marcado essa cidade e, ao mesmo tempo, uma leitura muito própria, muito idealista do que seja, para o narrador do conto, a cidade ideal. O arranjo dos elementos narrativos se insere numa atmosfera contemporânea que aborda universos semiplurais e aprofunda a reflexão sobre uma subjetividade herdeira de uma determinada tradição, por meio de um criterioso trabalho de construção do texto, numa estética que parece se livrar de excessos, contida; uma estética que retoma, ou melhor, reverencia o sinal de menos.

Por isso, pouco da materialidade discursiva do conto lembra a algaravia do pós-moderno, embora alguns aspectos persistam, latentemente, ao longo das linhas, organizadas por três longos parágrafos; escritos em bloco. Esse bloco representa graficamente o projeto da cidade feito pelo narrador e no texto percebe-se que tanto o neo-realismo e o fantástico se manifestam para criar uma tensão entre o possível e o impossível, quanto se insinua uma escrita, ou talvez seja melhor dizer, uma escritura da subjetividade, que é também rasura e atua como ponto de estofado do cotidiano, sendo capaz de conter a deriva dos sentidos da vida ordinária (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 15), ao permitir que, a todo momento, pelo processo mesmo de construção do texto, tal

ponto de estofo amarre a cadeia discursiva da prosa- relato do narrador (TFOUNI, 2008, p. 147).

Essa prosa movimentada-se em abismo, como um poema feito todo de *enjambements*, procedimento poético que, como bem aponta Agamben (1999, p.32), delinea o “essencial hibridismo de todo discurso humano”, cujos matizes a ficção contemporânea brasileira vem destacando tão bem em textos com linhas que se deslocam como o arado na terra, num movimento chamado *versura* e que diz respeito tanto ao retorno quanto ao progresso (AGAMBEN, op.cit.). E o que é o contemporâneo senão tanto o desligamento de um passado perdido quanto o desligamento de um futuro utópico (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 12)? E o que é o contemporâneo senão a agoridade (CAMPOS, 1997) que viabiliza, por meio do diálogo entre culturas e da fluidez de fronteiras de gêneros e nações, um modo de *ser* e *estar* no espaço urbano que é também um tempo? Um tempo que não é de ‘homens partidos’, mas de homens partituras, que devem orquestrar um modo de vida a partir de deslocamentos e mobilidades culturais, étnicas, transnacionais que a literatura, de algum modo, abarca.

Essa gestão do tempo, do espaço, dos espaços-tempo relaciona-se com a sobrevivência da tradição, pela escritura desta na memória discursiva do escritor contemporâneo e pelo reconhecimento que ele lhe devota, dando ao cânone a possibilidade de ser ruído de fundo (CALVINO, 2004) e palimpsesto. É nesse sentido que se pode compreender a cidade do conto de Bernardo Carvalho, que é, como os parágrafos em bloco do texto, um lugar de fechamento e reclusão – um grande bloco em forma de banheiro¹:

- Eu tive a idéia desta cidade sentado na privada com prisão de ventre. O banheiro era bem pequeno e convencional, era como todos os banheiros, com azulejos beges nas paredes e lajotas marrons no chão. Toda a louça era marrom também. Mas isso não quer dizer nada. Também conheci outros banheiros. Foi observando as formas que cheguei de repente à conclusão de que aquilo tudo, agigantado, poderia dar uma cidade. De onde eu ficava sentado, via à esquerda o bidê e, mais adiante, a pia, embaixo do espelho retangular. É importante saber onde ficava cada coisa para compreender a cidade. Nunca pensei em fazer dela a minha obra. Hoje, quando a atravesso e confirmo aqui e acolá as mesmas proporções do banheiro – em uma escala milhões de vezes maior, evidentemente - , ninguém me reconhece. Não sabem que sou eu o responsável pelo jeito como vivem e, mais que isso, *pela sua sobrevivência* (CARVALHO, 2004, p. 45, grifos meus).

¹ Para Agamben, a situação do contemporâneo em relação ao tempo é muito singular porque se articula pela adesão a este e a uma dissociação deste: “Pertence verdadeiramente a seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido inatural [...]por isso [...], é capaz, mais do que os outros de apreender o seu tempo. (AGAMBEN, 2009, p. 59).

Apesar de o tema –a cidade - ser conhecido, não se trata exatamente de um narrador que, nos moldes baudelaireanos, flana pelas ruas e galerias; mas de alguém que dotado de imaginação e de um olhar sensível para as coisas mais óbvias foi capaz de projetar a própria cidade por onde flanará; dessa forma, não se perceberá o *spleen* do *flanêur* pelas razões conhecidas, mas a so-

brevivência da cidade porque é espectro e porque se desconfigura para figurar-se a partir do banheiro.

Naturalmente, não se pode deixar de considerar o caráter irônico do banheiro e da prisão de ventre. O banheiro é um lugar de reclusão, lugar de encontro com o assento que é “além de anatômico, ecumênico,/ exemplo único de concepção universal/ onde cabe qualquer homem e a contento/” para usar os termos do poema “Sobre o sentar/estar no Mundo” de João Cabral de Melo Neto (MELO NETO, 1997, p. 13). Poder-se-ia supor que a constipação deve-se a um desejo de retenção, de não despojamento – mas, se o narrador do conto aprisiona o que é fezes, parece devolver ao mundo o que é flor, cidade: um projeto de cidade que se concretiza, no conto, como um dia as (grotescas) *Flores do Mal* baudelaireanas concretizaram um novo projeto de arte (BAUDELAIRE, 2006).

Para lembrarmos mais uma referência cabralina, o que se tem é que o narrador doma à força a sua criação, evitando que a voz, nesse caso, o seu projeto inventivo de cidade, tenha diarreia – por isso, talvez, a prisão de ventre no momento da criação, no momento do surgimento da ideia que vem como forma, nos moldes cabralinos, os quais, sabemos, engendram-se pelo reconhecimento de toda uma “dívida” para com a tradição (BARBOSA, 1974a). Diz o eu-poético em “O Ferrageiro de Carmona”:

[...]

Dou-lhe aqui humilde receita,
Ao senhor que dizem ser poeta:
O ferro não deve fundir-se
Nem deve a voz ter diarreia.

Forjar: domar o ferro à força,
Não até uma flor já sabida,
Mas ao que pode até ser flor
Se flor parece a quem o diga”

(MELO NETO, 1997, p. 289)

Vale observar aqui que o caráter interessante do texto de Carvalho está, entre outras coisas, no fato de ele criar um arquiteto-narrador que parte, como já se disse, da observação do trivial e, a partir disso, elabora, efabula, arquiteta. Esse movimento, guardadas as proporções, é típico da poética de João Cabral, na qual a linguagem do objeto (do portão, da tábua-de-latrina, da flor, das fezes) se converte sempre em objeto da linguagem – a própria poesia, de modo que seus poemas oscilam, como bem aponta João Alexandre Barbosa (1974a), entre a comunicação poética, transitiva, e a composição poética, intransitiva (BARBOSA, 1974b). Se aproveitadas as reflexões do crítico para a leitura do conto de Carvalho, poder-se-ia dizer que também é possível observar a conversão da linguagem do objeto, banheiro, em uma linguagem segunda mais elaborada, cidade; e o pêndulo entre a

comunicação (o caráter simplista da linguagem de um banheiro ordinário) oscila para o da composição (o projeto da cidade), cuja compreensão, dada a intransitividade, é difícil ao senso comum:

[...] Hoje, quando a atravesso, vejo o grande estádio – a arena, como eles chamam – onde ficava o bidê, e o palácio do governo onde era a pia. Ninguém reconhece também nesses imensos edifícios as formas de um banheiro. *Tudo o que se dá a eles se perde na origem. Eles não se enxergam. Depois dizem que não sabem de onde vêm.* [...] Falam de quem construiu a cidade, indefinidamente, como de um ente superior, abstrato, contra o qual se revoltam. Não sabem o que fazem. *Quando atravesso os parques e as praças que se sucedem, lembro exatamente do dia em que os concebi, na verdade uma noite, olhando para os desenhos circulares que as lajotas formavam no chão.* (CARVALHO, 2004, p.45,46, grifos meus).

Vários elementos podem ser notados na citação. Em primeiro lugar, o verbo atravessar institui, ao contrário do que vinha acontecendo, o caminhar do narrador pela cidade, em meio a uma multidão (eles). Perdido entre transeuntes que ignoram o seu poder criativo, esse narrador, que lembra o homem da multidão de Edgar Allan Poe (1989), mas que dele se afasta porque o narrador é um criador, ele não vaga a esmo, mas flana para admirar o espaço que ele mesmo construiu para flunar. Ainda que pese a retomada do *topos* da modernidade por excelência, cujos vestígios são muito facilmente identificados no conto, a distinção aqui parece clara no sentido de que a retomada é feita para subverter a sensação de solidão e de deslocamento que está no conto de Poe, no *flâneur* de Baudelaire, no Ulisses pós-moderno de “Finismundo a Última Viagem”, de Haroldo de (1998), não porque a solidão não exista, mas porque ela não se relaciona a um deslocamento em relação ao mundo e sim a um deslocamento do mundo em relação ao narrador. Naturalmente, há um quê do gênio incompreendido aqui, porém, para além dele, ou por detrás dele, assenta-se uma discussão que Agamben (2009, p.58) situa como contemporânea e que retoma o mito da caverna – o homem contemporâneo é capaz de enxergar a luz nas trevas de seu tempo devido a sua dupla relação com este, de adesão e dissociação, vê mais do que os outros e isso o torna um solitário que sabe (de)mais.

Situando a questão em outros termos, Shøllhammer (2009, p. 16) diz que é típico da prosa contemporânea tanto a presença dos que querem a história “bem contada” (os que prezam pela transitividade da comunicação) quanto os “chatos herméticos” (os que se fecham na intransitividade da própria criação). No caso de Bernardo Carvalho, há quem possa ler o conto e avaliá-lo como “chato e hermético” e há outros que podem lê-lo e o avaliar como “bem contado” porque, justamente, desafia a memória discursiva do leitor, obrigando-lhe a giros interpretativos que viabilizem a reconstrução da modernidade na cena contemporânea. Pode-se

dizer que o narrador, em um movimento metaficcional, coloca o que acabo de descrever acima nos termos de sua cidade – há os que andam por ela e a avaliam como uma cidade hermética, mas ele e seu parceiro-leitor conseguem ver as cicatrizes que a modernidade deixou neste projeto urbano, neste homem da multidão, nestas flores-fezes que do banheiro marrom floresceram cidade:

[...] As lajotas eram de um mau gosto inigualável, mas a sua composição, de quatro em quatro, me levou à idéia inicial do que hoje talvez seja o mais agradável nisso tudo [...]. *Não que o desenho fosse original. Mas minha apropriação dele viria a ser [...]* Percebi de imediato que as inversões, aparentemente uma desordem na composição, que poderia ter sido só de círculos, estavam ali para quebrar a monotonia, disfarçá-la ao menos, e que a perfeição do funcionamento da lógica das formas estava na aparente imperfeição. Os círculos poderiam, ser, portanto, praças, com fontes no centro [...]. no meio deles foi erguida a arena [...] Na semana passada, um homem foi ali contar a sua história [...] A arena ficou lotada para ouvir o seu depoimento, mas parece que ele não chegou a dizer nada e morreu horas depois. Isso acontece uma vez por ano. Em média. *Sempre há um ou outro que morre sem dizer nada.* (CARVALHO, 2004, p. 46-48, grifos meus).

O âmbito metaficcional abre espaço para a problematização da contemporaneidade. Se a fragmentação contemporânea não é escancarada no conto e nem mesmo a solidão, a ironia diante do esvaziamento do sentido da vida na contemporaneidade, por sua vez, invade o texto, não como uma avalanche que se abre na arena-bidê da cidade. Diante dessa arena, máquina do mundo às avessas, o homem cala, segue o seu caminho natural – a morte. Não há escândalo por causa do seu silêncio, há a conformidade diante do enigma da existência marcada por interrogações e por um cotidiano asfixiante que não escapa ao narrador, mas que é lançado simplesmente, como dados que não abolem o acaso da sociedade de classes, da opressão, do dia a dia de pessoas que vivem na contramão no Brasil ou em qualquer espaço urbano do planeta:

No banheiro, entre os azulejos lisos, havia sequências diagonais com motivos florais. Hoje, eles são jardins suspensos, parques verticais. Há muito tempo não os visito, mas os vejo *de longe, e de longe podem parecer verdadeiros paraísos.* A idéia era quebrar a claustrofobia e a vertigem dessas habitações verticais, *onde mora a massa*, e eu acho que consegui, se é que o que eles dizem é verdade. Toda a cidade é cercada por essas paredes de parques e habitações verticais [...]. (CARVALHO, 2004, p.48-49).

No trecho destacado, além do plano de expressão, em que sobressaem as rimas: “florais, diagonais, verticais”, o parentesco sonoro entre “motivos, visito, paraíso”, a repetição de “de longe”, a “vertigem vertical”, a nasalização de “onde mora a massa”

há a invasão de uma grande coloquialidade e a duplicidade de variantes linguísticas, que oscilam entre a sofisticação composicional que beira o poético e a comunicação, espelha uma tensão que percorre todo o texto, em diversos pontos – de um lado o caráter grotesco do banheiro marrom, em que está um homem com prisão de ventre e a sua visão do entorno abafado e putrefato como fezes, ou seja, de um lado o roto cotidiano; de outro, de longe, a genialidade de um homem que em meio à linguagem simples dos azulejos concebe jardins verticais, poesia plena e clara que se transformará em cidade. Ecoa aqui, como contraponto, o “O Engenheiro” de João Cabral:

A luz, o sol, o ar livre
envolvem o sonho do engenheiro.
O engenheiro sonha coisas claras:
superfícies, tênis, um copo d'água

O lápis, o esquadro, o papel;
o desenho, o projeto, o número:
o engenheiro pensa o mundo justo,
mundo que nenhum véu encobre.

(Em certas tardes nós subíamos
ao edifício. A cidade diária,
como um jornal que todos liam,
ganhava um pulmão de cimento e vidro.)

A água, o vento, a claridade,
de um lado o rio, no alto as nuvens,
situavam na natureza o edifício
crescendo de suas formas simples.

(MELO NETO, 1997, p. 30)

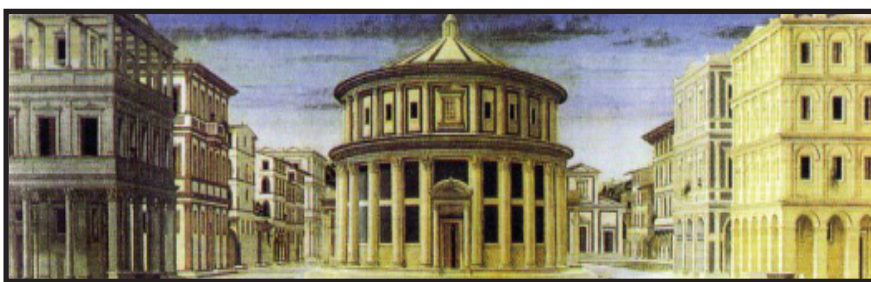
Esse mundo justo, feito sob medida, artificialmente claro, cheio de cimento e vidro – esse mundo deseja-o o arquiteto de Bernardo Carvalho que sonha com sua cidade ideal, crescendo de suas formas simples, porém, entre o entusiasmo cabralino, que se inspira em Le Corbusier e Niemeyer (ROLLAND, 2008) e a avaliação do arquiteto-narrador sobre a sensação de bem-estar que o planejamento da cidade proporciona, situa-se a cidade *real* do conto que tem sua carga de utopia e desilusão, já que a ocupação do espaço urbano transcende a previsão do arquiteto projetista e se faz, por mais ordenamento que se possa impor, à revelia de seus criador² – afinal, esta cidade não nasce da clareza e da abertura espacial do edifício cabralino, em que um “nós subíamos” da terceira estrofe indica que o sujeito lírico não está só, mas que da escuridão do contemporâneo “recebe em pleno rosto o facho das trevas que provém de seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p.64). Dessa forma, se a cidade cabralina tem pulmões que respiram cimento e vidro, porque o eu-poético está imerso em luz, a de Carvalho só respira artificialmente, por meio de pulmões projetados na

² Aqui, naturalmente, podemos pensar em Brasília, porém a comparação e discussão desse outro vestígio que perpassa o conto de Carvalho foge ao objetivo deste trabalho.

reclusão do banheiro, metáfora da caverna, que recebe um facho de luz, sem iluminar-se de fato.

2. Os subterrâneos do homem e os subterrâneos da cidade

A cidade ideal, como a concebemos, tem origem no Renascimento e está presente em obras de Da Vinci e Piero della Francesca, relacionando-se também ao projeto utópico de Morus: o sonho da cidade ideal também era o sonho do homem ideal que deveria distanciar-se do homem medieval e de sua desorganização. Geométricas e projetadas com rigor, as cidades deveriam conter edifícios capazes da luminosidade física e espiritual – assim, em uma primeira aproximação, a cidade idealizada, guardadas as proporções, aproxima-se da descrita no poema de Cabral apreciado há pouco:



Perspectiva da cidade ideal - obra atribuída a Piero della Francesca, em cerca de 1460
Fonte: *apud* BERRIEL, 2004 em: meusite.mackenzie.com.br/lgcastro/02_2_espurb.htm

Todavia, como aponta Berriel, a vida construída pela lógica é um risco, pois ignora deliberadamente outras instâncias que são constitutivas do homem real e pode conduzir, em nome da felicidade, a “um mundo de campos de concentração, em que seus habitantes são ao mesmo tempo carrascos e vítimas” (BERRIEL, 2004, p.3). E nesse outro sentido aproxima-se da cidade-banheiro de Carvalho, que se defronta com a realidade e com ela deve acertar contas:

Toda a cidade é cercada por essas paredes de parques e habitações verticais [...] Cada azulejo representa um conjunto habitacional, mas não faço idéia de quantas famílias moram ali. Sei que não deve ser uma maravilha, mas nessas circunstâncias, *você entende*, tentei fazer o melhor. (CARVALHO, 2004, p.48-49, grifos meus).

A tentativa de fazer o melhor diz respeito ao fato de que a cidade ideal não é produto de um delírio, mas é, nas palavras de Berriel, uma tentativa de combater o destino pela fundação de uma segunda natureza para o homem, a História (BERRIEL, 2004). História que, na contemporaneidade, talvez pelo grau em que se encontram as reflexões sobre o próprio processo histórico, é a afirmação mesmo desse processo do qual o contemporâneo é oriundo e ao qual se prestam múltiplas interpretações (SISCAR,

2010, p.197-198). Entretanto, essa densidade de reflexões se volatiliza pela coloquialidade, ou para usarmos duas ideias de Calvino (2006), se volatiliza pela *leveza* que neste ponto parece superar a *exatidão* do relato do narrador.

No fragmento do conto apresentado logo acima, surge um interlocutor que até então não havia aparecido com clareza: “você entende”. Nesse ponto é interessante marcar a armadilha dada pela função fática – quem será você? Será o leitor? Talvez sim, porque desde a primeira linha, a sensação durante a leitura é a de que o narrador está sozinho e fala ao leitor de sua experiência de desenhar e projetar a cidade inspirado nos azulejos do banheiro que nem se sabe se é o dele. O “você entende” aí introduzido vai abrindo espaço para um mergulho em verdades sobre a cidade ideal que são dolorosas e que serão discutidas a seguir.

A partir desse ponto o leitor será surpreendido pela realidade da cidade e pelo hiato que ela guarda em relação ao sonho do banheiro de azulejos marrons, cuja desordem aparente engendrava informação estética interessante. Logo depois desse trecho, o narrador acaba por confessar que os parques e as praças nada mais são do que o piso; as paredes, a pia, o bidê, o banheiro todo, enfim, foi reorganizado para que muitas e muitas pessoas possam habitar um claustrofóbico toailete gigantesco que se tornou, por força da criação do arquiteto-demiurgo, uma cidade que se opõe ao projeto arejado e eufórico indicado no poema de Cabral:

O céu – que também é chamado de teto – reproduz a ilusão de um azul celeste e das nuvens. No centro há a lâmpada, capaz de filtrar e reproduzir a luz e o calor do sol do lado de fora em todas as horas do dia, mas mantendo sempre uma estação intermediária entre a primavera e o verão. Porque estamos no subterrâneo. Quanto mais se chega perto do céu, melhor se vê o sistema climático [...] Ouvi dizer certa vez que do centro da lâmpada pode-se chegar à superfície da Terra, por um canal paralelo ao que filtra o calor do exterior. Mas não acredito que tivessem se arriscado a tal ponto. Qualquer contato com a superfície podia acarretar a destruição de toda a cidade. Quando apresentei meu projeto inspirado no banheiro, não acreditava que eles tivessem intenção de construí-la. Não pensava que acabaria morando aqui. Hoje posso dizer que sou feliz na cidade. (CARVALHO, 2004, p. 49).

Nesse ponto, a leitura obriga outras inferências. A voz do narrador vai se tornando mais e mais inverossímil, e o elemento fantástico, que beira já as primeiras páginas do conto, mas que fica obliterado pelo caráter alegórico da construção da cidade, acentua-se: a cidade tem um teto, que imita o céu, é subterrânea. Nesse trecho, o narrador não se remete mais à população da cidade, mas aos governantes, aos que controlam o que pode e o que não pode ser feito. Embora o leitor possa acompanhar o relato, vai se instaurando uma dúvida quanto à sua veracidade, quanto à lucidez do narrador, quanto à existência da cidade, que ele in-

siste em situar do lado de fora de sua janela, onde acontecimentos estranhos começam a ocorrer.

O conto de Bernardo Carvalho revela uma sobreposição de planos; como uma bricolagem, permite percursos de leitura diversos, desde a reconfiguração da cidade, *topos* moderno e contemporâneo por excelência, até a demonstração da habilidade do escritor para criar, nas páginas de “O Arquiteto”, o elemento estranho que vai se ambientando nas tramas da ficção:

Há alguns meses resolvi ir ao parque porque vi da minha janela uma coisa estranha na noite anterior. Alguém caminhando com uma lanterna entre as moitas, buscando alguma coisa. Raramente há gente nos parques à noite, já que não há luz, e a pessoa em questão caminhava exatamente na direção de um ponto que, arquitetonicamente, nunca consegui resolver: o quarto círculo das lajotas que nas praças acaba formando fontes, mas nos parques fica solto, perdido. Aquilo me deixou maluco, fiquei mesmo muito aflito que alguém caminhasse à noite em torno daquele ponto não resolvido na articulação dos parques. Como a cidade não deve ter carros, aqueles quartos perdidos foram concebidos inicialmente como respiradouros de uma rede de transportes subterrânea, mas depois chegaram à conclusão de que, quanto menos as pessoas se deslocassem, melhor seria a qualidade de vida [...] Depois de ver a luz rondando o lugar onde deveria ser a plataforma no meio da noite não consegui mais dormir. Nem mesmo com remédios. [...] no dia seguinte caminhei [até lá]. Me lembrei que tinha um jantar. Quando estava saindo de casa, ouvi o telefone tocar, mas não voltei para atender. Devia ser a Mônica, depois de dois meses sem dar notícias. Desenhei esta cidade para uma moça bonita como você. O nome dela era Mônica.(CARVALHO, 2004, p. 49-50).

O estranho, como é esperado, sempre cede lugar a considerações que desestabilizam nossa confiança no narrado, mas ao mesmo tempo garante instrumentos que fazem com que nossa perspectiva coincida com a dele. Nesse ponto descobrimos também que a interlocutora – o “você entende”- mencionado anteriormente é uma mulher bonita como Mônica, a amada do narrador e musa inspiradora da cidade, feita para ela porque, como é dito no início do conto, “(o homem desenha na terra para a mulher)” (CARVALHO, 2004, p. 46), mesmo que esse desenho venha da inspiração do ladrilho do banheiro marrom. Mônica, entretanto, deixou-o:

Caminhando dentro do bosque, acabei dando com dezenas de carrinhos de bebês vazios, abandonados, jogados no meio dos arbustos. Entendi porque a Mônica tinha desaparecido, me deixado, e tantas outras. Achavam que aquela era uma saída quando na realidade não era, eu sabia, porque fui eu que construí. Devem ter encontrado a laje e achado que era um caminho de volta à superfície, onde voltariam a ver o sol e salvariam as crianças. Que aberração! Salvar de quê se a cidade

eu construí para ela? Uma cidade onde coubéssemos nós dois, onde não houvesse mau tempo. (CARVALHO, 2004, p. 54)

O narrador vai assumindo, aos poucos, ares obsessivos. Construiu uma cidade perfeita e fechada para uma mulher, aprisionando-a no subterrâneo, metáfora invertida da torre da princesa. Nesse mundo subterrâneo, o narrador atua como o próprio barqueiro, ou mesmo Hades, que prende sua amada no reino subterrâneo, forjando, tecnologicamente, a ilusão do verão e da primavera para que Mônica, ao contrário de Perséfone, acreditasse que jamais fosse preciso deixar o reino dos mortos para encontrar periodicamente sua mãe, Deméter, garantindo a fertilidade do solo, e a semeadura da terra. É sintomático que haja tantos carrinhos de bebê perdidos e abandonados: como um misto de Deméter e Perséfone, as mulheres com as quais o narrador se relaciona ora tentam salvar os filhos, assegurando-lhes um lugar no reino dos vivos; ora fogem do amor obsessivo do homem subterrâneo, que procura iludi-las com a luz artificial de um céu que é um teto, um limite opressor, que também pode ser entendido como o jogo entre o escritor contemporâneo e a tradição, nos termos da morte e sobrevivência mencionados no início deste artigo.

Percebe-se aqui que mais um nível de leitura soma-se aos outros, desdobrando como caleidoscópio a cidade contemporânea que se dá a ver pelo discurso do narrador. Dessa vez a leitura é de caráter arquetípico, retomando elementos que carregam de opacidade a linguagem que inicia sério-irônica, para prosseguir afoita e coloquial, beirando a obsessão pela metaficção, e que esbarra no riso, não fosse a tragicidade do fato de a cidade ser uma prisão e não ter saída, tendo sido construída por um narrador que envelhece, mas não se recolhe ao envelhecimento e, portanto, um narrador que permanece com uma força que torna denso o presente, com seu mal (ou bem?) permanente: o subterrâneo do mundo que é tal qual o narrador construiu:

Há meses tento alertá-los. Vim à polícia inúmeras vezes, para tentar salvá-las porque agora estão presas. É por isso que desaparecem de repente e não podem voltar. Já disse que a culpa é toda minha por ter deixado aqueles pontos não resolvidos, aqueles pontos cegos. Mas elas viram. Só que não entenderam que era apenas uma marca, que revelava toda a fragilidade da cidade. Acharam que era uma saída, mas era toda a fragilidade. Pedi para você vir desta vez para dizer a eles que estou falando a verdade. Porque me pareceu boa pessoa e com você foi diferente. [...] Eles não acreditam nunca. Em nada do que eu digo [...]. Dizem que eu devia estar no asilo, Se esta cidade tivesse um. Mas não tem. Porque eu não construí. (CARVALHO, 2004, p. 54-55)

É só ao final do conto, acima destacado, que é possível entender o subtítulo do conto: “um homem e uma mulher a caminho da polícia”. Aparentemente desesperado e culpado pela trágica

imagem dos carrinhos de bebês abandonados e das mulheres, mães potenciais desaparecidas, o narrador se dirige à polícia, mas faz isso acompanhado da moça bonita que é sua interlocutora, que emprestará fidedignidade ao seu depoimento já que a polícia não acredita em uma só palavra do que o narrador diz, o que é claro, faz com que nós também duvidemos do relato de um modo geral, imaginando, talvez, que ele esteja mesmo precisando de um recolhimento a um asilo que não há, ou cuja existência ele não admite.

A fronteira entre o possível e o impossível do relato impulsiona a leitura para o começo, como se o leitor precisasse reler o conto para reviver o *knock out*, sentindo melhor a pancada das palavras. A releitura obriga, no mínimo, duas considerações essenciais sobre este trabalho de Bernardo Carvalho: (i) o alto questionamento da questão contemporânea (ainda que não escancarado) que vai se acentuando à medida que sutilmente questões como a fragmentação e o sufocamento da cidade se insinuam, daí a necessidade da fuga, que ao fim malogra no “ponto cego” do projeto e (ii) a partir dessa reflexão sobre o mundo pelo sujeito, a própria reflexão sobre a linguagem, sobre a construção da narrativa.

3. A arquitetura da literatura e a arquitetura do homem contemporâneo: sistemas comunicantes

A contemporaneidade do conto de Bernardo Carvalho é deflagrada, como exposto, por muitos aspectos, mas a questão temporal e o par luz/sombra talvez sejam os fatores que melhor a situem dentro de uma já chamada, ousado dizer aqui, “tradição da contemporaneidade”, que por meio do narrado, como em tempos imemoriais, dá conta de uma história, dá sentido às coisas e aos fatos. A diferença é que, nos primórdios, os destinos pessoais inseriam-se num conjunto que, de um ou outro modo, harmonizava-se com o todo, com um contexto, com um passado mais claramente definido e com memórias que eram retomadas não como foram, mas como poderiam ter sido (BENJAMIN, 1996). Na narrativa metaficcional de Carvalho, o deslocamento de visão, o descolamento do tempo surge de modo insistente – não como um grito, mas como um lamento melancólico que é uma forma de dizer a realidade através da literatura. De fato, nos textos de Bernardo Carvalho, como diz Schøllhammer:

[há] uma tensão entre a complexidade densa que as histórias adquirem e uma verdade que as diferentes versões realistas não conseguem dar conta. Sem pretender um sentido último à ficção, mantém abertas as possibilidades de exploração de efeitos de significação em torno de um mistério que acaba não sendo elucidado [...]. É nesse sentido que se observa um fundamento metaficcional na obra de Carvalho: a realidade é lida como se fosse literatura, e a literatura é levada em conta como se fosse realidade (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 128).

Esse jogo de luzes e sombras entre literatura e realidade também é marca da contemporaneidade, pois é contemporâneo aquele que fixa seu olhar nas sombras, descobrindo as trevas de sua época (AGAMBEN, 2009, p.63), sendo o escuro o avesso da luminosidade, a contraparte, o contraponto, a (contra)arte da existência hodierna. O olhar para o escuro, ou seja, para o que é opaco, intangível, impossível é metaforizado, a meu ver, no conto de Bernardo Carvalho, pela paradoxal epifania da ideia da cidade subterrânea, que nasce dos recônditos do banheiro marrom: entre o anacronismo do planejamento da cidade ideal, da pregnância dessa utopia e da adesão a um tempo que impede as utopias, situa-se o projeto do arquiteto-narrador, que vê nas trevas a luz.

O homem contemporâneo pode assim ser chamado se admitir que sua experiência temporal não é coincidente com o tempo, adere a este, mas, simultaneamente, marca-se de anacronismo (AGAMBEN, 2009, p.59). Tal dissociação exige uma costura, ou ainda, uma sutura que a ficção contemporânea pode muito bem realizar com sua vocação de cicatriz, de marca e de recriação. Recriação de uma realidade outra que no trânsito entre literatura e realidade encontra uma solução na metalinguagem e na reflexão sobre o próprio ato de escrever.

E aqui é produtivo aproximar Bernardo Carvalho de João Cabral mais uma vez; não do Cabral cujo otimismo desvelou-se no poema "O Engenheiro", mas do Cabral que se volta também para o Hades, para o subterrâneo, para o útero construindo uma cidade escura que seja, nas sombras, o avesso da luz.

Fábula de um arquiteto

A arquitetura como construir portas,
de abrir; ou como construir o aberto;
construir, não como ilhar e prender,
nem construir como fechar secretos;
construir portas abertas, em portas;
casas exclusivamente portas e teto.

O arquiteto: o que abre para o homem
(tudo se sanearia desde casas abertas)
portas por-onde, jamais portas-contras;
por onde, livres: ar luz razão certa.

2.

Até que, tantos livres o amedrontando,
renegou dar a viver no claro e aberto.
Onde vãos de abrir, ele foi amurando
opacos de fechar; onde vidro, concreto;
até refechar o homem: na capela útero,
com confortos de matriz, outra vez feto.

(MELO NETO, 1997, p. 15)

O poema de Cabral narra a fábula de um arquiteto, opondo a primeira à segunda. Na primeira, a arquitetura é passagem, meio pelo qual as travessias se processam em portas por-onde, jamais portas-contras. Na segunda parte, o arquiteto, sufocado pela liberdade, se enclausura, fazendo o caminho da vida pelo avesso, voltando ao útero, ao abrigo escuro e subterrâneo do corpo materno. A leitura do poema exigiria um esforço que foge ao escopo deste trabalho, mas é importante marcar aqui que o fechamento já se insinua na primeira estrofe em palavras como: aberto; secreto, teto. Essas três palavras reverberam a imagem uterina mencionada na última estrofe.

Paralelamente, podemos estabelecer que o conto “O Arquiteto” também assinala a fábula de um arquiteto, que não é um arquiteto-poeta, mas um arquiteto-narrador que se recolhe e, mais do que a si mesmo, recolhe o mundo a sua volta, recolhe a sua amada para viverem, sem mau tempo, protegidos pela cidade que mais do que banheiro, é útero. E essa cidade, se promete a vida no exterior, pelo canal de luz, como vimos, é porque esse canal de luz é o cordão umbilical que separa o mundo interno do mundo externo. Assim colocada a questão, é como se essa cidade, máquina do mundo às avessas, tivesse conseguido capturar o curioso arquiteto, que, ao contrário do conhecido eu-poético drummondiano (ANDRADE, 2004), aceita o encapsulamento porque a vida e suas estradas pedregosas são-lhe insuportáveis.

Mas as obras dos homens não são perfeitas e o ponto cego, insolúvel, que as mulheres viam, como conta o narrador, acaba por engoli-las, expelindo-as da cidade, talvez não pelos túneis que as levariam à luz, mas como fezes, como se escapassem, erroneamente, pelas vísceras da cidade, ou pelo encanamento da latrina – túnel que conduz ao grotesco, ao abjeto absoluto ou à impossibilidade do belo em tempos de tantas contradições como o nosso. E é nesse sentido que se pode apreender a aproximação entre Carvalho e outros escritores de sua geração. A partir de uma opção mais sutil e muito elaborada em termos de metaficcionalidade, Carvalho faz com que nos deparemos com a fragmentação, aos poucos, à medida que a leitura em si vai fragmentando as utopias dessa cidade que surge como algo incrível e termina com um grande vazio de onde as pessoas não podem escapar – o vazio de sua própria existência.

Se aproximarmos, por meio do poema de Cabral, a literatura da arquitetura e o arquiteto do poeta, ou do escritor, de um modo geral, o que se tem é uma reflexão não sobre as possibilidades da linguagem, mas sobre sua impossibilidade. Isso leva o poeta-arquiteto ao recolhimento, à situação concha, como se no escuro, no subterrâneo da parede de madrepérola é que a pérola-palavra pudesse ser fabricada, mas lembro: dentro da concha a pérola é feto – no espaço uterino do poema a palavra é feto, na

cidade subterrânea de Bernardo Carvalho, a palavra é apenas uma potencialidade fetal, que o arquiteto efabula.

É preciso proteger a palavra da superfície, é preciso lidar com ela como se ela fosse uma pérola deformada e em seu barroquismo justificasse o jogo de luz e de sombra dos labirintos do texto contemporâneo que revelam as vias por onde passam os homens cindidos por um destino que buscam orquestrar – homens partituras que passeiam entre parques-lajotas. O texto de Carvalho, sendo apresentado em blocos, como a cidade cujo projeto é descrito, questiona os próprios limites da ocupação da página (e também da cidade) sem a estruturação dos parágrafos, das pausas que nos impõe o cotidiano. Para além da cidade, a composição intransitiva avança na metalinguagem: A autorreferencialidade institui-se não apenas pela aproximação do plano de expressão e do plano de conteúdo, mas ela se faz também porque permite que a mensagem volte-se sobre si mesma, como um uroboro/alterego do homem contemporâneo, desejoso de um retorno à origem, ao útero, mas abismando-se em vias que o levam por túneis obscuros, onde pode para sempre perder-se em meio à desestruturação da vida cotidiana, da fragmentação de sua subjetividade.

Dito de outro modo: a mensagem contemporaniza tempos e espaços, adere ao tempo e espaço narrados, mas se descola deles, marcando-se de ancestralidade, de uma busca da origem da palavra literária, ou do homem que em trevas procura ver, nas sombras da caverna-texto, uma réstia de luz que ilumine o seu caminho; um caminho que se não é otimista, não chega a ser pessimista; que promete ao narrador a possibilidade da escrita, da escritura, do narrado, do narrar-se – não há asilos na cidade, portanto, todos podem perambular, em meio à multidão, buscando suas passantes, sonhando com seus cisnes, ou simplesmente acreditando que cedo ou tarde as portas-contra tornar-se-ão também portas por-onde a utopia talvez volte a passar não como sempre, mas reconfigurada a novos modos de existência, alicerçados por diálogos entre culturas, entre línguas, entre ficções que inventam cidades pós-utópicas, por vestígios, escombros, naufrágios.

Até que isso seja possível, resta aos leitores a companhia dos textos, a intranquilidade saborosa que eles oferecem, resta a sua abertura, pois mesmo tratando de subterrâneos, a cidade de Bernardo de Carvalho mostra que ainda que não sejamos arquitetos-narradores, todos podemos ser, em maior ou menor grau, narradores-arquitetos de nossa própria e minúscula experiência subjetiva limítrofe, vivida em nossas queridas, embora falhas e, por vezes tão herméticas, cidades imaginárias.

Abstract

The aim of this article is to present some considerations on the contemporary city figurativizations, from the reading of "O Arquiteto", a Bernardo Carvalho's short story, published in the anthology "Aberração" (2004). In this short story, the writer retakes the city theme following a modernity tradition, established, among others, by Poe and Baudelaire, making his voice embrace other Brazilian writers voices, that have represented the town, but, at the same time, recreating, in his scripture body, dense and intense, quick and, in some sense, agonic, the utopist projects of renascence ideal cities, questioning the utopias and the aesthetics traces which can be found on the nowadays texts. To enlarge the metalinguistic proposal that emerges from the analysis, some poems by João Cabral de Melo Neto are considered. This comparison allow us to establish parameters to think about influence in certain perspective of contemporary literature, which epicenter configures less the supremacy of the newty and more a aesthetic of deletions of the origins, tracks, traces, which are possible by the canon invention.

Keywords: Bernardo Carvalho; "O Arquiteto"; contemporary prose; influence; traces aesthetic; João Cabral de Melo Neto.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. O que é contemporâneo. In: _____. *O que é contemporâneo: e outros ensaios*. Chapecó: Argos/ Unichapecó, 2009, p. 55-76.
- BARBOSA, J.A. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974a.
- _____. *A imitação da forma*. São Paulo: Duas Cidades, 1974b.
- BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BENJAMIM, W. Sobre a história. In: _____. *Magia e Técnica. Arte e política*. Obras Completas, Vol 1. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERRIEL, C.E. *Cidades Utópicas do Renascimento. Ciência e Cultura*. Vol.56, n.2. São Paulo: Abril/junho, 2004.
- CALVINO, I. *Por que ler os clássicos?*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Seis Propostas para o Último Milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

- _____. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CAMPOS, H. Da Morte do Verso à Constelação: o poema pós-utópico. In: _____. *O Arco Íris Branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- _____. *Finis mundo: a última viagem*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- CARVALHO, B. O Arquiteto: um homem e uma mulher a caminho da polícia. In: _____. *Aberração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 45-56.
- _____. *O mundo fora dos eixos: crônicas, resenhas e ficções*. São Paulo: Publifolha, 2005.
- COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- CORTAZAR, J. Aspectos do Conto. In: _____. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.147-164.
- DERRIDA, J. Fidelidade a Mais de Um: Merecer Herdar onde a Genealogia Falta. In: OTTONI, P. *Tradução Manifesta: Double Bind e Acontecimento*. São Paulo/ Campinas: Edusp/ Editora Unicamp, 2005, p. 167-198.
- GERMANO, I.M.P. As Ruínas da Cidade Grande: Imagens da Experiência Urbana na Literatura Brasileira Contemporânea. *Estudo e Pesquisa em Psicologia*. Rio de Janeiro: UERJ, ano 9, n.2, p. 425-446.
- MARGEL, S. As denominações órficas da sobrevivência. In: NASCIMENTO, E; GLENADEL, P. *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: CNPq/ 7 Letras, 2000, p. 203-230.
- MELO NETO, J. C. Sobre o sentar/estar no mundo. . In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1997, vol 1.
- _____. Fábula de um Arquiteto. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 15, vol 1.
- _____. O Engenheiro. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 30, vol 1.
- _____. O Ferrageiro de Carmona. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p.289, vol 2.
- POE, E.A. O homem da multidão. In: *Os melhores contos de Edgard Allan Poe*. Rio de Janeiro: círculo do Livro, 1989, p. 130-138.
- ROLAND, M.T.F. *A Casa: estreitos laços entre literatura e arquitetura*. Araraquara: FCL/ Unesp. Tese de doutorado, 2008. 159p.
- SARAIVA, A. A Cidade Real e a Cidade Ideal na Poesia de João Cabral de Melo Neto. *Revista da Faculdade de Letras, Línguas e Literaturas*. Porto: Universidade do Porto XIX, 2002, p. 329-338.
- SCHØLLHAMMER, E.K. *Ficção Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SISCAR, M. O Discurso da História na Teoria Literária Brasileira. In: _____. *Poesia e Crise*. Campinas: Ed. Unicamp, 2010, p.197-210.

TFOUNI, L.V. Autoria e contenção da deriva. In: *Múltiplas faces da autoria*. Ijuí, Ed. Unijuí, 2008, p.141-152.