

Personagens natimortas e efeitos espectrais em *Doroteia e Descobri que estava morto de uma perspectiva hauntológica*¹

Sarah Burnautzki²

Desde a criação magistral de Brás Cubas por Machado de Assis, aquele narrador do além que suspende a lei da mimese, a literatura brasileira tornou-se cenário de fenômenos e personagens espectrais que, em algumas ocasiões, se referenciaram a seu texto inaugural. Contudo, uma teoria geral sobre fantasmas que abarca todas as aparições dificilmente consegue ser estabelecida para a literatura brasileira. A diversidade das personagens e formas espectrais é grande demais, e estas podem ocupar, conforme o contexto, funções socioculturais totalmente distintas e transportar significados cambiantes.³ Assim, a metáfora do *cultural haunting* de cunho estadunidense no contexto da literatura brasileira, cujos autores em sua maioria representam a minoria branca dominante (Dalcastagnè 2012, 14), chega forçosamente a seus limites, quando a interpretamos em sentido estrito como semiotização necessariamente emancipatória da experiência de desigualdade social persistente e da opressão sofrida. Porém, a conexão produtiva de uma investigação desconstrutivista sobre fantasmas com o objetivo dos *gender* e *critical race studies* torna possível perguntar-se como a imaginação literária de autores masculinos e brancos é assombrada por séculos de opressão racial e desigualdade de gêneros, para conseqüentemente entender os fenômenos espectrais como expressão inquietante dos significados perturbadores e excluídos dos textos.

No presente ensaio é feita a tentativa de submeter dois textos desiguais de épocas e gêneros distintos a uma leitura hauntológica comparada. Em *Doroteia*, peça teatral de Nelson Rodrigues de 1949, aparece em cena, na figura da natimorta Das Dores, uma personagem que faz troça de todas as leis da Natureza e que, desinformada sobre sua própria morte, entra ano, sai ano, e num estado espectral intermediário, espera pelo dia de seu casamento. Em *Descobri que estava morto*, romance de J. P. Cuenca publicado em 2015, o sinal antirrealista já parte do título que, com a contradição performativa da afirmação literalmente impossível (Weinmann 2018, 11) executa um artifício supostamente espectral que, no entanto, desperta expectativas frustradas, num primeiro momento, pelo romance

¹ Traduzido por Gabriele Weiss, Rio de Janeiro.

² Sarah Burnautzki é doutora pela École des Hautes Études en Sciences Sociales e pela Universidade de Heidelberg em Antropologia Social e Literatura Francesa. Iniciou seu pós-doutorado em 2015 no Departamento de Literaturas Românicas da Universidade de Mannheim, onde também ensina Literatura Francesa, Francófona e Hispanoamericana.

³ Cf. Editorial.

narrado de forma tradicionalmente realista. Somente na última parte do decurso da ação o narrador executa uma metamorfose irrealista e deixa para trás as convenções miméticas de um romance realista. Além disso, os textos também são conectados pelo emprego intensivo de meios paródicos que, de forma contínua e autorreferencial negam a possibilidade de relações referenciais à realidade extralinguística. Enquanto transgressões antirrealistas do limite entre vida e morte em ambos os textos por fim dão provas de serem caças ao efeito modernistas ou pós-modernas vazias de significado, que não objetivam nada além da evidência (continuadamente apresentada) da impossibilidade do acesso da arte sobre a realidade extralinguística, os referidos textos são assombrados por significados desconfortáveis que eles constantemente se esforçam por excluir.

Artifícios espectrais

Nelson Rodrigues, em vida por longo tempo malsucedido em suas peças teatrais, e cujos textos ele próprio gostava de denominar como “peças desagradáveis” (cf. Magaldi 1996, 221), hoje é reconhecido como iniciador do teatro brasileiro moderno (Lopes 1993, 7) e como *enfant terrible* desajustado, que apresenta um espelho deformador e profere verdades reprimidas a seu público nos anos 1940. Assim também se expressa Sábado Magaldi: “Nelson Rodrigues deliciava-se em assustar o repousado gosto burguês. Intuitivamente, dirigia-se pelo lema de Antonin Artaud: ‘O teatro foi feito para abrir coletivamente os abscessos.’” (Magaldi 1996, 221). Também em *Doroteia*, que está entre as chamadas peças míticas e é identificada no subtítulo como farsa irresponsável em três atos, ele trabalha um tema social e psicológico de forma comprovadamente “desagradável”: a opressão da mulher, menos pelas circunstâncias sociais do que por seu próprio desejo renegado (cf. Lopes 1993, 36).⁴ Neste caso é de se perguntar que função particular cabe à personagem morta-viva Das Dores, cujo aparecimento indica a permeabilidade do limite entre vida e morte.

A ação dramática gira em torno da ordem social patriarcal, na medida em que o papel e os deveres sociais da mulher em *Doroteia* estão direcionados à preservação da mesma. A pureza moral, ou seja, a preservação ou restauração da própria honradez (da qual já na Idade Média europeia depende a honra do homem e da família) por meio da castidade, do casamento e da viuvez ascética, são as forças que impelem e que levam adiante a ação, como facilmente evidencia uma breve vista geral sobre esta: a bonita prostituta Doroteia, depois da morte do seu filho pequeno e à procura da absolvição dos seus pecados, retorna à casa amaldiçoada de suas três primas viúvas Dona Flávia, Maura e Carmelita, que lá vivem em forçada castidade. Com exceção de Doroteia, assim fica-se

⁴ Cf. “Encontramos então na obra rodrigueana como um todo uma visão pessimista, uma constatação da opressão num nível individual e social – de nossos desejos os mais profundos.” (Lopes 1993, 36).

sabendo logo no início, todas as mulheres da família compartilham a mesma aversão por homens, herdada e aumentada ao extremo; elas sofrem – não sem vaidade – de uma “náusea”, que as acomete na noite de núpcias, as torna cegas e insensíveis aos homens e não as deixa ver nada além dos seus sapatos. Desta forma, sua moralidade é preservada por toda a eternidade. Porém, as primas Maura e Carmelita entram em conflito com a ordem: Maura e Carmelita caem num delírio incurável e Dona Flávia se vê obrigada a estrangulá-las para preservar a ordem, repentinamente posta em risco pelo desejo longamente reprimido. A morte aqui é encenada como “expição”, como purificação ética de um mal moral e psíquico. Embora a bela Doroteia seja poupada da morte, ela é fisicamente desfigurada como castigo por seus pecados. Dona Flávia encerra com a frase “Vamos apodrecer juntas.” (Rodrigues 2012, 80).

O fanatismo de castidade das três viúvas também se espelha em Das Dores, a filha adolescente de Dona Flávia, morta-viva e acometida de furor casamenteiro, que mal pode esperar por sua iminente noite de núpcias com Eusebio da Abadia, mas acima de tudo pelo asco iniciático por seu marido, que deve reforçar seus laços familiares. Contudo, a personagem Das Dores, fielmente ao seu próprio conhecimento, não é apresentada como morta nas instruções de direção artística.⁵ Em consequência, assim como a própria personagem, os leitores e espectadores, até a revelação da verdade por Dona Flávia no segundo ato, também partem do princípio de que Das Dores esteja viva, como igualmente todas as outras personagens.

Dentro da condução da ação cabe estruturalmente a Das Dores, ao lado da protagonista Doroteia, um papel especial, já que ela ameaça, no segundo dos três atos, pelo menos a curto prazo, a ordem familiar estabelecida. Primeiramente, Das Dores parece aspirar apenas a conformismo e reconhecimento familiar. Contudo, enquanto mergulha na contemplação das botas masculinas no dia do seu casamento, contrariando as expectativas, também ela, como Doroteia, não consegue sentir o asco moral das mulheres de sua família – e também não mais o deseja. Ela ama seu noivo, ou seja, suas botas, e por meio de seu amor⁶ ela representa, a curto prazo, uma aberração potencialmente subversiva que parece interessante, considerando a questão que versa sobre o potencial crítico das vozes do além. Porém, o risco de uma fuga da ordem é imediatamente afastado, do ponto de vista da estrutura da ação, e aqui a revelação do segredo⁷ envolvendo Das Dores desempenha um papel desempoderador importante. Em face de seus sentimentos ameaçadores, Dona Flávia amaldiçoa sua filha e, para impedir a transgressão insuportável

⁵ Na instrução de direção artística para o primeiro ato consta: “Ao fundo, também de pé, a adolescente Maria das Dores, a quem chamam, por costume, de abreviação, Das Dores.” (Rodrigues 2012, 9).

⁶ Provocadoramente ela se opõe à vontade de sua mãe e exclama: “[...] não podes tirar o amor que já é meu...” (Rodrigues 2012, 63).

⁷ Dona Flávia: “[...] “Há uma coisa que ignoras...Uma coisa que eu nunca te disse e que o resto da família escondeu de ti...” (Rodrigues 2012, 64).

das leis familiares, ela lhe revela que nem viva está, o que imediatamente afasta o amor ameaçador:

D. Flávia: - Maria das Dores, tu nasceste de cinco meses e morta...

Das Dores: - Morta!

D. Flávia: - Muito morta! Não te dissemos nada, com pena...

Doroteia (*condoída*): - Para não dar decepção...

D. Flávia: - Tu não existes!

Das Dores (*atônita*): - Não existo? (Rodrigues 2012, 65)

Das Dores nasceu morta aos cinco meses – e aqui o drama adentra a dimensão do irracional – e sua morte foi ocultada dela própria, pelo tempo até que ela também pudesse experienciar o rito de iniciação feminina da “náusea” na noite de núpcias. Com a revelação da verdade sobre sua morte, não só o amor como emoção potencialmente transgressiva é definitivamente afastado, como também, ao mesmo tempo, todo poder sobrenatural da personagem espectral antes que pudesse se manifestar: “Das Dores (*espantada*) – Nasci de cinco meses... (*desesperada*) Então esse gesto... (*esboça, no ar, um movimento com a mão*) Não tenho mão para fazê-lo?” (Rodrigues 2012, 65).

Em *Doroteia*, estar morta e sabê-lo não confere nenhum poder sobrenatural, e sim coincide com o fim da heresia de estar viva. Pelo visto, o amor e muito mais o desejo feminino representam em *Doroteia* um poder extremamente corrosivo e altamente patológico, o qual deve ser represado a qualquer preço (cf. Magaldi 2004, 86). Então, já aqui parece questionável se este trabalho específico sobre o tema da opressão de gênero pode ser lido como crítica social.

A uma distância temporal de quase 60 anos com o drama de Nelson Rodrigues surge o romance de João Paulo Cuenca *Descobri que estava morto*, um texto que, embora épico e não dramático, tem em comum com *Doroteia* o emprego lúdico de efeitos antirrealistas com respeito a personagens mortas, bem como demais meios paródicos que servem à produção de autorreferencialidade. *Descobri que estava morto*, o quarto romance de Cuenca, foi agraciado com o Prêmio Literário Machado de Assis da Biblioteca Nacional em 2017 e é tratado como autoficção. Procedimentos espectrais em sentido amplo são empregados em *Descobri que estava morto*, mas não para inquirir sobre toda a relação com a realidade da ação do romance, e sim para produzir determinadas expectativas de leitura – e logo frustrá-las programaticamente. O título, que sugere que o romance seria narrado, como as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, da perspectiva de um morto, é desmascarado

como sendo uma manobra ilusionista já no início da ação. A declaração “Descobri que estava morto” não é uma realização espectral de uma afirmação impossível segundo as leis da Natureza, e sim uma afirmação irônica e inteiramente possível, que remonta a uma simples confusão entre um morto anônimo e o narrador. O anúncio de uma voz do além contido no título evidencia-se assim como falso gancho; a sugestão de um “defunto autor” espectral é aqui apenas um jogo irônico com a autotanatografia propriamente dita, um jogo que induz a erro as expectativas de leitura⁸. Tanto mais que o lema anteposto ao romance, “A franqueza é a primeira virtude de um defunto”, também cita irônica e ludicamente o ‘verdadeiro’ Brás Cubas e não seu autor Machado de Assis, o que por um lado segue promovendo a suposição ilusória da morte do narrador João Paulo Cuenca, que aqui deve ser pensado como um “defunto” igualmente sincero como Brás Cubas, e por outro lado introduz o processo da dissolução do limite claro entre realidade e ficção.

No centro da ação do romance está o narrador João Paulo Cuenca, um escritor misantropo e medianamente bem-sucedido em crise criativa, cujos textos literários são menos procurados em festivais literários e conferências do que a celebração do autor como “performer” de si mesmo: “Eu ganhava mais dinheiro falando sobre meus livros em eventos literários pelo país que com a publicação deles” (Cuenca 2015, 145). A confrontação inesperada com o seu próprio pretense falecimento inspira-o a aproveitar-se literariamente do ocorrido, pois “para um escritor é sempre bom morrer” (Cuenca 2015, 100):

[...] pouco depois, meu amigo começou a falar do meu falecimento na Lapa. Aquilo daria uma bela reportagem⁹, ele faria questão de acompanhar pessoalmente a história [...]. Capitalizar em cima de uma história dessas seria de um mau gosto tremendo, mas julguei que o entusiasmo e o espírito de Tomás poderiam me ajudar a investigar a história (Cuenca 2015, 110-111).

Como Lucas Bandeira de Melo Carvalho constatou, *Descobri que estava morto* mostra, em sua análise social distópica e misantrópica, um grande número de relações com os textos de Michel Houellebecq, autor francês escandaloso e reacionário, que aparentemente serviu como modelo ao autor brasileiro (Carvalho 2018, 269).¹⁰ Daquele, Cuenca assume um grão de desprezo pelas mulheres, bem como o olhar desdenhoso e pessimista sobre a sociedade

⁸ Como demonstra Frédéric Weinmann, a autotanatografia é frequentemente simulada, p. ex. em títulos ou sinopses, o que ele interpreta como indicação de que o valor de mercado de narrativas autotanatográficas subiu desde a virada do milênio, de modo que a simulação de uma delas já atrai a atenção do público (Weinmann 2018, 142).

⁹ Também na realidade empírica, J. P. Cuenca aproveitou duas vezes o mesmo material e realizou igualmente, além do romance, um documentário pseudobiográfico, *A morte de J. P. Cuenca*.

¹⁰ Primeira publicação: Carvalho 2017, “O autor como fetiche: A autoficção em J. P. Cuenca”.

e si mesmo, como eles foram apresentados especialmente em *Soumission* (2015) e *La Carte et le territoire* (2010), um romance no qual é assassinada uma personagem chamada Houellebecq (Carvalho 2018, 269). Enquanto Cuenca se entrega de forma esnobe às pressões midiáticas para a autopromoção e para o consumo de substâncias psicotrópicas, procurando distração sexual em círculos moderninhos da classe alta branca do Rio de Janeiro e refletindo sobre o absurdo da existência, ele observa e comenta sarcasticamente a mudança estrutural da cidade que, na preparação para os Jogos Olímpicos de 2016 e sob o pretexto de impulsos necessários ao desenvolvimento, aplanar o caminho para a frenética especulação imobiliária, os despejos forçados e a demolição de favelas:

Nos anos pré-olímpicos, quem não tinha como pagar pelo Novo Rio era varrido em direção às favelas e aos subúrbios escuros e calorentos que seguiam crescendo viroticamente ao longo das semidestruídas linhas de trem nos bairros fora do cinturão olímpico. Aos milhares de desalojados pelo poder público seguiam-se os deslocados pela especulação imobiliária e seus empreendimentos milionários, muitos usados apenas para lavar dinheiro. Eu era apenas uma insignificante peça desse dominó imobiliário que existia desde o Império. [...] no fim das contas, o movimento de encarecimento da cidade e os milhares de desalojados dos últimos anos me incomodavam apenas o suficiente para me aproveitar disso num livro antes de mudar de cidade e de país. (Cuenca 2015, 62-63).

O momento que determina a ação é, neste caso, uma ocorrência real, se bem que inverossímil na vida do autor J. P. Cuenca: o narrador descobre por acaso que, alguns anos antes, numa casa desocupada para demolição no bairro da Lapa, havia morrido um homem desconhecido aparentemente de posse de seus próprios documentos de identidade, o que havia levado ao registro oficial, se bem que errôneo, da morte de João Paulo Cuenca. Preocupado pela ideia absurda de sua 'própria' morte, o narrador se esforça por esclarecer o caso, descobrir a verdadeira identidade do falecido e apurar quem está por trás da mulher misteriosa que havia comunicado o óbito.

Assim, a ação do romance começa com um primeiro desapontamento com relação à expectativa antirrealista de leitura gerada pelo título: o autor, ao mesmo tempo narrador da ação, está vivo, e a narrativa segue premissas realistas. Mesmo assim, estranhamentos antirrealistas e mesmo espectrais conseguem pouco a pouco ingressar na ação. Em ressonância intertextual à Trilogia de Nova York de Paul Auster (cf. Carvalho 2018, 272), a crise criativa e de significado do narrador na segunda metade do romance redundar na crise de identidade que ameaça a existência; a busca por seu sócia misterioso torna-se obsessão e, na medida em que sua identidade original começa a se dissolver, o narrador se torna gradualmente ele próprio o seu outro, para por fim 'realmente' morrer a morte do sócia anônimo na ruína do prédio vazio na Lapa.

Como será mostrado a seguir, a formação estética em *Doroteia* e *Descobri que estava morto*, que recorre amplamente a efeitos que lembram a paródia e à reunião de elementos de estilo os mais diversos, contraria o teor dos textos, que é potencialmente afeito à crítica social. Isto indica que estruturas sociais de poder são aqui menos inquiridas do que afirmadas e simbolicamente protegidas.

Misturas paródicas de estilo

A opinião de que Nelson Rodrigues teria modernizado o teatro brasileiro decorre do marcado ecletismo de sua obra, que une seu conservadorismo pessoal de valores com discursos de modernização social. Dentre suas fontes de inspiração intelectuais conta-se, por exemplo, como acentua Pereira (Pereira 2012, 97), a psicanálise freudiana, da qual ele integra clichês de forma não dogmática em sua produção de texto, e a qual ele une, especialmente em *Doroteia*, à tragédia grega (Pereira 2012, 18), que ele atualiza para o contexto da sociedade brasileira dos anos 1940. Além disso, seus textos são fortemente marcados por sua recepção dos dramas do dramaturgo estadunidense Eugene O'Neill, o qual ocupava, em sua opinião, categoria de modelo (Pereira 2012, 20). Desses e de outros elementos compõe-se a estratégia de inovação de Rodrigues, com a qual ele logra transformar o teatro brasileiro e desligá-lo de seus modelos europeus.¹¹

Seguindo as linhas gerais do citado argumento de modernidade eu, de minha parte, gostaria de indicar que ecletismo formal e reprodução lúdica, especialmente de clichês sexistas e racistas, são características de uma determinada tradição europeia do modernismo e do pós-modernismo, que em decorrência do lema *arte pela arte* propaga uma estética elitista e frequentemente também misógina como sendo de vanguarda. Sob o pretexto do vácuo de significado dos signos linguísticos são produzidos clichês, sobretudo na pós-modernidade, de forma inescrupulosa, lúdica e autorreflexiva, e estilizados num critério estético, que passa por autorreferencial e afirma ser livre de engajamentos sociais e de mensagens políticas. Diante desse pano de fundo coloca-se a questão de como *Doroteia* se posiciona, particularmente frente ao subtexto misógino do modernismo europeu, e de como Rodrigues adapta o mesmo ao contexto brasileiro.

Doroteia está entre as assim chamadas peças míticas, que vão beber na fonte do repertório simbólico da tragédia grega. O destino individual de Doroteia, bem como o de sua família, é mergulhado numa atmosfera antirrealista e supratemporal. Já o primeiro ato

¹¹ Também Ângela Leite Lopes vê justamente nesse ecletismo a maior originalidade e específica modernidade do autor: nas representações cruas e mesmo chocantes de assassinato, incesto e vingança, ela vê clichês irritantes que são concentrados e fortemente exagerados, mas não polidos ao extremo por psicologizações e que também não se deixam reduzir à reinterpretação moderna de mitos gregos. Somente por meio de “mudanças surpreendentes” ele logra a desconstrução dos clichês (Lopes 1993, 95).

começa com uma indicação cênica que, enquanto dissolve relações referenciais a tempo e lugar, desafia o princípio realista de probabilidade da ação representada, e assim confere ao início da ação um caráter supraindividual e mitológico:

Casa das três viúvas – d. Flávia, Carmelita e Maura. Todas de luto, num vestido longo e castíssimo, que esconde qualquer curva feminina. De rosto erguido, hieráticas, conservam-se em obstinada vigília, através dos anos. Cada uma das três jamais dormiu, para jamais sonhar. Sabem que, no sonho, rompem volúpias secretas e abomináveis. [...] as três mulheres e Das Dores usam máscaras (Rodrigues 2012, 9).

Nas máscaras, que têm efeito desindividualizador, pode-se reconhecer naturalmente um atributo da tragédia grega, e as viúvas que nunca dormem poderiam lembrar antigas deusas do destino, se aí não houvesse a indicação de sua castidade, que quebra a analogia, frustra a versão mitológica e a deixa cair no vazio. De fato, a mitologização desfaz a relação referencial do drama, que é estorvado em sua função referencial sobre as estruturas sociais fora do mesmo, o que contraria uma potencial crítica social.¹²

Dediquemo-nos em seguida ao subtítulo do drama, que o autor identifica como farsa irresponsável. Se a designação de farsa remete a uma forma de comédia grosseira e erótica da Idade Média, que se distingue por conteúdos insinuantes, o adjetivo “irresponsável” convida a fazer reflexões sobre a intenção do efeito didático de *Doroteia*: enquanto a função catártica do teatro estava em primeiro plano no teatro antigo, que deveria levar o espectador à purificação de suas paixões, em *Doroteia* o objetivo da purificação moral das mulheres depravadas, seja por desfiguração física, seja por seu assassinato, é citado no plano da ação. Parece plausível que o adjetivo “irresponsável” deva desmentir a função didática e instrutiva do teatro clássico; seria um posicionamento típico em prol da liberdade radical de significado da arte no contexto de estratégias pós-modernas de despolitização e separação de todo engajamento social. Neste sentido, o subtítulo farsa irresponsável parece também conter em primeira linha uma cobrança, a cobrança de uma carta branca para gozar fantasias misóginas de forma isenta de responsabilidades e aparentemente lúdica, sem ter que se deixar cobrar por uma responsabilidade social ou política.

¹² A personagem de *Doroteia* é fortemente desindividualizada pela mitologização. Sua apresentação “*Doroteia* entra, com expressão de medo. É a única das mulheres em cena que não usa máscara. Rosto belo e nu. Veste-se de vermelho, como as profissionais do amor, no princípio do século” (Rodrigues 2012, 10) a torna o arquétipo do feminino, e continua escrevendo no subtexto do drama a tradição histórico-cultural da natural inferioridade mental e física da mulher.

Além disso, a farsa isenta de responsabilidades contém, assim o parece, um programa poetológico modernista, que possibilita, de forma múltipla, garantir uma ligação estética com a modernidade e, ao mesmo tempo, servir-se do privilégio da antirreferencialidade. Ele permite sugerir e revogar conteúdos, rejeitar opções de ação por meio de mudanças “surpreendentes” ou imprevisíveis e produzir uma falta estratégica de posicionamento, que sempre possibilita proteger o significado de possíveis ataques atrás da contingência de todas as referências. Estratégias de revogação podem ser reconhecidas quando diversos princípios de formação se anulam mutuamente, como é ilustrado, por exemplo, pela concepção da náusea, uma patologia que Dona Flávia paradoxalmente introduz como princípio que restabelece a ordem entre as mulheres da família: “As mulheres de nossa família têm um defeito visual que as impede de ver homem...” (Rodrigues 2012, 13). A anormalidade da náusea torna-se aqui a norma com a qual é medida a diferença de Doroteia: “E aquela que não tiver esse defeito [ou seja, Doroteia] será para sempre maldita... e terá todas as insônias...” (Rodrigues 2012, 13). A normalidade de Doroteia é, com isso, a patologia de uma patologia; por isso é sugerida uma inversão dos valores patriarcais, a qual, porém, nunca é resgatada no plano da ação. Outras opções de ação que poderiam expressar resistência à opressão permanecem irreconhecidas, inaproveitadas ou são descartadas pelas personagens. Assim, Doroteia também poderia, por exemplo, decidir-se contra os parentes, contudo sua necessidade de reconhecimento e integração em nenhum momento é elucidada ou questionada. O amor da morta-viva Das Dores por Eusebio poderia libertá-la das obrigações das estruturas familiares opressoras, mas a possibilidade é descartada quando Das Dores torna-se consciente de sua morte e, contra a vontade da mãe que amaldiçoa sua filha, retorna ao útero da mesma. A possibilidade do reconhecimento das estruturas opressoras também é negada por essas mudanças na condução da ação, e torna o posicionamento ideológico do texto irreconhecível.

Enquanto o aspecto satírico das peças teatrais de Nelson Rodrigues frequentemente é evidenciado na literatura investigativa e o mesmo levado a campo como justificativa da modernidade do dramaturgo, da mesma forma é preciso considerar que seu jogo paródico com clichês misóginos traz consigo tendencialmente mais o encobrimento das estruturas da opressão do que seu questionamento crítico.

Como já em *Doroteia* de Nelson Rodrigues, também *Descobri que estava morto* mostra elementos fortemente paródicos. Um dos esquemas narrativos convencionais que aqui primeiramente são reproduzidos, mas depois cada vez mais distanciados e por fim quebrados, é o da clássica história policial; outro, o da autoficção. Para fazer jus às convenções de gênero da história policial e da autoficção, *Descobri que estava morto* recorre a meios documentais e capazes de autenticar, que devem atestar o conteúdo de probabilidade e até de verdade dos acontecimentos relatados. Cuenca utiliza os nomes de

pessoas reais, especialmente seu próprio, e reproduz documentos autênticos, como o folheto da leitura de seu próprio livro em 2008 na Itália, ou o laudo necroscópico expedido em nome de João Paulo Vieira Machado de Cuenca. Desta forma, ele cria efeitos de realidade, que são importantes como descrições do ambiente social da cena, tanto para a história policial e igualmente como elementos autobiográficos para a autoficção.

No centro da ação está o misterioso incidente da comunicação errônea da morte de João Paulo Cuenca, um enigma para cuja solução o próprio Cuenca se apresenta como protagonista, narrador e autor, em substituição ao detetive clássico, num dualismo que ao mesmo tempo corresponde aos princípios da autoficção. Contudo, no decurso das investigações que o narrador realiza, produzem-se incidentes¹³ peculiares, primeiramente ainda explicáveis racionalmente, que marcam a distância gradativamente crescente a princípios narrativos realistas e executam a transição para áreas da ficção semelhantes a pesadelos, que mal estão comprometidas com as leis da probabilidade e, por fim, também não o estão com as leis da coerência narrativa. A identidade de Cuenca, que pouco a pouco se desintegra, expressa-se no seguinte parágrafo:

A combinação dos nomes, números de documento, local e data que formavam a minha identidade me parecia uma âncora cada vez mais rarefeita. Eu já não era capaz de me reconhecer nas decisões que tomava – o tempo parecia provar que tudo o que sabia de mim mesmo era errado. [...] É raro entendermos como são frágeis os laços que nos ligam a nossa rotina, círculo social, relações de família e trabalho. Como a nossa vida pode subitamente transformar-se no quarto vazio e iluminado onde o morto deixa para trás os sapatos ao lado da cama. Preferimos manter a crença irracional de que o desenrolar dos fatos nos levará inevitavelmente para casa, como se fôssemos moscas num pote de vidro. Mas às vezes algo acontece. [...] A queda chega e você, com certa tranquilidade, como se fosse um observador externo a si mesmo, pode ouvir o golpe. O golpe que fará com que você nunca mais seja o homem que era – nunca mais um homem inteiro novamente (Cuenca 2015, 157-158).

A narrativa originalmente cronológico-linear torna-se fragmentária e incoerente. Cuenca vai habitar um apartamento na rua da Relação, número 43 e, numa experiência extrema consigo mesmo, ele decide colocar-se em total isolamento social e começa a fantasiar sua própria morte: “Sabia que cedo ou tarde deveria pegar o caminho de volta à minha vida. No entanto, investigava qual seria o ponto de não retorno: Quantos dias? Quantos meses

¹³ O narrador dirige-se ele próprio à rua da Relação, número 47, o local de descoberta do falecido, para constatar que, nesse meio tempo, a construção vazia foi demolida (Cuenca 2015, 58), e descobre de forma misteriosa na alvorada do dia seguinte que a ruína da casa (novamente) existe e é habitada por invasores (Cuenca 2015, 106), o que pode ser interpretado como sinal para o início da fuga da relação do narrador com a realidade: “... sentia que, se ele houvesse partido, perderia o único elemento que me ligava ao mundo no qual vivia até então.” (Cuenca 2015, 106).

até que a minha ausência se tornasse incontornável?” (Cuenca 2015, 171). Vários possíveis desdobramentos da ação, como o rapto de Cuenca (Cuenca 2015, 164-168) ou seu suicídio (Cuenca 2015, 196) são indicados como alternativas, mas depois descartados por meio das rupturas repentinas entre os capítulos, que não se referem mais a acontecimentos anteriores. Seu apartamento no prédio de número 43 transforma-se na ruína do prédio de número 47, demolido anos antes, e o narrador também transforma-se; ele torna-se ficção. Ele presencia as batalhas de rua e a expulsão forçada *como* um dos depauperados invasores (Cuenca 2015, 199-206), e com a fantasmagórica dissolução do eu executa-se ao mesmo tempo uma metamorfose que, dentro da narrativa, igualmente é representada pela transição da primeira pessoa do singular para a primeira pessoa do singular com destinatário na segunda pessoa¹⁴ (cf. Carvalho 2018, 273). Por fim, o narrador morre como seu sócia anônimo na ruína de um prédio que não mais existe. No momento da morte do narrador transformado, a narrativa é interrompida; o enigma em torno do falecido permanece misterioso e rejeita a premissa racionalista da possibilidade de esclarecimento, em princípio, de todos os fenômenos e crimes enigmáticos, a expectativa de leitura típica do gênero de um romance policial. Também as expectativas típicas de uma autoficção são frustradas com a crescente dissolução do efeito de realismo e com o direcionamento à narração irrealista e espectral. O paratexto cuidadosamente construído do romance providencia o fortalecimento da ruptura com a reivindicação de realismo da autoficção e a mudança definitiva para a autorreferencialidade do texto. Simultaneamente, ele é palco de um jogo desconcertante entre ausência e presença de uma determinada personagem do romance, que provoca outra transição performativa e metaficcional, a qual põe em dúvida o status de autenticidade do texto. À ação interrompida do romance, que é marcada pela frase entre parênteses “Aqui o manuscrito foi interrompido” (Cuenca 2015, 215), segue uma nota pretensamente editorial, que interpreta impiedosamente a autoficção *Descobri que estava morto* como imitação sem substância de um fenômeno cultural, e confirma a morte do autor como ‘real’:

Produto de um fenômeno cultural do nosso tempo, o conceito de autoria como performance, J. P. Cuenca (1978-2015) foi um deles. [...] o autor mistura-se com sua própria obra num jogo de aparências. [...] talvez sua morte indique que essa literatura, que se alarga e se derrama sobre o mundo, está à beira de deixar de ser literatura – se é que já não deixou de ser” (Cuenca 2015, 217-218).

Aqui, o conhecido truque metaficcional consiste em dissolver novamente o limite entre ficção e realidade por meio da autenticação da ficção, que é paratextual e com isso

¹⁴ “Você começou a me injetar morfina [...]” (Cuenca 2015, 209).

externa à ficção. Assim, pelo menos, se apresenta a primeira edição do romance, publicado em 2015 pela editora portuguesa Caminhos. Em contrapartida, na edição brasileira do texto, publicada em 2016 pela editora Tusquets em São Paulo, o paratexto, com leves mudanças com relação à primeira versão, é atribuído como “posfácio” a certa Maria da Glória Prado aparentemente real, uma estudiosa da literatura e pós-doutoranda brasileira na Universidade Brown. A esta é atribuído o papel da autenticação da ficção, o que alarga o plano afirmativo anterior por meio de outra transição metaficcional, e cria uma diferença surpreendente entre ambas as edições do texto, pois a própria Maria da Glória é uma personagem do romance, que conversa (na edição da Tusquets) com o narrador do romance sobre seus livros num congresso sobre literatura brasileira contemporânea na Universidade Brown. O suposto paratexto externo à ficção torna-se com isso parte da ficção e, como já Brás Cubas tinha inaugurado o romance do além, ou seja, do além da ficção, com Maria da Glória o encerra uma voz vinda do domínio além do limite claro entre realidade e ficção. Contudo, esta última transição metaficcional tem, ao mesmo tempo, caráter performativo, na medida em que ela surpreendentemente revela o processo de criação do romance na materialidade de suas duas versões divergentes, e o desmascara como performance inacabada do autor, distante de toda garantia de autenticidade textual.

Não só em *Doroteia* como também em *Descobri que estava morto* são empregados processos narrativos espectrais, os quais deixam o limite entre vida e morte, ficção e realidade ficar frágil de forma lúdica e somente na aparência, mediante o despertar para a vida de uma personagem morta e o deixar morrer de um autor. Ambos os textos unem estes processos a outras técnicas paródicas e satíricas, que objetivam, por meio da dispersão de relações semânticas, a maior supressão possível da função referencial da linguagem. Com isso, nem a crença na aspiração à absoluta autonomia da obra de arte literária, realizada no ideal da total autorreferencialidade do texto, nem o exame resignado da ineficácia política da literatura, são verdadeiramente apolíticos. Pelo contrário, ambos os textos aqui examinados encobrem e tornam tabus tensões sociais onde eles alegam terem vencido a relação referencial com a realidade. Porém, assim como não é possível a total dissolução da relação com a realidade de um texto, os significados indesejados, contextos históricos e relações de referência político-sociais aqui também não se deixam simplesmente serem expulsos. As relações semânticas anuladas assombram o texto por entre as linhas e significam, de forma espectral e sob a superfície do plano de significado controlado, justamente aquilo do que o texto não fala.

Do retorno espectral do outro reprimido

Dediquemo-nos então a seguir com maior rigor o particular subtexto de *Doroteia*, que o drama intermedeia, embora as rupturas farsescas, irresponsáveis e inexplicáveis da

ação prejudiquem a compreensão. Ocorre que, enquanto o significado literal da ação em *Doroteia* flutua constantemente, tornando-se cada vez mais confuso e sendo por fim apagado, resulta um sentido alegórico que agora deve continuar sendo discutido. Mulheres não têm nenhuma importância em *Doroteia* e são mesmo, no sistema de comunicação do texto dramático, apenas um índice para aquilo que se trata de apagar. Desta perspectiva, *Doroteia* torna-se legível como alegoria, que figura e garante relações de dominância; ela funciona como um ritual de iniciação num “peer-group” de produção cultural modernista e misógina, dominado por homens.

Frequentemente a ausência de personagens masculinas – e com isso de perspectivas masculinas – em *Doroteia* é lida como expressão simbólica de um monopólio feminino de discurso, e com isso de um empoderamento simbólico. Assim lê-se na sinopse da edição de 2012: “*Doroteia*, que estreou em 1950, é uma peça em que os homens estão ausentes, só aparecendo na fala das personagens femininas.” Porém, parece questionável se a ausência de homens pode ser equiparada ao empoderamento de mulheres. Em *Doroteia*, numa observação mais detalhada, homens são onipresentes, na medida em que a fala das mulheres, em sua maioria, gira em torno de homens, de casar-se com homens ou do desejo feminino por homens, respectivamente da aversão feminina por homens, e com isso torna sua ausência em presença obsessiva. Pelo contrário, as relações de poder patriarcais representadas em *Doroteia* parecem ser inspiradas por uma estrutura de vigilância panóptica, que controla tanto mais efetivamente as mulheres oprimidas quanto mais o poder masculinamente marcado está no centro do drama e forma um ponto central invisível, em torno do qual a ação gira constantemente. Como as próprias mulheres interiorizaram a estrutura de dominância, o poder também não precisa mais ser exercido ativa ou diretamente sobre elas. Um jarro ou uma bota bastam completamente para que todas as mulheres controlem a si mesmas, ou o seu desejo feminino subversivo, ou umas às outras, quando outra personagem perde o autocontrole. Assim é possível explicar porque as mulheres, que além de tudo sofrem em sua maioria da “náusea” e não conseguem ver homens, não desenvolvem uma compreensão das relações de dominância e também não podem se tornar o sujeito de seus atos. Com isso, *Doroteia* torna-se uma fantasia do controle masculino que, dentro do sistema patriarcal, não necessita de nenhuma presença masculina visível para se reproduzir a si mesma, alicerçar todas as cenas e estruturar o comportamento de todos os atores.

Igualmente a já citada ausência de opções de ação femininas agrava o cenário de absoluta impotência feminina. Especialmente as opções de ação da falecida Das Dores, a qual poderia ter induzido à suposição de que estaria, em decorrência de sua morte, particularmente capacitada a influenciar a ação, dissolvem-se, por assim dizer, no nada. “Nasci morta... não existo” (Rodrigues 2012, 66), exclama Das Dores, e com isso remete, para além do contexto imediato da ação, ao projeto, natimorto em *Doroteia*, de sua própria

emancipação. Enquanto Dona Flávia, furibunda, amaldiçoa sua filha morta e quer bani-la para o nada, Das Dores decide – e aqui se pode ver pelo menos uma ação espetacular, mesmo que não de resistência – seu retorno ao útero materno, uma ação que tem o efeito de preservar e também de reproduzir a ordem.

Das Dores – [...] Voltarei a ti! [...]

D. Flávia (*apavorada*) – Nunca!

Das Dores (*histórica*) – Em ti... serei, de novo, tua carne e teu sangue... e nascerei de teu ventre...(Rodrigues 2012, 66).

Outra característica da alegoria do domínio masculino em *Doroteia* é a hipersexualização e a patologização da mulher, com a simultânea cobrança de sua voz. Doroteia, a prostituta depravada e ao mesmo tempo arrependida, é caracterizada por sua beleza e, mesmo pouco antes de seu fim, que é marcado pela perda de seus encantos femininos, faz uma auto-observação narcisista, desmotivada em termos da operacionalidade da ação:

Minha pele é uma maravilha... [...] Como poucas... se olhares nas minhas costas, não encontrarás uma espinha... nem sarda... por isso nenhuma mulher gosta de mim... [...] porque não tenho manchas... Há no meu corpo sempre um cheiro bom [...] sou tão linda que, sozinha num quarto, seria amante de mim mesma... (Rodrigues 2012, 77).

Enquanto, por exemplo, a dimensão econômica da personagem da prostituta, que remete a estruturas sociais de poder e relações de exploração, é ocultada, a representação de Doroteia se reduz ao excesso patologizado de seu desejo, que é associado a sua beleza apresentada como pecaminosa, que por sua vez se torna característica natural de uma disposição física e moral corrosiva, que se trata de reprimir, dominar e controlar. Também aqui Rodrigues se serve de um topos misógino da história cultural e intelectual europeia, que constrói o desejo feminino excessivo como patológico, para legitimar a cura física e a purificação psíquica, leia-se o controle médico e a opressão social da mulher.

Contudo, na medida em que a ação dramática gira em torno do desejo sexual feminino, patologizado de forma francamente obsessiva, ela também remete a seu oposto assustador e muito mais ameaçador: ao medo reprimido masculino da autodeterminação política feminina e da perda do poder masculino, que ultrapassa os limites do que pode ser dito e imaginado no contexto dramático. Assim, esta mensagem emancipatória se encontra além do que é reconhecível pelas personagens. Neste contexto explica-se também

a falta de importância de Das Dores. Mortas ou vivas, as mulheres em *Doroteia* são apenas uma tela para a projeção de desejos masculinos misóginos de opressão e de extinção.

O romance de Cuenca que, após a ruptura insondável com convenções narrativas realistas de coerência e legibilidade, é restringido cada vez mais drasticamente, assemelha-se ao projeto farsesco de *Doroteia* na criação estética da falta de clareza. O propósito da autoficção de apresentar sua própria autorreferencialidade e provar que ela não fala de nada além de si mesma, permanece com os efeitos antimiméticos que justamente evidenciam o fracasso da referência à realidade. Porém, também a interrupção sucessiva de relações de significado não oferece nenhuma garantia com referência a associações espectrais e incontidas de relações significativas no subtexto do romance, que se furtam ao controle do autor. Para poder falar com efeito “somente de si mesma”, a autoficção necessita de um contexto de ação cuidadosamente construído, à frente do qual a pura materialidade do signo linguístico consegue se destacar com especial nitidez (cf. Carvalho 2018, 271). Na descrição dos processos de renovação municipais do Rio de Janeiro durante a preparação dos assim chamados megaeventos, delineia-se uma política de segregação e de repressão, com a qual só lucra a classe média branca, enquanto a população mais pobre e socialmente marginalizada é realocada à força e suprimida do panorama da cidade.

Marcas de tinta nas portas surgiam como sentenças a determinar as casas que seriam demolidas em 48 horas nos guetos da Vila Autódromo, em Jacarepaguá, Taquara, Campinho, em Madureira, no Maracanã, em Olaria e na área do Cais do Porto. O desrespeito ao direito ao reassentamento dos moradores, a transferência imediata de Promotores de Justiça críticos ao processo, o uso de tasers para acordar mendigos e seu espancamento antes da desova em depósitos humanos nos estertores da cidade numa operação da Prefeitura chamada, sem ironia, de ‘Choque de Ordem’: essas foram algumas das marcas daquela década que os cariocas escolheram ignorar, corrompidos pela promessa de uma Copa do Mundo, uma Olimpíada, quatro estações de metrô, vias expressas, um par de museus e estádios – o desejo provinciano de ser nova-iorquino nos trópicos, de emular cosmopolitismo através de uma cirurgia plástica urbana, mas que foi largamente estampada em infográficos nos jornais. Em sua defesa, os cinco mil de cima esforçaram-se por obter as medidas legislativas favoráveis à transformação da cidade e ao enriquecimento dos patrimônios respectivos com indenizações fabulosas e especulações sobre terrenos (Cuenca 2015, 52-53).

Contudo, no retrato da classe alta do Rio de Janeiro, que se depara com desinteresse com a liquidação da cidade e com a demolição das favelas, Cuenca recorre a material linguístico no qual está inscrito o racismo estrutural da sociedade brasileira e cujos significados perturbadores ele não consegue totalmente excluir. Uma fascinação racializada pelo absolutamente diferente no romance de Cuenca retorna de modo

espectral, manifesta-se nas descrições do falecido anônimo, que é racializado no laudo necroscópico pela “cor parda” (Cuenca 2015, 25); na personagem da mulher misteriosa ao lado do morto, reiteradamente descrita como “negra” (Cuenca 2015, 27), enquanto que as personagens psicologicamente aperfeiçoadas do romance permanecem etnicamente não-identificadas, o que é para ser equiparado a “branco”. Particularmente os protagonistas femininos das festas privadas da alta sociedade carioca são imaginados como “brancos”, se o fato de eles serem brancos não é até mesmo explicitamente valorizado e salientado como sexualmente atrativo.¹⁵ Sobretudo fica nítido o medo racializado, profundamente ancorado no subconsciente, do absolutamente diferente em uma memória de infância de Cuenca:

Eu mesmo acordei certa noite com os gritos da minha mãe lutando com um mendigo que havia invadido pela janela nosso apartamento de segundo andar. Entrou direto no quarto dela. Depois de dar-lhe um tapa, o homem negro de camisa vermelha levou roupas, dinheiro e pulou pela janela. Ele ficou morando semanas na esquina, com uma criança que parecia ser seu filho, às vezes vestida com minhas roupas. Eu tinha seis anos e ficava espiando o homem pela janela à noite, fantasiando como matá-lo.” (Cuenca 2015, 92).

De modo especialmente drástico, este exemplo evidencia a função desumanizadora da percepção racializadora: enquanto mesmo a presença da criança provavelmente de mesma idade ainda não cria aqui para o narrador nenhuma oportunidade de empatia ou identificação com o invasor anônimo e sem rosto, em contrapartida a extinção não de uma pessoa, senão do absolutamente diferente encontra-se próxima, de forma não problemática, do ponto de vista da técnica narrativa. Como demonstrou Toni Morrison em seu ensaio fundamental *Playing in the Dark*, a aproximação literária entre o grupo dominante “branco” e o diferente fascinante e ao mesmo tempo coberto de medo permanece autorreferencial (Morrison 1992, 7). Com isso, ela cumpre simultaneamente uma importante função pragmática: ela possibilita ao grupo dominante, de forma segura, a negociação simbólica das relações sociais e raciais, a consolidação dos limites entre os grupos e serve assim, por fim, à garantia da supremacia de um grupo sobre o outro.

Com base nesses exemplos fica evidente que as intenções antimiméticas e estéticas da criação de falta de clareza e liberdade de significado por fim fracassam justamente na empreitada da absoluta autorreferencialidade e se prendem nas armadilhas de significados desagradáveis. Estes estão inscritos demasiado fortemente no contexto extralinguístico e especialmente na opressão racial, para que eles possam ser dissolvidos

¹⁵ Isto é comprovado pelos seguintes exemplos: “[...] uma jovem surge com uma pasta e a deixa sobre a mesa. Ela é loura e veste calça jeans” (Cuenca 2015, 38), “[...] um par de universitárias da Escandinávia sentadas na mesa ao lado” (Cuenca 2015, 54), ou “[...] uma loura premiada e bastante gostosa”, (Cuenca 2015, 86).

no texto sem nada mais. Por consequência, a autoficção de Cuenca permanece, por fim, envolvida no processo da construção do ser branco, que traz vantagens sociais reais, justamente com base no seu autoenamoramento formalista.

Os fantasmas que eu chamei...

Ao término pode-se registrar que as vozes do além que são convocadas em *Doroteia e Descobri que estava morto* não cumprem sua promessa transgressiva. Isto vale para Das Dores, por ser sua perspectiva sem importância e francamente irrelevante para a evolução do drama; isto vale para Cuenca, porque o título exitosamente paradoxal é somente uma ilusão autotanatográfica. Assim fica claro que rupturas de ilusões espectrais não servem necessariamente ao desafio de estruturas normativas, mas podem também ser apenas uma brincadeira modernista ou pós-modernista. Na tentativa de anulação da mimese, com certeza pode ser visto um afastamento de modelos narrativos tradicionais, por exemplo, de literatura realista, mas a isto não está necessariamente conectado um projeto progressivo. Efeitos espectrais, da mesma forma, podem estar carregados de significados reacionários e expressar, por meio da reprodução simbólica das relações, uma forma de concordância com as mesmas. As aparições espectrais em *Doroteia e Descobri que estava morto*, neste sentido, são unidas pela mesma função sociocultural, a da conservação da ordem estabelecida. O que assombra estes dois textos não é uma herança cultural que poderia justificar a identidade coletiva de uma minoria social discriminada no meio ficcional, mas sim, pelo contrário, a herança fantasmagórica renegada de uma história nacional marcada até o presente por violência e opressão.

Obras citadas

Carvalho, Lucas Bandeira de Melo. *Zonas desconhecidas da realidade: Permanências do naturalismo na literatura brasileira contemporâneas*. Tese (doutorado), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2018.

_____. “O autor como fetiche: A autoficção em J. P. Cuenca”, *Revista Z cultural. Revista do programa avançado de cultura contemporânea*, vol. 12, n° 1, 2017, <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/o-autor-como-fetiche-a-autoficcao-em-j-p-cuenca/> (consultado 22.10.2019).

Cuenca, João Paulo. *Descobri que estava morto*. Lisboa: Caminhos, 2015.

_____. *Descobri que estava morto*. São Paulo: Tusquets, 2016.

Dalcastagnè, Regina. “Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas

vozes sociais“, *Iberic@l. Revue d'études ibériques et ibéro-américaines* (2): 13-18, 2012.

Houellebecq, Michel. *Soumission*. Paris: Flammarion, 2015.

_____. *La Carte et le territoire*. Paris: Flammarion, 2010.

Lopes, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues: Trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ Tempo Brasileiro, 1993.

Magaldi, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Editora Global, 1996.

_____. *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Editora Global, 2004.

Morrison, Toni. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

Rodrigues, Nelson. *Doroteia: Farsa irresponsável em três atos: peça mítica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira [1949], 2012.

Pereira, Victor Hugo Adler. *Nelson Rodrigues: o freudismo e o carnaval nos teatros modernos*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2012.

Weinmann, Frédéric. “*Je suis mort*“: *Essai sur la narration autothanatographique*. Paris: Éditions du Seuil, 2018.