

SOB O SIGNO DA ÁGUA: INTERTEXTUALIDADES FLUIDAS E AMORES LÍQUIDOS EM *CORDILHEIRA*

João Manuel dos Santos Cunha*

Resumo: Manancial de intertextualidades, *Cordilheira* (2008) configura-se como invenção literária para a interpretação que o sociólogo Zygmunt Bauman faz da natureza dos laços humanos no mundo moderno (BAUMAN, 2004). Os amores expressos por Daniel Galera evidenciam a fragilidade decorrente do processo de liquefação das relações amorosas, caracterizadas pela ausência de peso e por uma fluidez em permanente movimento para o estado de vacuidade existencial. É o que se investiga neste ensaio.

Palavras-chave: Cordilheira; amor líquido; intertextualidade.

Querida que fosse algo mais solto, com referências ora explícitas, ora obscuras, com pequenos instantes de satisfação pessoal que, se os leitores não captarem, em nada prejudica. Mas, se captarem, podem dar uma risadinha junto comigo
(GALERA, 2008)¹.

INTRODUÇÃO

■ *Cordilheira* (2008) é o terceiro romance de Daniel Galera. Vencedor do “Prêmio Machado de Assis de Romance”, da Fundação Biblioteca Nacional, classificou-se ainda no “Prêmio Jabuti” (2009). O texto é o resultado de sua participação no multimidiático projeto “Amores Expressos”,

* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor adjunto de Literatura da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). E-mail: jm_sc@terra.com.br

¹ Em entrevista ao jornalista Eduardo Simões sobre o lançamento do livro *Cordilheira* (2008).

empreendimento da produtora RT Features e da editora Companhia das Letras, pelo qual 16 escritores brasileiros deslocaram-se para cidades no exterior, com o objetivo de escreverem romances a partir do tema “amor”. O primeiro título a ser publicado foi o de Galera (Buenos Aires); seguiram-se, até o momento, *O filho da mãe*, Bernardo Carvalho, 2009 (São Petersburgo); *Estive em Lisboa e lembrei de você*, Luiz Ruffato, 2010 (Lisboa); *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, João Paulo Cuenca, 2010 (Tóquio); *Do fundo do poço se vê a lua*, Joca Reiners Terron, 2010 (Cairo); *O livro de Praga*: narrativas de amor e arte, Sérgio Sant’Anna, 2011 (Praga) e *Nunca vai embora*, Chico Mattoso, 2011 (Cuba).

A história se passa em Buenos Aires e em Ushuaia, na Terra do Fogo, Argentina, para atender a uma das exigências do projeto, mas também em São Paulo, onde são referidos acontecimentos anteriores e posteriores à “narrativa argentina”. Por meio de sofisticada estrutura, conta-se a história da jornalista e escritora Anita van der Goltz Vianna, que perdera a mãe ao nascer e há pouco enterrou o pai. Tendo publicado um primeiro livro com notório sucesso, sente-se desconfortável não só com as consequências do ocorrido – as obrigações que acompanham o êxito e a fama, entrevistas, eventos literários, o contato com o público –, mas também com o fato de ter de lidar com um texto no qual não se reconhece e que renega. Aos 27 anos, quer abandonar as contingências do que promete ser uma bem-sucedida carreira literária para seguir uma existência prosaica, com o namorado, o *designer* Danilo, e um filho que ela planeja ter o mais rapidamente possível, apesar da permanente recusa do companheiro, mais interessado em consolidar conquistas profissionais e estabilidade material do que fortalecer a relação amorosa com a geração de um filho.

Após o impacto doloroso da tentativa de suicídio de uma amiga e do suicídio concretizado de outra, bastante próxima, recebe convite para se deslocar a Buenos Aires para participar da Feira Internacional do Livro e de eventos midiáticos paralelos, vinculados ao lançamento da tradução de seu romance. Com um plano bem definido, o de estender a estadia na cidade e regressar grávida a São Paulo – “Eu desejava o mais próximo que poderia haver de uma concepção milagrosa” (GALERA, 2008, p. 86) –, Anita aceita a proposta. Ainda que a natureza dos compromissos na Argentina mais a perturbe do que a motive, a oportunidade de escapar ao impasse no Brasil foi decisiva para a personagem definir-se pela viagem.

Em Buenos Aires, se envolverá com um obscuro grupo de escritores, membros de uma espécie de seita lítero-filosófica ocupada em substituir a vida pela invenção da literatura, opção existencial postulada também por José Holden, um dos participantes da confraria, com quem ela se relaciona e que a engravida. Holden e os seus companheiros escrevem livros para poderem viver as vidas que inventam, assumindo a condição das suas personagens até às últimas consequências, inclusive a de programar a própria morte. Anita não só se confunde emocionalmente com o escritor-amante como acaba participando de ritual da congregação, durante o qual Holden busca reproduzir à risca uma sinistra cerimônia em que fatal e definitivamente transcenderia a vida para viver a ficção do seu romance, de que ele próprio era personagem. Para isso, precisaria da ajuda de Anita, em quem via não a escritora nem a mulher com quem se conectaria amorosamente, mas Magnólia, a protagonista da narrativa criada por ela, na qual acaba colaborando para a morte do amante, jogado de uma falésia junto ao

mar. Nesse circuito de carências, tanto Holden pode vir a ser útil a Anita em sua obsessão por maternidade como ela pode vir a colaborar com a consecução do plano obsessivo dele: “Pois bem. Uma morte, um nascimento. Uma troca justa”, segundo Anita (GALERA, 2008, p. 141). Desse paradoxal encontro-desencontro de projetos e urgências existenciais, resultam experiências que potencializam o estado agônico da protagonista, conduzindo a um contundente epílogo, momento decisivo para a confrontação final de Anita com a situação desconfortável de ter de se posicionar em relação a diversos dilemas, os quais compreende como encadeados: a vida ou a literatura? A precariedade de conexão humana passageira ou o relacionamento emocional “para sempre”? A realidade ou a invenção de realidades?

Vista assim, nessa sucinta recuperação do *plot* romanesco, necessária formalmente para o andamento da análise que desenvolvo, a obra não exigiria maior investimento crítico: seria mais um texto de ficção a problematizar a relação entre literatura e realidade. Ou, sob outro viés, a refletir sobre a precariedade das relações familiares e amorosas na contemporaneidade. A forma como a narrativa é articulada, entretanto, coloca premissas investigativas incontornáveis e absolutamente rentáveis para a construção de sentido da arquitextualidade inventada pelo autor. Uma dessas articulações, que privilegiarei aqui, vincula-se ao apurado exercício intertextual que preside a fatura de *Cordilheira*. Nessa contextura é que discutirei a natureza e a qualidade dos textos culturais dos quais o romance se alimenta, sejam eles literários ou não, considerando a preponderância temática de questões como a do estado dos amores expressos e dos afetos supressos na vida moderna e a da própria condição da literatura, examinadas como sendo assuntos nucleares do terceiro romance de Daniel Galera. Temas, aliás, concernentes com preocupações de natureza metaliterária que já vinham se esboçando desde seus primeiros textos: o livro de contos *Dentes guardados* (2001) e os romances *Até o dia em que o cão morreu* (2003) e *Mãos de cavalo* (2006).

MANANCIAL DE INTERTEXTUALIDADES: UM ROMANCE E SEUS AFLUENTES

A narrativa de *Cordilheira* começa antes de começar: uma espécie de prólogo intitulado “Como água” antecede o primeiro capítulo do romance. Nele, um narrador em terceira pessoa relata cena aparentemente trivial em que duas personagens travam rápido diálogo, a jovem jornalista Anita, que “pensava apenas no livro que vinha escrevendo”, e seu pai, de saída para encontrar-se com amigos. Ficamos sabendo, pela estratégia narrativa do recurso à onisciência do narrador, que Anita fora criada pelo pai, o qual, “amando-a não apenas mais do que qualquer coisa no mundo, mas amando-a por dois”, agora tinha “uma certa sensação de dever cumprido” (GALERA, 2008). Surpreendida enquanto escovava os “longos cabelos negros”, Anita diz: “Lembra quando você penteava meu cabelo? [...] Quer fazer isso?” (GALERA, 2008). O pai, segurando os cabelos, que “eram como água”, pergunta-se: “Será que ela lembrava mesmo?” (GALERA, 2008, p. 10). O que se segue é a narrativa em primeira pessoa dos fatos da viagem da protagonista à Argentina, onde se desenvolverá, em nove capítulos não titulados, a história propriamente dita. Depois da introdução de um novo título genérico – “MAMIHLAPI-NATAPAI” –, começa o Capítulo 1 do romance denominado *Cordilheira*, tal como o paratexto impresso na capa do livro informa (GALERA, 2008, p. 14).

Se a narrativa começa antes de começar, terminará antes do final: depois do nono capítulo, em que a narradora-personagem encerra a “história argentina”, núcleo espacial do romance, o leitor entra em contato com fatos presentificados por um outro narrador, agora onisciente e em terceira pessoa: quem conta o que acontece depois da volta de Anita para o Brasil é Danilo, o namorado paulista que a acolhe. O fim depois do final é narrado em um fragmento não numerado, mas com título – “Fique para sempre” –, por meio do qual o leitor ficará conhecendo o desfecho da trama.

O que se percebe nesse jogo de títulos e blocos narrativos é que há matéria modelar para que o escritor experimente requintadas formas narrativas para produzir texto no qual, além do investimento no tema do “amor” e, amplamente, no das relações familiares, o que se identifica é exercício reflexivo sobre a própria natureza da centenária estrutura narrativa da prosa de ficção. Mas há ainda no livro dois paratextos importantes para que se construa sentido para o narrado: as epígrafes inscritas à página 5. A primeira delas é a transcrição de versos de uma composição musical:

*I dream some nights of a funny sea,
as soft as a newly born baby
It cries for me pitifully!
And I dive for my child with a wildness in me,
and am so sweetly there received*
(NEWSOM, 2011)².

O fragmento da letra da composição musical de Newsom remete para um dos temas fundamentais do romance: a maternidade ansiada pela protagonista como saída para o impasse existencial. Ao mesmo tempo em que introduz a “atmosfera aquosa” que permeia o texto, já que água é elemento recorrente desde o prólogo – o pai, substituindo o gesto da mãe ausente, sempre escovou os cabelos de Anita, que “eram como água” (GALERA, 2008, p. 11) –, reitera a presença da “água, água, água” (GALERA, 2008, p. 43), de mar, de chuva, de rio, em gotas e como espuma que atravessa todo o capítulo final do livro escrito por Anita, intitulado, justamente, *Descrições da chuva*, em que Magnólia, a protagonista, joga o companheiro penhasco abaixo, em direção à espumante água do mar. E que retornará como a água ora condensada em neblina, ora garoa, que acompanha as caminhadas de Anita e o grupo de escritores argentinos pela úmida cidade noturna. Mas, centralmente, como emblema da água primordial, aquela que possibilita a vida, o líquido amniótico, manifesta na descrição de um sonho de Anita (logo após a primeira relação sexual com Holden) em que ela, sob chuva intensa, salta de um penhasco para o mar agitado, abraçada ao seu bebê, e se vê num mundo submarino de seres que circulavam em “pequenos núcleos familiares, mães e filhotes, primos e tios, todos espiando com cetácea curiosidade [...], afundando devagar para em breve pousar num berço de areia fofa cercado de anêmonas translúcidas e coloridas” (GALERA, 2008, p. 82), evidente

2 “Há noites em que sonho com mar esquisito,/ macio como um recém-nascido,/ Chorando por mim, coitado! / Então mergulho atrás dele, enlouquecida,/ E lá sou com doçura recebida” (tradução nossa). Joanna Newsom é harpista, pianista, compositora e cantora norte-americana contemporânea. Os versos usados como epígrafe são de “Colleen”, um canto marítimo, criado a partir de uma lenda da cultura celta, sobre uma mulher que foi resgatada do mar – “I came this way from the deep blue sea” – e esqueceu que era uma baleia. Newsom, a trovadora, conduz-nos habilmente pela história, pela inadaptação de Colleen, pelos seus sonhos estranhos e premonitórios – “A grey and sloping-shouldered thing said: / ‘What’s cinched ’round your waist, Colleen? / Is that my very own baleen?’ – até à descoberta das suas origens. A composição faz parte da gravação *Joanna Newsom and the Ys Street Band*. Mais sobre a obra, ver Newsom (2011).

transcrição literária para os versos da canção de Newsom. Finalmente, unindo uma ponta à outra da narração, a água ainda aparece identificada tanto aos fatos da vida como aos da morte, na cena que fecha *Cordilheira*, em que Anita e Danilo estão de pé, à beira do terraço de um edifício paulista – penhasco urbano de uma cordilheira de cimento, ferro e vidro sobre o mar de garoa da cidade –, descalços e molhados sob a chuva: é nesse fragmento em que se relata o fim depois do fim, no qual Anita, atualizando o significado do termo indígena *mamihlapinatapai*, que dá nome à “narrativa portenha”, compreende o sentido do que vivera entre a úmida atmosfera buenairense e a água solidificada em gelo da cordilheira andina. Trata-se de vocábulo Yagan, idioma indígena falado por povos extintos que habitavam a Terra do Fogo, arquipélago ao extremo sul da América do Sul. Segundo o pesquisador Otávio Cohen (2011), o sentido da expressão *mamihlapinatapai* seria: “olhar trocado por duas pessoas, quando uma delas deseja que a outra tome iniciativa para fazer algo que ambas querem, mas que estão relutantes em fazer”.

A segunda epígrafe – “Imaginar o inexistente é um ato de paixão pela vida, mas viver o imaginado requer um amor duradouro e, sobretudo, um compromisso. Jupiter Irrisari, *personajes*” –, ainda que referencie autor e obra, cita personagem desenvolvido no próprio texto de ficção, quando Anita conhece as obsessões de Holden:

[...] *seitas secretas, movimentos literários de dissidentes surrealistas e um escritor guatemalteco do início do século XX chamado Jupiter Irrisari. Holden tinha dois livros desse autor em casa, de acordo com ele os únicos que se podiam encontrar. Mas o essencial em Irrisari, de acordo com Holden, não foram os livros que publicou, e sim o caminho que seguiu a partir de certo ponto de sua carreira: parou de escrever histórias e passou a vivê-las. [...] Acreditava que a literatura era o caminho que podia nos levar mais longe no esforço de transcender a individualidade* (GALERA, 2008, p. 95-96).

O escritor Jupiter Irrisari é personagem ficcionado em *Cordilheira*. Por meio de um extraordinário jogo metaliterário que confunde real e imaginário, numa perspectiva borgeana e na esteira de notáveis simuladores de verdades literárias – como os contemporâneos Ricardo Piglia, Roberto Bolaño e o essencial criador de “ficções verdadeiras”, ou “verdades ficcionadas”, Henrique Vila-Matas, referência ineludível, quando se pensa sobre esse tema –, Daniel Galera chega a historiar a vida literária do sombrio e trágico Irrisari, num outro espaço destinado à criação literária que não o romance em que ele é personagem. No *blog* da Editora Cosac Naify, ele e outros escritores se empenham em construir simulacros biográficos de escritores que relatam “histórias de sociedades secretas que conheceram e/ou fizeram parte” (COSACNAIFY, 2010). Segundo o “editor do *blog*”, em seção denominada *Top secret*, os relatos seriam “publicados em três partes”. Na primeira, de autoria de Galera, pode-se conhecer, além das “relações entre a *Acéphale*, sociedade fundada por Georges Bataille nos anos 30, e o grupo liderado pelo escritor guatemalteco Jupiter Irrisari: ‘Los Titeres’, uma seita de adoradores de Thomas Bernhard, apresentada por Antonio Xerxenesky” (2011).

As ideias do improvável escritor – que “concebia personagens, traçava alguns elementos básicos de suas histórias e os incorporava” (GALERA, 2008, p. 96), passando a agir como se a vida é que fosse a ficção e a literatura, a realidade – servirão como justificativa e inspiração para os desígnios sinistros do grupo de

escritores da seita buenairense. E, de forma ampla, para sustentar a estrutura temática do romance de Galera, eis que, ainda que discordando – “[...] a literatura, para funcionar, não precisa manter certa distância da vida?” (GALERA, 2008, p. 97) –, Anita, a escritora que quer se afastar da invenção de verdades literárias para viver a vida de verdade, acaba por se envolver com um escritor que quer deixar a vida para viver a invenção literária como verdade.

Avaliadas assim, as duas epígrafes cumprem sua função paratextual: não sendo ainda narrativa propriamente dita, anunciam a intenção ficcional. Normalmente, esses fragmentos intertextuais estão fincados na realidade da invenção escrita, ou seja, são pinçados de obras “reais”, com autor identificável. Aqui, Galera mistura texto “real” (o de Newsom) com texto “inventado” (o de Irrisari). Lidando de forma lúdica com procedimento recorrente em literatura, Galera exercita notável jogo metaliterário, incorporando já na apresentação das epígrafes a essência dos temas com que vai conformar a narrativa dos amores “aquosos” de *Cordilheira*.

Quando identifico tais jogos intertextuais na tessitura literária, posso, então, mais do que “dar uma risadinha com o autor” (ver a epígrafe deste texto), avaliar a dimensão transtextual de sua ficção. *Cordilheira* é manancial de intertextos, inventados ou não, como já aponte, ou alçados de um imaginário autoral que se conforma não só por textos literários, como por textualidades geradas no amplo espectro da cultura, sejam elas formatadas por linguagens verbais ou audiovisuais; sejam veiculadas por meio de suportes impressos em papel ou por qualquer outra mídia. Vou me deter aqui em duas dessas intersecções – com romances de Julio Cortázar e Jerome David Salinger –, eis que as entendo como fundamento arquitectural de *Cordilheira*³.

É insistentemente mencionada na descrição da geografia buenairense certa “Carnicería Cortázar”, o que é natural, já que o local pertence a uma das personagens do romance e que Cortázar é nome próprio relativamente usual no idioma espanhol. Para além da possível “homenagem” ao escritor argentino Julio Cortázar, porém, a referência metaliterária ultrapassa uma provável gratuidade da citação, para se constituir como intertextualidade consequente, se pensarmos que é com *O jogo da amarelinha* (1963) que o argentino cria um romance seminal para a reflexão sobre a natureza da narrativa de ficção vista como interface à objetividade de um mundo de opacidades. Ao escrever um livro sobre livros, ou uma narrativa sobre narrativas, ele põe em cena o “Clube da Serpente”, comunidade de fanáticos litero-filosóficos da qual participa Horacio Oliveira, o personagem argentino, autoexilado na labiríntica Paris e que pode ser visto como alter ego de Cortázar. Oliveira é um homem dividido entre Buenos Aires e Paris, ou seja, entre o lócus cultural de formação identitária sul-americana e o local de passagem, meio de cultura propício para construção de um outro “eu”, o personagem perambulante pelas ruas sombrias e molhadas de Paris, entre névoa úmida e garoa enregelante, sítio mítico de intersubjetividades e de entrecruzamentos culturais e textuais. Nesse “romance total”, que é *Rayuela*, o personagem é, tal como Cortázar, um aficionado da música e do jazz contemporâneos, mas, sobretudo, um devorador de livros: são dezenas os autores por ele citados. Nas caminhadas dos componentes do “Clube da Serpente” por Paris,

3 No ensaio, “A narrativa de Daniel Galera: mídias confundidas e relações intertextuais”, desenvolvo em profundidade o alcance de outras conexões transtextuais identificadas no conjunto da obra do autor, inclusive em *Cordilheira*; as que retomo aqui, no entanto, são enfocadas sob outro viés interpretativo (CUNHA, 2011).

vários desses textos são discutidos e espelhados nas suas próprias atitudes e ideias, conformando suas escolhas de vida. O narrador de Daniel Galera atualiza, assim, um dos metatextos fundamentais da literatura do século XX, numa invenção intertextual pertinente com um dos temas centrais de *Cordilheira*: a dissolução da vida real no mundo da ficção.

Detenho-me, ainda, em referência intertextual incontornável, identificada em *Cordilheira* a partir do nome de um dos personagens centrais: José Holden, o amante argentino de Anita, membro da confraria dos autores-personagens, cujo sobrenome, Holden, remete indubitavelmente para o prenome do protagonista – Holden Caulfield – do emblemático romance do escritor norte-americano Jerome David Salinger: *O apanhador no campo de centeio* (*The catcher in the rye*, 1951). Nessa espécie híbrida de romance de formação-educação (*Bildungsroman*, Morgenstern, 1803; *Erziehungsroman*, Lukács, 1916) de um jovem na próspera América do pós-guerra, Holden Caulfield, de aproximadamente 16 anos, depois de ser excluído de internato na Pennsylvania por problemas disciplinares e rendimento escolar insuficiente, toma um trem para Nova York e, antes de retornar para casa e enfrentar os pais, perambula pelas ruas da cidade, hospeda-se em hotel, frequenta bares e conversa no apartamento familiar com Phoebe, a irmã de dez anos, e com D. B., o irmão escritor, a quem vê eventualmente, na ausência dos pais; encontra a ex-namorada e visita um ex-professor. A narrativa dos fatos vividos nesses três dias em perambulação por uma cidade molhada de neve e umidade, às vésperas do Natal, é entremeada pela rememoração de episódios que marcaram sua vida, na adolescência, no convívio familiar e social, no colégio interno e, especialmente, o da morte do irmão Allie. Narrado em primeira pessoa por um Holden convalescente de depressão e ainda internado em um sanatório, o romance resultou em leitura juvenil por excelência para sucessivas gerações e, ainda hoje, encontra eco não só na relação direta com seus leitores, como na constituição de uma relação intertextual literária⁴, possibilitando, assim, a permanência de um imaginário constantemente atualizado sobre as dificuldades de atravessar o portal da maturidade, sem “cair do carrossel”, ou despençar do penhasco, como veremos na sequência.

J. D. Salinger explorou com eficácia narrativa a possibilidade de inscrever na própria nomenclatura do personagem algumas pistas para que o leitor, decifrando-as, pudesse usar na construção de sentido para o narrado. Ao jogar com a estrutura das palavras do nome e do sobrenome da personagem, tomando em separado “hold”, de Holden, e “field”, de Caulfield, ele remete desde o início à qualidade identitariamente simbólica do protagonista: *hold* (agarrar, segurar, prender, apanhar; por analogia com “catch”, agarrar, também, em inglês) e *field* (campo); ou “o agarrador no campo” (sendo “*rye*” a palavra inglesa para “centeio”, teríamos: “agarrador no campo de centeio”), ou, como foi traduzido na versão brasileira, apanhador; daí: *O apanhador no campo de centeio*⁵. O jogo de letras e palavras logo se converterá em jogo de linguagem literária, determinante estrutural do romance. Em cena na qual o narrador conversa com a irmã

4 Com mais frequência na literatura norte-americana: Philip Roth (*Adeus, Columbus*, 1959); Hunter Thompson (*Medo e delírio em Las Vegas*, 1971); Jay McInerney (*Brilho da noite, cidade grande*, 1984) e até uma versão feminina para a personagem de Holden, por Sylvia Plath (*A redoma de vidro*, 1963).

5 Em português, no Brasil, a primeira tradução, de Álvaro Alencar, Antonio Rocha e Jório Drauster, em 1965, propunha o título “A sentinela do abismo”; consultado, o autor preferiu que fosse mantida a versão literal do original, *O apanhador no campo de centeio*. Em Portugal, o livro saiu com os títulos de *Agulha no palheiro* e *À espera no centeio*. Ver “Nota da Editora” (SALINGER, 1965).

menor, Phoebe, sobre o que gostaria de ser não só no futuro, mas no tempo mesmo da vida vivida no presente, ele diz, invocando verso de um poema de Robert Burns⁶, “Se alguém encontra alguém atravessando o campo de centeio”, que ele toma como “Se alguém agarra alguém atravessando o campo de centeio”, apesar da insistência da irmã de que ele cita de forma equivocada o verso de Burns, trocando “encontrar” por “agarrar”:

[...] fico imaginando uma porção de garotinhos brincando de alguma coisa num baita campo de centeio e tudo. Milhares de garotinhos, e ninguém por perto – quer dizer, ninguém grande, a não ser eu. E eu fico na beirada de um precipício maluco. Sabe o quê eu tenho de fazer? Tenho que agarrar todo mundo que vai cair no abismo. Quer dizer, se um deles começar a correr sem olhar para onde está indo, eu tenho que aparecer de algum canto e agarrar o garoto. Só isso que eu ia fazer o dia todo. Ia ser só o sentinela do abismo, e tudo (SALINGER, 1965, p. 156).

Ser “sentinela do abismo” em tempo integral, a ocupação de vida imaginada por Holden, é imagem que reaparecerá em passagem do penúltimo capítulo do romance, quando caminha com a irmã pelo Central Park e ambos detêm-se em um carrossel. Após providenciar para que Phoebe se colocasse confortavelmente em um dos cavalos, instala-se próximo do brinquedo e fica observando. Eis o que ele narra sobre o episódio:

Aí o carrossel começou a rodar e eu fiquei vendo passar e passar. Só havia mais uns cinco ou seis garotinhos [que ficavam] tentando agarrar a argola dourada, e a Phoebe também, e eu cheguei a ficar com medo de que ela acabasse caindo da droga do cavalo. Mas não disse e não fiz nada. O negócio com as crianças, é que, se elas querem agarrar a argola dourada, o melhor é deixar elas fazerem o troço e não dizer nada. Se caírem, caíram, mas o errado é dizer alguma coisa para elas (SALINGER, 1965, p. 189).

Na continuidade, Holden desiste de viajar para outra cidade, como planejara, para continuar o périplo na rota de fuga do cotidiano que lhe causa agônica perplexidade face às frustrações de algumas de suas mais básicas expectativas. O que Holden percebe é que ele não pode ser “o apanhador no campo de centeio”, responsável por impedir a queda de outro, se é ele quem precisa de ajuda, quem precisa ser agarrado na eminência da própria queda. É preciso notar, ainda, que na rede de correspondências temáticas tecida por Salinger, esses dois fragmentos, ao se refletirem, refletem outro, no qual Holden recupera seu encontro com um ex-professor do internato, Antolini, a quem procura pensando em conversar sobre as agonias e a frustração de suas expectativas mais elementares, seu descontentamento melancólico e sua incapacidade de lidar com a dor do mundo (Weltschmerz)⁷, as quais ele tem experimentado nos últimos tempos, e de quem ele ouve o seguinte:

Esta queda para a qual você está caminhando é um tipo especial de queda, um tipo horrível. O homem que cai não consegue nem mesmo ouvir ou sentir o baque

6 Poeta escocês do século XVII; o poema é “Coming through the rye” (“Atravessando o [campo de] centeio”; tradução nossa), sobre uma garota chamada Jenny, que, na interpretação do narrador de Salinger, falaria da perda da inocência.

7 Weltschmerz designa “sentimento de melancolia sobre o sentido do mundo, resultante da constatação da insensatez e do absurdo do Ser”; termo cunhado por Jean Paul (1827) (Cf. E-Dicionário de termos literários).

do seu corpo no fundo. [...] A coisa toda se aplica aos homens que, num momento ou outro de suas vidas, procuraram alguma coisa que pensavam que seu próprio meio não lhes poderia proporcionar. Por isso, abandonam a busca [...] antes mesmo de começá-la de verdade (SALINGER, 1965, p. 169).

Fechando a narrativa, depois de ter voltado para casa, o protagonista declara: “Isso é tudo o que eu vou contar. [...] A gente nunca devia contar nada a ninguém. Mal acaba de contar, a gente começa a sentir saudade de todo mundo” (SALINGER, 1965, p. 191). Ou seja, depois de ter verbalizado o vivido em vida narrada, a realidade desaparece, passa a ser texto, decorrência do real mas não seu substituto. Elaborada em linguagem verbal, a fantasmática memória do vivido pode agora ser recuperada com a serenidade possibilitada pelo entendimento, para além das doloridas perdas pessoais e da dor inaplacável de um mundo que deu errado.

Como se vê, a tessitura de intertextualidades em Galera não é apenas exercício lúdico descomprometido com o fazer literário ou simples amostragem de afinidades literárias. Ao nominar como Holden o argentino em *Cordilheira*, ele não só define a trajetória da personagem à beira da cordilheira, em caída para o abismo, como contamina o percurso de Anita, impregnando-a da dupla dor de ser, ao mesmo tempo, agente e sujeito da queda. O que faz é atualizar Salinger, no que ele problematiza questões cruciais para a compreensão das relações humanas no mundo moderno. Nessa levada, refletindo sobre a natureza dos amores expressos em seu romance, Galera evidencia a fragilidade das relações humanas, decorrente do processo mesmo de esgarçamento dessas ligações na atualidade. Nessa condição, reconheceríamos aquilo que Zygmunt Bauman, ao analisar o atual estado desse humano sentimento, chamou de “amor líquido”, como explicitarei na sequência.

UM ROMANCE QUE SE FAZ COMO ÁGUA: A FLUIDEZ DOS AMORES LÍQUIDOS

Ao propor a expressão “modernidade líquida”, para substituir o termo “pós-modernidade”, o qual, segundo ele, poderia ser confundido com “pós-modernismo”, Zygmunt Bauman (2001) aludia a uma “sociedade (ou, se se prefere, um tipo de condição humana)”, enquanto “pós-modernismo se refere a uma visão de mundo que pode surgir, mas não necessariamente, da condição pós-moderna”. A metáfora da liquidez dá conta de uma “modernidade sem ilusões, diferentemente da sociedade moderna anterior”, a que chama de “modernidade sólida”, pois “tudo agora está sempre a ser permanentemente desmontado, mas sem perspectiva de nenhuma permanência. Tudo é temporário”. Assim, a expressão evidenciaria o atual estado da coletividade humana, que, “como os líquidos, se caracteriza por uma incapacidade de manter a forma”, em que nada pode ser vivido na perspectiva do “para sempre” (BAUMAN apud PALLARES-BURKE, 2003, p. 5). Na tentativa de distinguir entre os dois termos, sua reflexão sobre modernidade se faz de uma perspectiva contrastiva, eis que, em tempos de acelerada liquefação das estruturas e instituições sociais, o que era estável e duradouro, agora se conforma como fluido, instável e efêmero.

Em sucessivos textos, a partir da publicação de *Modernidade líquida* (*Liquid Modernity*, [2000] 2001), o sociólogo vem afinando a aplicação do seu conceito de modernidade, circunscrevendo a reflexão em recortes específicos para a aná-

lise das relações sociais, como em *Vida líquida* (*Liquid Life*, 2005); *Medo líquido* (*Liquid Fear*, 2006) e em *Tempos líquidos* (*Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty*, 2006). Em *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos* (*Liquid love: on the frailty of human bonds*, [2003], 2004), Bauman explora o impacto dessa modernidade líquida sobre as relações humanas e, especificamente, amorosas. Por meio dessa elaboração, Bauman considera que o sujeito contemporâneo

[...] se vê diante de um dilema terrível: de um lado, ele precisa dos outros como do ar que respira, mas, ao mesmo tempo, ele tem medo de desenvolver relacionamentos mais profundos, que o imobilizem num mundo em permanente movimento (BAUMAN apud PALLARES-BURKE, 2003, p. 5).

Uma das conclusões a que chega, ao abordar o tema em *Amor líquido*, é a de que o mundo atual, propenso a mudanças rápidas e imprevisíveis, é fatal para a humana capacidade de amar, seja esse amor direcionado ao próximo, ao parceiro amoroso ou até aos próprios sujeitos, em sua relação consigo mesmos. Consequentemente, em meio aos riscos e ansiedades

[...] do se viver junto, e separado, em nosso líquido mundo moderno, [...] o amor pode ser, e frequentemente é, tão atemorizante quanto a morte. [...] Assim, a tentação de apaixonar-se é grande e poderosa, mas também o é a atração de escapar (BAUMAN, 2004, p. 23).

Pensando e escrevendo sob o signo da liquidez que preside as relações sociais na contemporaneidade, Bauman considera que homens e mulheres contemporâneos relacionam-se sob o imperativo da ansiedade e da ambivalência, pois,

[...] desesperados por terem sido abandonados aos seus próprios sentidos e sentimentos facilmente descartáveis, ansiando pela segurança do convívio e pela mão amiga com que possam contar num momento de aflição, desesperados por “relacionar-se” e, no entanto desconfiados da condição de “estar ligado”, [...] temem que tal condição possa trazer encargos e tensões que eles não se consideram aptos nem dispostos a suportar [...]. Em nosso mundo de furiosa “individualização”, os relacionamentos são bênçãos ambíguas. Oscilam entre o sonho e o pesadelo, e não há como determinar quando um se transforma no outro. Na maior parte do tempo, esses dois avatares coabitam embora em diferentes níveis de consciência. No líquido cenário da vida moderna, os relacionamentos talvez sejam os representantes mais comuns, agudos, perturbadores e profundamente sentidos da ambivalência (BAUMAN, 2004, p. 3-4).

O ensaio sociológico de Bauman, ao investir na metáfora da “liquidez” para designar um processo social que investiga de forma científica, mas indiferente às fronteiras disciplinares, evidencia um trabalho com a linguagem que aproxima seu texto dos procedimentos simbólicos da literatura. Ao praticar sua “sociologia humanística”, o intelectual transpõe limites entre textualidades para localizar-se, confortavelmente, em domínio da expressão verbal que seria próprio da criação literária. Além disso, para ilustrar sua reflexão, o autor recorre a um amplo e midiático *corpus textual*, que inclui desde séries de ficção veiculadas pela televisão até textos literários e desenhos animados. Esse amplo exercício de intertextualidade permite-lhe pensar as relações sociais não apenas a partir da observação direta dos fatos, como também por meio de representações culturais

– literárias ou não, estéticas ou não – inventadas pelo homem para alcançar um possível entendimento do mundo.

Ainda que Bauman não use a palavra “água” para construir a metáfora da “modernidade líquida” (“modernidade aquosa”, “amor aquoso”), ele usa adjetivos correlatos, como “leve” e “fluida” para caracterizar essa modernidade. Fluidez é condição característica dos líquidos, os quais, contrariamente aos sólidos, são metamórficos, passíveis de se conformarem ao meio em que se encontram. A possível analogia com o elemento água é instantânea, principalmente se pensarmos na comparação que ele articula entre “líquido” e “sólido”, a qual remeteria imediatamente para a oposição entre o estado físico dos elementos “água” e “pedra”. Ao metaforizar a passagem de uma modernidade sólida para uma modernidade líquida, ele remarca a transição não traumática e simbólica de um elemento a outro, já que sólidos só têm seu estado físico alterado por meio de intensas e violentas transformações estruturais. Já a metaforização das relações humanas em *Cordilheira* se dá diretamente pela recorrência constante a expressões “aquosas”, como água mesmo, ou umidade, neblina, garoa, umidade etc. Pode-se afirmar, assim, que a aproximação entre as metáforas “aquosas” constatadas tanto nos textos de Bauman quanto no romance de Galera, correlatas que são, apontam para a mesma direção: o *leitmotiv* permite aos escritores pensar a condição da convivência humana na vida moderna e, em ambos os casos, refletir sobre o estado das relações amorosas e familiares.

CONCLUSÃO

Na intersecção das referências textuais conformadoras desse instigante “tapete de signos” (BARTHES, 1992, p. 85) que é *Cordilheira* e o ensaio multidisciplinar e paraliterário de Bauman, verifica-se espaço nada negligenciável para a arguição do estado das relações humanas no mundo contemporâneo. Ambos os escritores colocam-se como interpretantes de signos culturais que determinam o estado dos frágeis laços sociais, na posição de leitores comprometidos com perguntas que atravessam a trajetória do homem na modernidade. No intervalo entre as textualidades, lidas na interface de suas correspondências, a partir da identidade de sentidos inventados por eles para a “metáfora da água”, identifica-se aquilo que o próprio Bauman qualificou como “amor líquido”.

Ainda que se considere as mudanças ou translações semânticas sofridas pelas expressões “água”, “líquido” ou “fluido”, recorrentes na construção simbólica que preside os textos, a correlação de sentido apontada pela leitura comparada possibilita ler o romance de Galera e o ensaio de Bauman como textualidades complementares, uma enformando o sentido da outra. Assim, para além das correspondências semânticas verificadas, mas como consequência da articulação proposta para a leitura dos enunciados literário e ensaístico, pode-se considerar que o “amor líquido” de que falam os dois escritores é condição do homem atual. Ou seja, de homens e as mulheres vistos ao mesmo tempo como sujeito e objeto de “conexões efêmeras, ansiosos para relacionar-se e, no entanto, desconfiados da condição de ‘estar ligado’” (BAUMAN, 2004, p. 4) e temendo, de forma particular, a possibilidade de ficarem ligados de forma permanente – em Galera, o “fique para sempre” (SALINGER, 1965 p. 169), no último capítulo do romance. Enfocados assim, os amores expressos em *Cordilheira* evidenciariam a fragilidade desse sentimento na modernidade, decorrente do processo de li-

quefação das relações humanas, caracterizadas pela ausência de peso e por uma fluidez em permanente movimento para o estado de vacuidade existencial.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Tradução Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BAUMAN, Z. *Amor líquido*. Sobre a fragilidade dos laços humanos. Tradução Carlos A. M. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- COHEN, O. 7 palavras estrangeiras (quase) intraduzíveis. *Blog Abril*. 2011. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/blogs/superlistas/7-palavras-estrangeiras-quase-intraduziveis/>>. Acesso em: 12 fev. 2012.
- COSACNAIFY. Top secret. *Blog da Editora Cosac Naify*. Disponível em: <<http://editora.cosacnaify.com.br/blog/?tag=daniel-galera>>. Acesso em: 21 set. 2010.
- CUNHA, J. M. S. A narrativa de Daniel Galera: mídias confundidas e relações intertextuais. *Revista Raído*, Dourados, v. 5, n. 10, p. 441-466, jul./dez. 2011.
- CORTÁZAR, J. *O jogo da amarelinha*. Tradução Fernando de Castro Ferro. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- GALERA, D. *Cordilheira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- NEWSOM, J. Joanna Newsom na Aula Magna. *Blitz*. Disponível em: <<http://blitz.aeiou.pt/joanna-newsom-na-aula-magna-fotos=f7252#ixzz1ZldFHT8D>>. Acesso em: 23 nov. 2011.
- PALLARES-BURKE, M. L. G. A sociedade líquida. Entrevista com Zygmunt Bauman. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 19 out. 2003. Caderno Mais!, p. 4-5.
- SALINGER, J. D. *O apanhador no campo de centeio*. Tradução Álvaro Alencar, Antonio Rocha e Jório Dauster. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965.
- SIMÕES, E. Daniel Galera lança primeiro livro da série “Amores expressos”. *Folha de S.Paulo* On-line. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u456344.shtml>>. Acesso em: 11 ago. 2011.

CUNHA, J. M. dos S. Under water: flowing intertextualities and liquid love stories in Galera's *Cordilheira*. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 112-124, 2012

Abstract: This essay attempts at describing how Daniel Galera's Cordilheira ["Mountain Range", 2008], a fountainhead of intertextualities, is a literary response to sociologist Zygmunt Bauman's interpretation of the nature of human relationships in postmodernity (Liquid Love, 2004). Galera's express amores expose the frailty of human bonds resulting from the liquefaction of love relationships, which have become weightless, ever-flowing, moving toward a state of existential vacuity.

Keywords: *Cordilheira; liquid love; intertextuality.*

Recebido em julho de 2012.

Aprovado em agosto de 2012.