



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
UNIDADE UNIVERSITÁRIA JARDIM
CURSO DE LETRAS PORTUGUÊS/INGLÊS

MATEUS CALVIS SOARES

**OS ESTIGMAS DO CONTEMPORÂNEO: INDIVÍDUO, DOBRADIÇAS, LÓGICA
CORAL E A INESPECIFICIDADE DA NARRAÇÃO: UMA LEITURA DE
CICATRIZES DO RISCO/CREPÚSCULO DAS LUZES, DE CIDA RODRIGUES**

JARDIM – MS
2019

MATEUS CALVIS SOARES

**OS ESTIGMAS DO CONTEMPORÂNEO: INDIVÍDUO, DOBRADIÇAS, LÓGICA
CORAL E A INESPECIFICIDADE DA NARRAÇÃO: UMA LEITURA DE
CICATRIZES DO RISCO/CREPÚSCULO DAS LUZES, DE CIDA RODRIGUES**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Letras com habilitação em Português/Inglês, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Gilson Vedoin.

JARDIM – MS
2019

MATEUS CALVIS SOARES

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
CURSO DE LETRAS HABILITAÇÃO PORTUGUÊS/INGLÊS
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

**OS ESTIGMAS DO CONTEMPORÂNEO: INDIVÍDUO, DOBRADIÇAS, LÓGICA
CORAL E A INESPECIFICIDADE DA NARRAÇÃO: UMA LEITURA DE
CICATRIZES DO RISCO/CREPÚSCULO DAS LUZES, DE CIDA RODRIGUES**

APROVADO EM: _____/_____/_____

Orientador: Prof. Dr. Gilson Vedoin
(UEMS/UUJ)

Prof.^a Dr.^a Maria Aparecida Rodrigues
(PUC Goiás)

Prof. Dr. Marsiel Pacífico
(UEMS/UUJ)

SOARES, Mateus Calvis.

OS ESTIGMAS DO CONTEMPORÂNEO: indivíduo, dobradiça, lógica coral e inespecificidade da narração: uma leitura de *Cicatrizes do Risco/Crepúsculo das Luzes*, de Cida Rodrigues./ Mateus Calvis Soares, Jardim: UEMS, 2019

Bibliografia

Monografia de Graduação – Curso de Letras Habilitação Português-Inglês – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

1. Literatura 2. Contemporâneo

É concedida à Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul a permissão para publicação e reprodução de cópia(s) deste Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), apenas para propósitos acadêmicos e científicos, resguardando-se a autoria do trabalho.

Jardim, 10 de Dezembro de 2019

Mateus Calvis Soares

Este trabalho é fruto da dedicação e companheirismo de meu orientador, juntamente com o apoio de minha família e amigos aos quais dedico o resultado do meu estudo.

AGRADECIMENTOS

Nos primórdios de meus agradecimentos dedico a Deus, que me deu força durante toda a trajetória, ainda que árdua, mas gratificante. Da mesma forma que dedico ao meu pai, Mário Sergio de Almeida Soares, e à minha mãe, Tânia Márcia de Lara Calvis Soares, que disponibilizaram a mim a educação, respeito e determinação necessária para o alcance dessa grande vitória.

De maneira mais que especial, quero agradecer ao meu amigo e orientador, Prof. Dr. Gilson Vedoin, esse responsável por abrir os horizontes do mundo contemporâneo para mim, possibilitando ter um olhar abrangente sobre o espaço no qual estou inserido, além de me proporcionar um enorme crescimento e desenvolvimento intelectual.

Meus agradecimentos a minha esposa, amiga e companheira de vida, Leide Ketlyn R. J. Soares, ponto de refúgio nos momentos de frustrações.

Agradeço também a minha avó, Zoraide de Oliveira e a meu Tio Moacir Ribeiro, que construíram essa trajetória com a minha família, tornando esse sonho possível.

Não poderia deixar de agradecer a todo corpo docente do Curso de Letras Português/Inglês que me guiou e compartilhou seus conhecimentos e aos amigos que construí nessa caminhada.

O motivo de todo meu esforço e dedicação, fonte de inspiração que tenho hoje e irei de ter até meu último suspiro: Helena Ribeiro Soares, minha filha. A essa se resume tudo que construí e continuarei construindo, sendo ela fruto e lembrança de minha graduação.

Escorro no Branco
Feito ideias fixas:
Feixes fragmentários em
Impressões líquidas –
Escorrendo...
Es
cor
ren
do...

Cida Rodrigues, em *Cicatrizes do*
Risco/Crepúsculo das Luzes.

RESUMO

A narrativa contemporânea – e aqui inserimos a obra *Cicatrices do Risco/Crepúsculo das Luzes*, de Cida Rodrigues, *corpus* dessa pesquisa – não precisa ser vista como objeto artístico detentor da capacidade de representar sua atualidade, mas sim como representação que, estando deslocada e desconectada com essa temporalidade atual, conseguirá expressar um estranhamento histórico capaz de fazer perceber zonas marginais e obscuras dessa realidade cada vez mais simulacional, hiperespetacular e instantânea. Desse modo, o objetivo geral dessa pesquisa é o de evidenciar, a partir dos elementos composicionais da narrativa, como a obra de Cida Rodrigues, acaba por realizar uma interação entre textos variados, gêneros diversos e linguagens díspares – poemas, narração e materiais retirados da cultura do hiperespetáculo – produzindo, por meio de um indivíduo fragmentado em seus “EUs”, uma prosa híbrida, “dobrável”, “inespecífica” e pautada por uma “lógica coral”, recursos que colocam em xeque a representação moderna no que tange à sua forma e ao sentido hermenêutico suscitado pela leitura da obra no receptor, inscrevendo-a, dessa forma, na modalidade de obra artística contemporânea. Concluímos, por fim, a partir da presente pesquisa, a importância da literatura como marco de resistência para o indivíduo contemporâneo que busca, de alguma forma, se libertar das correntes de um sistema que o aprisiona.

Palavras-chave: Cida Rodrigues. Narrativa Contemporânea. *Cicatrices do Risco/Crepúsculo das Luzes*.

ABSTRACT

The contemporary narrative - and here we insert the work *Cicatrizas do Risco/Crepúsculo das Luzes*, by Cida Rodrigues, corpus of this research - need not be seen as an artistic object capable of representing its presentness, but as a representation that, being displaced and disconnected with this current temporality, will be able to express a historical strangeness that can make perceive marginal and obscure zones of this increasingly simulational, hyperspecific and instantaneous reality. Thus, the general objective of this research is to highlight, from the compositional elements of the narrative, how Cida Rodrigues' work interacts with varied texts, diverse genres and different languages – poems, narration and materials taken from the culture of hyperspectacle – producing, through a fragmented individual in his "EUs", a hybrid, “folding”, “nonspecific” prose and guided by a “choral logic”, resources that problematize the modern representation in terms of its form and the hermeneutic meaning raised by the reading of the work in the receiver, inscribing it, in this way, in the modality of contemporary artistic work. Finally, from the present research, we conclude the importance of literature as resistance framework for the contemporary individual who seeks, in some way, to escape the currents of a system that imprisons him.

Keywords: Cida Rodrigues. Contemporary Narrative. *Cicatrizas do Risco/Crepúsculo das Luzes*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
<i>CICATRIZES DO RISCO</i> E OS “RISCOS” DO CONTEMPORÂNEO.....	13
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	32
REFERÊNCIAS.....	36

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1– Exemplo de mensagens de <i>Outdoors</i> , na obra de Cida Rodrigues.....	15
FIGURA 2 – Última cena da obra, <i>Cicatrices do Risco</i>	16
FIGURA 3 – Exemplo de distribuição rizomática.....	23
FIGURA 4 – Exemplo narrativo da cena (Re)encontro, de Cida Rodrigues.....	24
FIGURA 5 – Partitura musical, <i>Piano Piece for David Tudor 4</i> , de Sylvano Bussoti.....	25
FIGURA 6 – Capa do livro utilizado para o referente trabalho.....	26

INTRODUÇÃO

O romance como modalidade narrativa pode – e deve – ser encarado como uma intrincada rede que congrega formas e materiais variados, por vezes indeterminados. E em meio a essa “inespecificidade” (GARRAMUÑO, 2014) que a arte do período contemporâneo nos impõe¹, podemos mencionar a obra da goiana Maria Aparecida Rodrigues, Cida Rodrigues, que além de escritora, é também crítica de arte e professora de longa data nos cursos de graduação e pós-graduação na Pontifícia Universidade Católica de Goiás.

A narrativa contemporânea – e aqui inserimos a obra em questão, *corpus* dessa pesquisa – não precisa ser vista como objeto artístico detentor da capacidade de representar sua atualidade, mas sim como representação que, estando deslocada e desconectada com essa temporalidade atual, conseguirá expressar um estranhamento histórico capaz de fazer perceber zonas marginais e obscuras dessa realidade cada vez mais simulacional, hiperespetacular e instantânea.

Como objetivo geral dessa pesquisa evidenciaremos, a partir dos elementos composicionais da narrativa, como a obra de Cida Rodrigues, acaba por realizar uma interação entre textos variados, gêneros diversos e linguagens díspares – poemas, narração e materiais retirados da cultura do hiperespetáculo – produzindo uma prosa híbrida, “dobrável”, “inespecífica” e pautada por uma “lógica coral”, recursos que colocam em xeque a representação moderna no que tange à sua forma e ao sentido hermenêutico suscitado pela leitura da obra no receptor, inscrevendo-a, dessa forma, na modalidade de obra artística contemporânea. Para isso, iremos retomar as noções teóricas de Flora Süssekind e Florência Garramuño acerca da narrativa contemporânea.

Sua obra *Cicatrizes do risco/Crepúsculo da luzes* (2001), apresenta uma interação entre textos variados, gêneros diversos e linguagens díspares – poemas, narração e materiais retirados da cultura do hiperespetáculo – , configurando assim, uma confluência híbrida de gêneros discursivos articulados numa miscelânea fragmentária que alterna recursos inerentes aos campos da poesia e da prosa, combinados com elementos gráficos e visuais, apropriados

¹ A definição de contemporâneo que utilizamos é pautada nas postulações de Giorgio Agamben. Para Agamben (2009), tal noção se alia ao “intempestivo”, o que é desprovido de marcas temporais nítidas do cronológico; aquilo que vaza através dos “tempos”; aquilo que procura cotejar o presente, ao mesmo tempo em que se indaga o que é o presente? Como se constitui? O que é estar no presente? Agamben responde que estar no tempo atual é não deixar de perceber que esse “estar” escapa ao próprio tempo presente. É assumir uma posição que postula não ser o tempo presente suficiente para esse estar. É a aceitação do estar presente de forma radicalmente crítica, um modo de estar que questiona o estatuto do próprio presente. Ver mais em AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

por meio da utilização de uma escritura que encerra e se locomove por diferentes gêneros e estilos e tem como ponto de partida a metafórica “viagem” empreendida pela consciência narradora em uma série de Instantes, e onde cada Instante articula um capítulo:

Amanheceu pensando em fazer uma viagem. Pressentiu viver em uma enorme casa desconhecida. Sentia-se inundar por multidões desordenadas de letras e sílabas...esvoaçantes...soltas no ar. Sufocada, não conseguia viver o silêncio dos animais. Rios corriam-lhe pela face. Mão trêmulas...Vozes, muitas vozes estranhas escondiam-se em inúmeros espelhos de sua habitação. Prosseguir...Era preciso prosseguir...A viagem agora era inevitável! Sabia, porém, que empreendê-la pressupunha muita coragem, mudança, persistência. O penúltimo signo jogava para o abismo. Tinha que buscar o novo, o diferente, o parecido e nunca o igual. e isto era risco! Riscar “é muito perigoso!”. Tudo significava renovar, mover, morrer, Mover e riscar...Morrer...Viver...Tentava e tentava...Tentava e tremia e tremia e teimava: assumir o risco do risco era preciso. (RODRIGUES, 2001, p.11).

Na medida em que o presente narrador-eu-lírico apresenta a obra, deslizando entre gêneros e imagens dos *Instantes* que a compõem, pode ser observado um mergulho desvairante, e esvairante, dele próprio sob a influência das “letras esvoaçantes”. Nessa perspectiva, o caminho da pesquisa aqui a ser apresentada trilhará os seguintes percursos: em primeira instância será abordada a noção de “Lógica Coral” (SÜSSEKIND, 2015), fazendo dessa forma a apresentação da estética narrativa da obra, que se afunila e se (des)constrói a partir das influências do mundo contemporâneo e das “letras esvoaçantes”, numa mimética simulacional² hiperispetacular, na qual o discurso desse narrador se fundirá entre letras e imagem, agregando a si uma diversidade significativa de quem a interpreta. A seguir, será abordada a noção de “indivíduo”, a fim de explicar o porquê o narrador, apresentado na primeira instância, se constitui como tal, fragmentado em seu “EU”, reflexo esse de seu discurso durante a narrativa. Posto como evidências os componentes que constitui tal indivíduo, será, então, abordada a noção de “dobradiça”, a qual coloca em xeque toda a forma de arquitetura da obra, comparada ao metadiscurso. Por fim, será apresentada a noção do “inespecífico” com o intuito de representar a obra aqui a ser estudada.

As análises do presente trabalho são realizadas dentro de um único capítulo, visto que uma fundamentação teórica completa a outra, simples reflexo do próprio narrador

² “A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real. O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. E agora o mapa que precede o território — precessão dos simulacros — é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa. É o real, e não o mapa, cujos vestígios subsistem aqui e ali, nos desertos que já não são os do Império, mas o nosso. O deserto do próprio real. [...] Já não tem de ser racional, pois já não se compara com nenhuma instância, ideal ou negativa. É apenas operacional. Na verdade, já não é o real, pois já não está envolto em nenhum imaginário. É um hiper-real, produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera.” (BAUDRILLARD, 1991, p. 08).

multifacetado, e fragmentado, aqui a ser investigado, ainda de maneira muito limitada e superficial, visto que os campos do “EU” necessitam, deveras, a serem profundamente explorados.

1. CICATRIZES DO RISCO E OS “RISCOS” DO CONTEMPORÂNEO

A narrativa de Cida Rodrigues retoma os postulados do que Flora Süssekind denomina por “lógica coral”, experiências narrativas em que vozes plurais e registros variados articulam

[...] uma espécie de câmara de ecos na qual ressoa o rumor (à primeira vista inclassificável, simultâneo) de uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e modos expressivos diversos. Coralidades nas quais se observa, igualmente, um tensionamento propositado de gêneros, repertório e categorias basilares à inclusão textual em terreno reconhecidamente literário, fazendo dessas encruzilhadas meio desfocadas de falas e ruídos uma forma de interrogação simultânea tanto da hora histórica, quanto do campo da literatura. (SÜSSEKIND, 2015, s/p.).

Na obra de Cida Rodrigues percebe-se esse “tensionamento de gêneros” a qual Flora Süssekind se refere. Um narrador que não segue os padrões estéticos literários. Um texto múltiplo, incapaz de se classificar como um, mas composto de um hibridismo literário, exprimindo em si a confusão desordenada de vozes, que coloca esse narrador-eu-lírico de forma a esvair-se, através de “Riscos”, na “realidade” do não-real, que é o um dos riscos da contemporaneidade.

A palavra “coral” carrega em si adventos de múltiplos sentidos, porém seu significado final, ou intencional, será o mesmo. Por coral entende-se como a diversidade de cores que dialogam entre si. Um exemplo seria da cobra-coral: um todo formado por uma diversidade múltipla de cores. Ainda por coral, entende-se, também, como o conjunto de integrantes músicos, destinados a criar um som: várias vozes, de multiplicidades diferentes, capazes de, com essas variações de tonalidades, chegar a um unânime, um resultado que expressa um objeto do coletivo e do diverso.

Em suma, vemos que a obra *Cicatrices do Risco* se expressa numa continuidade desordenada e progressiva, no que se refere ao hibridismo de gêneros. Segundo Daura Maria Guimarães Aguiar (2013, p. 32) “[...] o gênero configura-se como aquele que condiciona a atividade enunciativa. Os gêneros são modelos correspondentes a formas sociais reconhecíveis nas situações de comunicação em que ocorrem e sua estabilidade é relativa ao momento histórico-social em que cada um surge e circula”. Nesse sentido, vemos que o narrador, embebedado pelo caos e desordenados conflitos de sua atualidade, da cidade e das vozes que configuram o seu “Risco”, manifesta seu discurso conforme os padrões

contemporâneos se mostram: inespecificamente desordenado. Nesse sentido, Cida Rodrigues apresenta uma maneira transgressiva de se produzir literatura. Caracterizada por “lógica coral” (SUSSEKIND, 2015) sua escrita desliza-se entre prosa e poesia, bem como a aglutinação de imagens de *outdoors*, cartões e placas, que retratam o fluxo da cidade, ao texto e a (des)construção de palavras que ao primeiro contato visual apresentam desconectividade, porém o propósito de tais palavras fazem emergir as mais vivas características e marcas do discurso do narrador-eu-lírico, que obsessivo mentalmente diz:

Fecho os olhos e vejo voando e revoando sobre minha cabeça idéias que me atormentam. Tento resistir... Abro os olhos... Preciso afatá-las. No papel, elas se confundem, como se quisessem brigar por chegar primeiro. Torno a cerrar as pálpebras e elas reaparecem entre o verso e a prosa, o desordenado e o ordenado...

Assim, é possível notar-se presente na obra de Rodrigues que no primeiro Instante, que configura o primeiro capítulo, o narrador já apresenta o deslizar da prosa para a poesia:

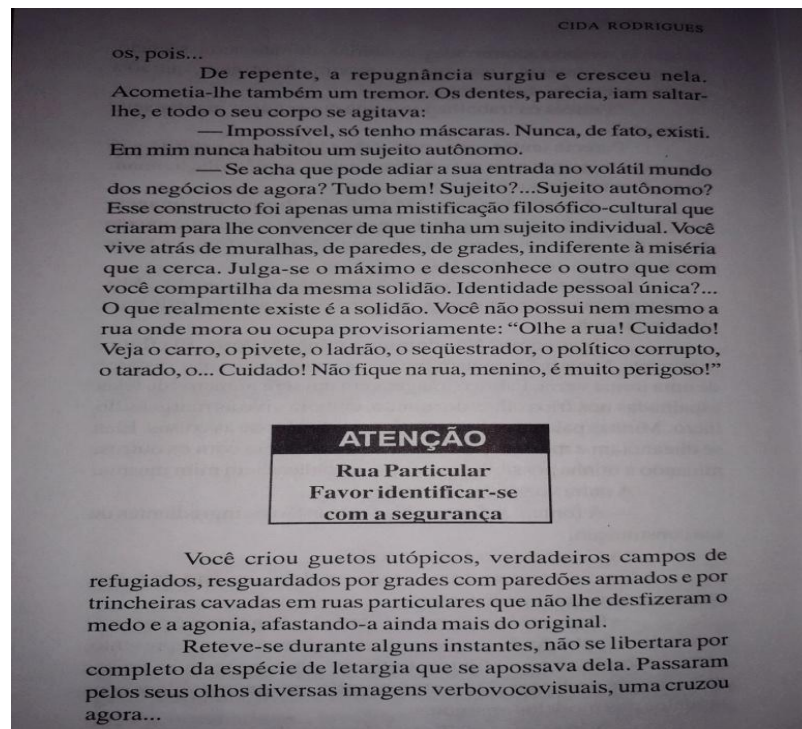
[...] “Elas” sabiam, no entanto, que apenas o risco podia revelar a vida vivendo nas sombras. Vozes, muitas vozes escapuliam do cérebro, empurrando-a para o perigo:

Assuma a dor do risco...
Misture à cor da lama, ao sangue e
Verá, inesperadamente,
A dor penetrante no risco.

(RODRIGUES, 2001, p.12)

Esse deslizar, a cada Instante, se torna mais frequente. Por isso contínuo, desordenado e progressivo. A todo instante o narrador dá indícios que sua desordem é fruto da sua atualidade, ao ponto que em meio ao seu discurso transpassa-se até as mensagens de *Outdoors* de modo que sua voz aprofunda-se em um abismo dividido entre consciência e realidade, retratando um conglomerado confuso e melancólico que é o ato do Risco:

Figura 1: Exemplo de mensagens de *Outdoors*, na obra de Cida Rodrigues

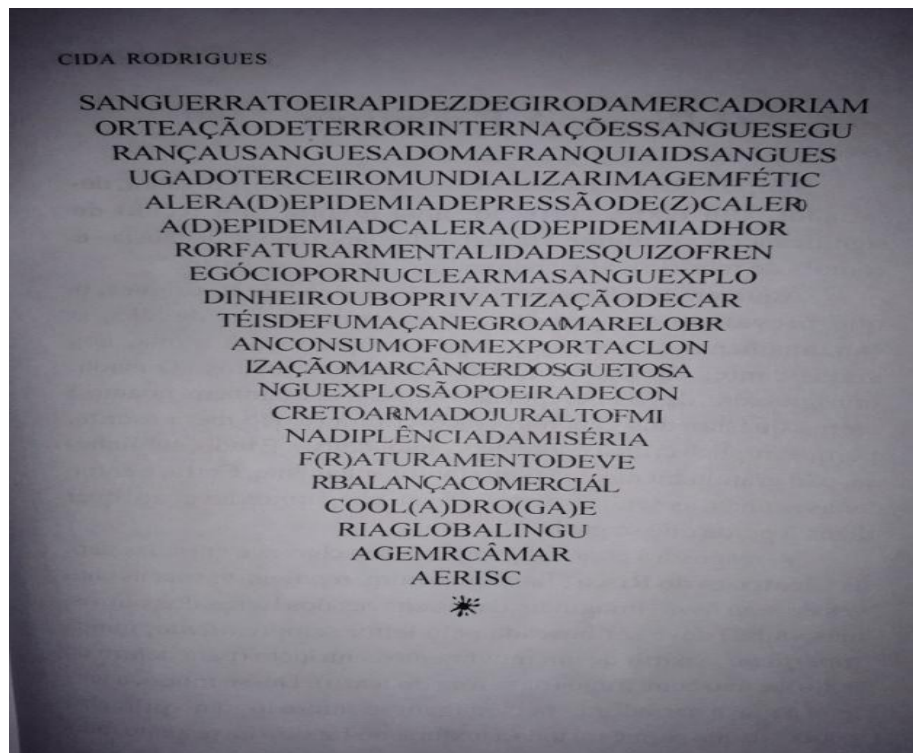


Fonte: (RODRIGUES, 2001, p.100)

Por ser fruto da hipermodernidade³, os modelos de produção textual do livro são pautados no que rege a linguagem contemporânea e as noções da cultura do hiperespetáculo. Um exemplo disso se dá na divisão dos capítulos da obra, colocados como Instantes, o que sugere uma peça teatral. Desse modo, a relação da obra com a hipermodernidade se dá pelo fato de que as noções do hipermoderno são categorizadas pelas noções de *showing-telling*, como se a sociedade e tudo que nela há fossem comparadas a vários espetáculos simultâneos, que se passam em diferentes palcos de variadas formas. Assim, o caos e o fluxo da cidade estão diretamente ligados ao narrador, que se faz personagem-protagonista-autor, servindo de espelho dessa vida caótica e conflitante do contemporâneo que, por intermédio de sua escrita e discurso, mostra que “Riscar ‘é muito perigoso!” (2001, p.11). Ao final dessa viagem esvoaçante de vozes e corralidades, o narrador se aprofunda ao ápice do caos, e isso é notório no último Instante, nomeado com o nome da obra, *Cicatrizes do Risco*.

³ O termo hipermodernidade é pautado nas noções de G. Lipovetsky, no qual, tendo por ponto de partida a moda como um divisor de águas para a pós-modernidade, afirma que a normatividade social nos padrões dos indivíduos se destinará muito mais pela escolha e pela especularidade do que, propriamente, à disciplina. Sob tal aspecto o autor ressalta a hipermodernidade como a terceira fase da modernidade, categorizando-a como a fase do hiperconsumismo, expondo a figura de um indivíduo narciso, *cool*, flexível, hedonista, libertário, e tudo isso ao mesmo tempo. Ver mais em: LIPOVETSKY, Gilles. *Tempos Hipermodernos*. Tradução Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.

Figura 2: Última cena da obra, *Cicatrices do Risco*



Fonte: (RODRIGUES, 2001, p.102)

Palavras se fundem e signos ganham novos significados. Fruto da multiplicidade, abertas a interpretações que transpassam os limites até do próprio narrador. O que é palavra? O que é frase? O que é discurso? Aqui Cida Rodrigues nos mostra as possibilidades de comunicação textual-visual, descobrindo algo novo e inusitado, seguindo o fluxo de um crescente e profundo mergulho num abismo que é o mundo do Risco, cujas cicatrizes se dão na confluência de palavras desordenadas com sentidos próprios, buscando, em meio ao caos, um sentido coletivo unânime. Sobre isso, Jacques Derrida (1973) desmonta a teoria estatizada e fixa proposta por Ferdinand Saussure, que postula que o signo é uma “coisa” ou um “conceito”. Derrida tratará o mesmo por “traço”, afirmando que qualquer signo carrega não apenas o traço do que ele substituiu, mas também o traço daquilo que ele não é, ou seja, a sua diferença. Para o autor, o signo se caracteriza como algo muito mais flexível, detentor de um campo muito mais amplo de sentidos, pois precisa de suplementos para que haja, ou não, sua significação que nunca se completa, carregando consigo todos os

[...] significados tranquilizantes, reduzindo todas as praças-fortes, todos os abrigos do fora-do-jogo que vigiavam o campo da linguagem. Isso equivale, com todo o rigor a destruir o conceito de ‘signo’ e toda a sua lógica. Não é por acaso que esse *transbordamento* sobrevém no momento em que a extensão do conceito de linguagem apaga todos os seus limites. (DERRIDA, 1973, p. 8)

A ideia da estética-textual apresentada por Rodrigues compara-se ao que Frédric Jameson (JAMESON, 1989, p. 31-46) categoriza como “linguagem esquizofrênica”, medido pela incapacidade da fala e da língua, a qual articula e concretiza a existência e a identidade do indivíduo no tempo. Sendo assim, a linguagem se apresentará sem conexão coerente com o passado, presente e futuro, sem projeto ou sentido definido, ou mesmo, para a miragem de um significado real.

Tais fatores de linguagem, que expressam essa “lógica coral”, “esquizofrenia” e “inespecificidade”, bem como marcas de “traço”, se dão a partir da construção do indivíduo contemporâneo, apresentado por meio desse narrador sem identidade, sem fixabilidade e, até mesmo, sem controle sobre si próprio no ato de “riscar”. No INSTANTE 1, o inespecífico, categorizado como *O Deslizar das Sombras* (p. 24), o narrador apresenta sua rotina servil e conflituosa. Servil porque se descreve como escravo do capitalismo, sendo que, até mesmo a ambientação sugerida na descrição do cenário, leva-se a tal interpretação: o nome das ruas são por números – Rua 01, Rua 02, Rua 11 –, expressando a ideia de superprodução e codificação mercantil de identificação, e quando possuem um nome aparece-nos como “Rua do Trabalhador” (p. 24, 25). Conflituosa porque o próprio narrador não se configura como sujeito:

Mão-de-obra barata... Prejuízo, Emprego... Emprego ou subemprego? Sub...Subsujeito? Existe subsujeito? Como pode haver um sub se o referente desapareceu? Não há prefixo sem raiz. Certamente, já não é possível apreender o real. Somos todos sinônimos de modelos de-simulação. Não só não tenho sentido como é impossível fazer que o sentido circule em minhas veias [...]. E, como um multi-número, habituei-me à minha “nova moda”: a aparência da aparência. (RODRIGUES, 2001, p. 25, 26)

O narrador, aqui, se encontra expatriado de sua própria identidade, assim como o lugar em que se encontra – na rua, no ônibus –, locais públicos definidos por Marc Augè como “não lugares” (AUGÈ, 2004), o qual exprimi a ideia de recusa a apegar-se a referentes que possam servir como localizadores espaço-temporais, expressando, dessa forma, um indivíduo oscilante, deslocado, que transita por caminhos tortuosos de uma vivência condicionada a representar papéis, ou, como coloca o próprio narrador, manter a “**aparência da aparência**”. Ele é o que o trabalho, a sociedade e ambiente lhe pedem. A necessidade de se ligar a algo o leva a riscar.

Sob tais parâmetros narrativos instáveis, sem uma linearidade ou segmento lógico estrutural, o texto nos expõe um indivíduo com sua personalidade identitária formada a partir de seu próprio discurso: desordenado e múltiplo. Nessa perspectiva, Stuart Hall (2006)

discutirá acerca das noções identitárias, dividindo-as em três concepções de identidade: a) Sujeito do Iluminismo – baseado na concepção de um indivíduo totalmente centrado, fixo em seus padrões de consciência e ação –; b) Sujeito Sociológico – formado a partir da interação entre o “eu” e a sociedade – e c) Sujeito pós-moderno – classificado como o indivíduo que assume diversas identidades ao longo de sua vida.

Após desmistificar os sujeitos “a” e “b”, S. Hall afirmará que todos somos formados por inúmeras identidades, pois

[...] à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente. (HALL, 2006, p. 13)

Seguindo as mesmas noções de identidade levantadas por Stuart Hall, Nizia Villaça (1996) afirmará que

[...] enquanto a modernidade se baseava na lógica da identidade com uma identidade sexual, uma identidade profissional e uma identidade ideológica, hoje surge mais especificamente uma lógica de identificação, isto é, a perda de identidade estável, aderindo sucessiva e simultaneamente a uma série de figuras. (VILLAÇA, 1996, p. 96, 97)

Já Michael Foucault (2002), em *A Arqueologia do Saber*, mostra que o discurso o qual o sujeito emite é um conglomerado associativo de forças regidas pelos fatores culturais, sociais e ideológicos desse mesmo sujeito. Sendo assim o discurso só pode ser formado a partir da representatividade do outro, como corpo social necessário à efetivação e (auto) significação do discurso a ser formulado. Em miúdos, o autor destaca que o discurso de um sujeito se formaria a partir do recorte de outros discursos, entendendo-se que

[...] todo discurso manifesto pousaria secretamente sobre um já-dito; e que este já-dito não seria simplesmente uma frase já pronunciada, um texto já escrito, mas um ‘jamais-dito’, um discurso sem corpo, uma voz tão silenciosa quanto um sopro, uma escrita que não é senão o vazio de seu próprio rastro. Supõe-se, assim, que tudo que o discurso formula já se encontra articulado nesse meio-silêncio que lhe é prévio, que continua a correr obstinadamente sob ele, mas que ele recobre e faz calar. O discurso manifesto não passaria, afinal de contas, da presença repressiva do que ele não diz; e esse não dito seria um vazio minando, do interior, tudo o que se diz. (FOUCAULT, 2002, p. 28).

Para tal, o sujeito enunciativo poderá percorrer o caminho que se fizer necessário a sua necessidade de expressar: da moda, da biologia, da história, da medicina, da religião, e entre outros. Dessa forma o discurso em questão transforma-se numa intensa cadeia de

discursos que emergem um significado desejado pelo enunciador, de forma a conseguir sanar sua necessidade momentânea. Tal discurso se transformará a partir das necessidades do sujeito, fazendo com que a cada situação de interação verbal o sujeito construa um novo gênero discursivo, permitindo-lhe sempre uma nova cadeia, interpretadas por Foucault como relações discursivas, sendo essas as que

[...] determinam o feixe de relações que o discurso deve efetuar para poder falar de tais ou quais objetos, para poder abordá-los, nomeá-los, analisá-los, classificá-los, explicá-los, etc. Essas relações caracterizam não a língua que o discurso utiliza, não as circunstâncias em que ele se desenvolve, mas o próprio discurso enquanto prática. (FOUCAULT, 2002, p. 52, 53)

Foucault também afirma que o sujeito é constituído a partir da linguagem. Para tal afirmação o filósofo exemplifica um instrumento, ou mecanismo de linguagem, usado pelo sujeito, que ele chama de “jogo da verdade”. Sobre este, o autor mostra que o indivíduo fará uma espécie de levantamento investigativo, a fim de colher informações e construtos de artífices da linguagem para construir a si próprio como sujeito, no toque que por jogos de verdade poderá compreender-se “[...] não a descoberta das coisas verdadeiras, mas as regras segundo as quais, a respeito de certas coisas, aquilo que um sujeito pode dizer decorre da questão do verdadeiro e do falso (FOUCAULT, 2004, p.235)”, expondo, assim, “[...] os processos de subjetivação e de objetivação que fazem com que o sujeito possa se tornar, na qualidade de sujeito, objeto de conhecimento.” (FOUCAULT, 2004, p. 236).

Sendo assim, se a própria linguagem que constitui o sujeito é fragmentária, híbrida e mutável, como não seria o sujeito formado por essa? Tal afirmação interrogativa ganha ainda mais força frente à fala do próprio narrador-personagem: “Sub...Subsujeito? Existe subsujeito? Como pode haver um sub se o referente⁴ desapareceu? Não há prefixo sem raiz. Certamente, já não é possível apreender o real.” (RODRIGUES, 2001, p. 25). Percebe-se que esse narrador reconhece a inexistência de um sujeito, o “referente”. Por isso, aqui a noção mais pertinente a ser aplicada seria a de indivíduo, sendo que a inexistência do “referente” refere-se exatamente ao contraste do sujeito, que é a presença da multiplicidade identitária do ser. Desse modo, tal conceituação difere da imagem identitariamente estatizada do sujeito, pois vive em constante mudança e transformação, se autoconstruindo conforme suas necessidades de significação, ou a inexistência dessas. Desse ponto de vista podemos melhor

⁴ O conceito de referente aqui se refere a materialidade do real, que vai sendo gradativamente minada pelas simulações. Ver mais em BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

vislumbrar as noções de identidade expostas por Hall (HALL, 2006) e Villaça (VILLAÇA, 1996), anteriormente explicitadas.

Assim, no contemporâneo o sujeito é tratado como indivíduo, visto que perdera sua posição centrada, estatizada e imutável. Um dos fatores que melhor exemplificam tal linha de raciocínio se dá na imagem da globalização, que dissolveu nas veias da contemporaneidade a cultura da “forma-moda” (LIPOVETSKY, 2004, p.19), provocando um grande impacto sobre a identidade cultural do sujeito, rompendo as barreiras identitárias do ser, convergindo-se na construção de um indivíduo hipermoderno. Nesse processo de um capitalismo transnacional, metamorfose de uma cultura liberal⁵, tal indivíduo encontra-se inserido num espaço na qual as coisas acabam por se tornar instantâneas, transitórias. O indivíduo em questão vê refletido o desmantelamento do mundo social em seu “eu interior”, deixando-o em um estado de dúvida e confusão, que o instiga a buscar alguma forma de pertencimento, de enraizamento social e individual. Esse desconhecimento em relação ao seu real pertencimento abala essa investigação identitária, e sobre isso Zygmunt Bauman (2005) afirma que talvez seja necessário nos tornarmos

[...] conscientes de que o ‘pertencimento’ e a ‘realidade’ não tem solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de manter firme tudo isso – são fatores cruciais tanto para o ‘pertencimento’ quanto para a ‘identidade’. Em outras palavras, a ideia de ‘ter uma identidade’ não vai ocorrer às pessoas enquanto o ‘pertencimento’ continuar sendo seu destino, uma condição sem alternativa. Só começarão a ter essa ideia na forma de uma tarefa a ser realizada, e realizada vezes e vezes sem conta, e não de uma só tacada. (BAUMAN, 2005, p. 17-18).

Entre as vivências de um espaço e cultura em que tudo tem um “prazo de validade”, o indivíduo, em meio às incertezas da contemporaneidade, se vê fadado ao fracasso em busca de uma demarcação de sua identidade. Dessa forma pode-se perceber, segundo Bauman, que

[...] a identidade só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, ‘um objetivo’; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher entre alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais – mesmo que, para que essa luta seja vitoriosa, a verdade sobre a condição precária e eternamente inconclusa da identidade deva ser, e tenda a ser, suprimida e laboriosamente oculta. (BAUMAN, 2005, p. 21-22)

⁵ Conceito tratado por G. Lipovetsky na obra *Metamorfoses da Cultura Liberal* (LIPOVETSKY, 2004), referindo-se ao neo-individualismo, o qual o autor coloca como marcas desse as “novas modalidades de consumo ligadas às tecnologias da comunicação e da informação, o crescimento das religiões *à la carte* e emocionais, a desinstitucionalização da família e, claro, o culto da saúde e da forma, a busca da beleza a qualquer preço, o consumo excessivo de medicamentos e de psicotrópicos, a corrida aos regimes e a busca pela alimentação sadia” (LIPOVETSKY, 2004, p.20).

Nesse sentido, é possível perceber que ao ponto que o indivíduo se inventa e se reinventa, seu “eu” torna-se inexistente, visto que não existe um referente e sim sua fragmentação e subjetivação. Ao moldar-se sob as múltiplas formas compactais de um hiperespetáculo, que de fato atravessa o contemporâneo, o indivíduo rompe com a figura solidificada do Sujeito Iluminista e moderno, liquefazendo-se aos moldes de um sistema que, por meio de um processo de derretimento, fluidez e enquadramento, o transforma a cada cenário. Os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (DELEUZE; GUATTARI, 1995) ainda completam as noções do “eu” na contemporaneidade afirmando que nos tempos em que vivemos precisa-se ir além do “[...] ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.10).

É sob essa perspectiva que Bauman discorrerá sobre a noção da “modernidade líquida” (BAUMAN, 2001), afirmando que

Hoje, os padrões e configurações não são mais “dados”, e menos ainda “auto-evidentes”; eles são muitos, chocando-se entre si e contradizendo-se em seus comandos conflitantes, de tal forma que todos e cada um foram desprovidos de boa parte de seus poderes de coercitivamente compelir e restringir. E eles mudaram de natureza e foram reclassificados de acordo: como itens no inventário das tarefas individuais. Em vez de preceder a política-vida e emoldurar seu curso futuro, eles devem segui-la (derivar dela), para serem formados e reformados por suas flexões e torções. Os poderes que liquefazem passaram do “sistema” para a “sociedade”, da “política” para as “políticas da vida” — ou desceram do nível “macro” para o nível “micro” do convívio social [...].Chegou a vez da liquefação dos padrões de dependência e interação. Eles são agora maleáveis a um ponto que as gerações passadas não experimentaram e nem poderiam imaginar; mas, como todos os fluidos, eles não mantêm a forma por muito tempo. Dar-lhes forma é mais fácil que mantê-los nela. (BAUMAN, 2001, p. 14).

Nesse olhar de um indivíduo líquido, regido por forças maiores que sua capacidade de respondê-las de maneira ordenada e enquadrada, exemplificada tanto por Bauman quanto por Deleuze e Guattari, o narrador de Cida Rodrigues expõe no Instante 2, na cena *Novo dia*, tal indivíduo em processo de transformação e adequação, ainda que relutante às mudanças que o contorcem de maneira desordenada:

‘Como criar personagens homogêneas – braços autômatos, mãos sem cérebro para a produção e o consumo?’ Sabia que isso era pura ingenuidade materialista. ‘Onde está a lógica? No lucro fácil, é isso: no lucro fácil. Tudo é processo.’ [...].

Trago comigo as marcas
Corruptoras das Verdades Iluministas:

Totalitárias... Totalitárias
 Esfacelo-me e metamorfoseio-me
 Em inúmeros indivíduos
 Que não conheço

Indivíduos?...
 Máscaras distintas e nômades.
 Corpos ardentes
 Que habitam em uma multipli-
 Cidade de Casas...

Tudo é processo...
 Sou efêmero e nada poderá
 Conter minhas caóticas transformações.

É o PROCESSO: tudo é líquido! E
 O Outro compartilha da mudança.
 A Morada nos distingue e nos aproxima.
 No Processo... Tudo é Líquido!
 Tudo é Líquido... (RODRIGUES, 2001, p. 39,40, 41)

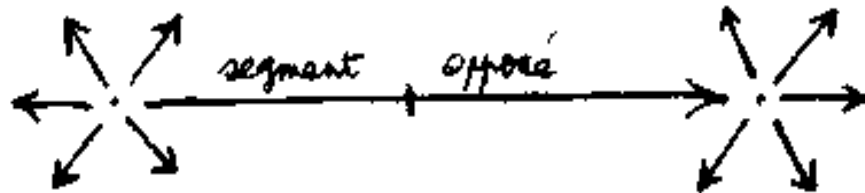
Tendo como base a citação acima, podemos afirmar que o próprio narrador/eu-lírico da cena expressa sua tamanha inquietação frente às formas sistemáticas que insistem em enquadrá-lo numa normatividade. Nesse “processo”, o indivíduo não tem por alternativa senão a liquefação de si próprio aos padrões do sistema que o engole e o faz servil, ao ponto de “Produzir para o outro e receber em troca, unicamente, o arroz com feijão! (RODRIGUES, 2001, p. 39)”, repetindo para si próprio, ainda que de maneira falha, que “Homem não é máquina”(RODRIGUES, 2001, p. 39).

A ideia de um esvaziamento e descentramento da subjetividade identitária desse indivíduo é notória em toda a obra. No viés que tal personagem-narrador se desdobra em uma multiplicidade de identidades e formas, perdendo controle de si mesmo, ao ponto de ceder a “luz” do poder identitário da fala à própria fala, sendo atravessado por essa durante toda a construção narrativa. Para melhor entendermos e teorizarmos tal linha de raciocínio é necessário deslocarmos-nos ao que refletem os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Ao observarmos esse narrador/eu-lírico da obra de Rodrigues, pode-se afirmar que o mesmo assemelha-se à confluência pivotante existente na teoria dos autores. Tal pivô, ou canal, é perpassado por diversos agentes, no que os autores classificam por “Rizoma” (DELEUZE; GUATTARI, 1995). Assim “as próprias raízes são pivotantes com ramificação mais numerosa, lateral e circular, não dicotômica. O espírito é mais lento que a natureza. Até mesmo o livro como realidade natural é pivotante, com seu eixo e as folhas ao redor.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.12). A ideia de Rizoma abordada pelos filósofos difere-se da árvore sintagmática exposta por Avram Noam Chomsky, pois não parte de um ponto S na

procedência de uma determinada dicotomia. O livro se faz pivô, pois por si não compreende significado nenhum, necessitando ser perpassado por agentes de significação que desencadearão outros rizomas. Difere-se da árvore, pois não estabelece ponto de partida, mas sim pontos de dissipação, sendo esses tratados semelhantes a bulbos ou tubérculos.

Figura 3: Exemplo de distribuição rizomática



Fonte: (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.26)

Sob tal diferenciação ainda compete-se dizer que o rizoma é

[...] muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. A árvore linguística à maneira de Chomsky começa ainda num ponto S e procede por dicotomia. Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. Os *Agenciamentos coletivos de enunciação* funcionam, com efeito, diretamente nos *agenciamentos maquínicos*, e não se pode estabelecer um corte radical entre os regimes de signos e seus objetos [...]. Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.14, 15)

Assim, pensar um rizoma é diversificar as coisas. Até mesmo a noção de unidade expressa na multiplicidade no contemporâneo. Uma corda, por exemplo, representa a imagem de um rizoma, pois é constituída a partir de vários outros fios. Acontece que desde os grandes desenvolvimentos e invenções tecnológicos, como o computador, a ideia de multiplicidade se abarca alargamente de maneira ainda mais fluvial. Os conceitos estatizados de que “1 + 1” é igual a “2” passam a ser desconstruídos por meio de um pensamento binagético, construindo uma hiperrealidade por meio deste, que por intermédio de variadas combinações, criam cores, brilhos, letras e, até mesmo, identidades, ainda que de forma programada. Dessa forma

A noção de unidade aparece unicamente quando se produz numa multiplicidade uma tomada de poder pelo significante ou um processo correspondente de subjetivação: é o caso da unidade-pivô que funda um conjunto de correlações biunívocas entre elementos ou pontos objetivos, ou do Uno que se divide segundo a lei de uma lógica binária da diferenciação no sujeito. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.16)

Dadas e entendidas as teorias exemplificadas acima, compreende-se o porquê tal narrador da obra de Cida Rodrigues apresenta tais comportamentos distintivos no ato da narração. Ao decorrer da obra o próprio narrador confessa não resistir às esvoaçantes letras que embaraçam sua mente, ao ponto de se entregar a essas. As vozes narrativas e as formas assumidas caracterizam o verdadeiro *frenesi* caótico estabelecido na mente desse narrador, consecutivamente apoderando-se dele assumindo o papel não mais de voz, mas de ação: o ato da escrita.

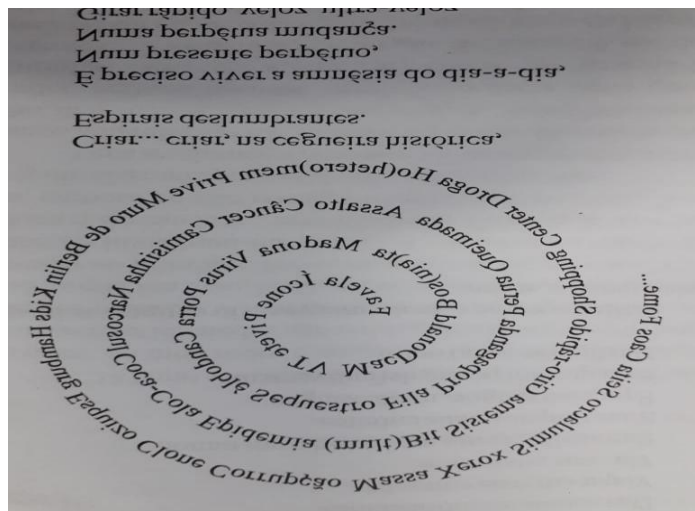
Desisto por um instante. Saio da mesa. Vou ao quarto. Deito-me. Fecho os olhos e vejo voando e revoando sobre minha cabeça ideias que me atormentam. Tento resistir... abro os olhos... preciso afastá-las. No papel, elas se confundem, como se quisessem brigar por chegar primeiro. Torno a cerrar as pálpebras e elas reaparecem entre o verso e a prosa, o desordenado e o ordenado... Teimosia:

Sou Narciso
Nascido das paranóicas entranhas
do Iluminismo

Escorro no Branco
Feito idéias fixas:
Feixes fragmentários em
Impressões líquidas –
Escorrendo...
Es
cor
ren
do... (RODRIGUES, 2001, p. 16).

Esse ato da escrita, exemplificado na figura do narrador, continua a (des)construir o texto da forma que o recebe, ao ponto de apenas “vomitar” as confluências de letras que se dão em sua mente, como na passagem abaixo:

Figura 4: Exemplo narrativo da cena (Re)encontro, de Cida Rodrigues



Fonte:(RODRIGUES, 2001, p. 69).

Desse modo, fazendo-se relação com a teoria rizomática, compreende-se que as forças de agenciamento que constitui esse rizoma – tais como cultura, social, massa publicitária, saúde, religião, capitalismo e tantos outros – perpassam de maneira caótica, numa confluência desordenada, esse indivíduo, aqui comparado ao tubérculo ou pivô, que se esvaindo de si mesmo dá lugar à essa voz narrativa, múltipla, que tem por objetivo à fluidez e o movimento contínuo da “realidade” no contemporâneo.

Esse comportamento que esvai e ignora seu objeto compara-se à partitura musical de Sylvano Bussoti, que ignora os padrões e segmentos musicais, tendo por objetivo apenas a maneira expressiva e desprendimento das forças que o metamorfoseia de maneira livre a cada instante, como mostra a figura:

Figura 5: Partitura musical, *Piano Piece for David Tudor 4*, de Sylvano Bussoti

7 vedi NOTE **XIV** piano piece for David Tudor 4
disegno del 1949
adagione pianistica: 27.3.1959

SYLVANO BUSSOTI

Fonte: <<https://www.designspiration.com/save/533737767676/>>

Toda a personalidade identitária e subjetividade do narrador da obra de Cida Rodrigues podem ser resumidas na capa do livro:

Figura 6: Capa do livro utilizado para o referente trabalho



.Fonte: (RODRIGUES, 2001)

A desfragmentação dos ambientes – a natureza, a imensidão de um mundo quântico⁶ ou microscópico, e a grande metrópole –, as próprias cadeias rizomáticas, a sobreposição das imagens de maneira crescente e contínua revelam como é formado o narrador presente na obra de Rodrigues. Desde aqui nota-se a impossibilidade de classificar a imagem como uma, mas sim como “inespecífica”, deslizando-se de imagem a imagem, causando uma espécie de câmara de ecos, pela multiplicidade de vozes e cores que dela emergem por efeito de uma “lógica coral”. A subjetividade do indivíduo desconexo, que no seu interior é refém de um sistema que o robotiza – exemplificado pela imagem da metrópole no centro do rizoma –, forçado a adaptações de identidade, porém detentor de um desejo: “O silêncio é a expressão de tudo e eu cobiço o silêncio...” (RODRIGUES, 2001, p.33).

Em um vídeo publicado na plataforma *YouTube*, em 25 de novembro de 2012, o Itaú Cultural realiza o 7º *Encontros de Interrogação*, evento esse que contou com a participação de Flora Süssekind em uma de suas mesas de discussões. Durante sua fala, a escritora disserta que a literatura brasileira possui muito poucas obras de multiplicidade, que sejam boas e que expressem o contemporâneo. Ao contrário, estão sempre ligadas às formas e esquadros

⁶ Local onde há o agrupamento de partículas subatômicas, como prótons e nêutrons. A cadeia de ligações de elementos que constitui um átomo, e por este tudo o que existe. Sendo assim o mundo quântico refere-se à observação de fenômenos da natureza de caráter submicroscópicos. (CULTURAMA, 2013, s/p).

d'outros tempos. Deste modo, Sússekind afirma que a literatura é conflituosa, não estática e sim mutável, transformável. Vemos, então que, em questões de multiplicidade, a obra de Cida Rodrigues expõe as características necessárias no que diz respeito à contemporaneidade.

Nessa narrativa em questão, inseridas no compasso da produção cultural contemporânea do Brasil, ao conceito de “lógica coral”, soma-se a noção de “dobradiça”, também evidenciada por Sússekind (2002), e vista como ficção que se dobra sobre si mesma, pondo em cheque a figura do narrador e a sua subjetividade numa construção narrativa

[...] próxima ao ensaio, onde protagonistas e intriga, propositalmente hesitantes, dialogam, críticos, com aquele que narra, dobradiça essa também, sobre cujo ombro olha um outro que lhe rasura as certezas num verdadeiro abismo narrativo-ensaístico [...]. (SÜSSEKIND, 2002, p.258)

André Gardel, juntamente com Mario Newman, discutem na obra *Teoria da Literatura: tradições e rupturas* sobre a literatura na atualidade contemporânea. Segundo Gardel, essa literatura “[...] nasce do desejo de livre invenção individual, do hibridismo de formas e técnicas criativas de procedência diversas, da obsessão pela novidade e dominada pela lógica da produção e do consumo (GARDEL, NEWMAN, 2007, p.154)”. Além disso, ainda afirma que a noção de gênero na atual contemporaneidade não acaba no sentido que:

[...] Ao invés de classificar mecanicamente os tipos literários e suas tonalidades de linguagem específica, sob o jugo de um caráter normativo e impositivo, a poética moderna investe na relatividade histórica das obras, colocando-as numa tradição de gêneros que pode se modificar a cada nova criação literária que incorpora. Assumindo [...] uma postura mais descritiva e operacional, aberta às possibilidades de misturas de toda sorte e às experimentações individuais de natureza diversas, sustentando as ideias romântico-modernas nucleares de inovação [...]. (GARDEL, NEWMAN, 2007, 155).

Nesse sentido podemos destacar as noções de “dobradiça” já evidenciadas por Sússekind (2002), no qual Gardel também discute em sua obra. “Dobradiça” se equipara ao metadiscurso, ou segundo o autor, à “metanarrativa”. Nisso entende-se que ela é

[...] fruto de uma das diversas mesclas de discursos ocorridas na Modernidade: a incorporação, por parte da prosa de ficção, da linguagem teórica, crítica, filosófica do ensaio. Daí ser um constante processo de reflexão sobre a obra em si e sobre o tipo de ato de criação que o autor está realizando durante a feitura da narrativa. (GARDEL, NEWMAN, 2007, p. 157).

Assim, a “dobradiça” seria o discurso que se sobrepõe – dobra-se – sobre o próprio discurso. Dessa forma, ao expor os modos que a atual obra foi arquitetada, o narrador desnuda a mecânica de formação da referida obra, fazendo com que o leitor tome uma postura diferenciada, crítica, ao se referir à obra. Gardel afirma que:

O narrador [...] assume um papel principal no processo literário, enfatizando o tempo todo que está realizando um ato de criação de literatura escrita, quebrando, dessa forma, a ilusão ficcional, acentuando o fato de que o que está fazendo é arte e não vida. E o leitor, por sua vez, muda sua percepção em relação à obra, não apenas se lançando numa aventura imaginária propiciada pela narração, mas, também, refletindo sobre a natureza mesma do objeto verbal com o qual se relaciona. (GARDEL, NEWMAN, 2007, p. 157).

Nisso percebemos que a obra de Cida Rodrigues se enquadra aos padrões estabelecidos sobre a “dobradiça”. Vejamos a passagem a seguir:

A cidade, lá fora, apagava suas últimas luzes. As ruas espreguiçavam. Espichavam seus membros e abriam as bocas das casas e dos prédios. Aos roncões, os carros acordavam, fumavam, fumavam. Batiam suas asas para o vôo diário. Riscos surgiam de todos os lados no asfalto: escreviam o Primeiro Ato da Peça. O Teatro das Sombras ia começar! Ao leste, tremulavam os primeiros raios dourados. Sombras dançavam tímidas de um lado a outro dos becos: embriagavam-se de luzes e misturavam-se aos veículos. (RODRIGUES, 2001, p.11).

O texto continua descrevendo o ambiente no qual o narrador se encontra ao fazer a obra. Teatro da sombra, ao que se refere, caracteriza o INSTANTE 1 da obra. Ou seja, o narrador explicita o início da escrita do livro, de forma que o leitor percebe nitidamente tal ação, visto que tal descrição da ação se dá na primeira página do capítulo, ainda visível em negrito o nome *O Teatro das Sombras*, o qual compõe o primeiro instante.

Diversas outras passagens concretizam a exibição do feito construtivo da obra, exibindo detalhes de espaço e ambientação que somente o próprio narrador-personagem poderia fazer, além da exposição de seus próprios pensamentos e sensações, como no exemplo da cena *A Vertigem*:

Deitada sobre a cama ainda composta, pés calçados, a roupa suada do dia, como tantos outros, inúteis, encontrava-se numa vertigem, numa espécie de sonolência. De costas, olhando para o teto, entre as paredes que se movimentavam em círculos, esperou... esperou... “A espera é um hábito comum dos homens contemporâneos! Homens escravizados pela tecnologia, consumistas esquizofrênicos, absolvidos pela multidão solitária”. Esperou que o mistério se revelasse, que se viesse do vácuo e se transformasse em forma viva. Esperou um pouco entre as linhas e o silêncio. (RODRIGUES, 2001, p.33)

Após dar indícios de espaço e ambientação, o narrador fala sobre a espera, que segundo ele, “é um hábito comum dos homens contemporâneos”. Entende-se que a tecnologia e a globalização tornou o homem um ser imediatista, em busca do instantâneo e da rapidez. Dessa forma, o ato de esperar seria a última coisa comum entre os “homens contemporâneos”. Então, a quem “espera” esse narrador-personagem se refere? À espera da inspiração, que

escritores contemporâneos, como ele próprio, precisam ter, na tentativa de se desvencilhar do caos e fluxo diário, sendo esse impossível, pois o caos e a desordem se transformam em letras esvoaçantes, tendo por destino as linhas do papel, guiadas por um mero canal que, limitado à língua, tenta decifrar as conexões inteligíveis para a construção do signo: o narrador. O silêncio, então, seria a concretização do ato de escrever. O ápice do êxtase de um conglomerado de possíveis “traços” anexados ao papel.

De fato as novas formas narrativas estenderam os limites de criações literárias, possibilitando a intertextualidade dentro das obras do contemporâneo. Nisso podemos citar Marcuschi (2002) que propõe o termo “intergenericidade” no que se refere a um gênero que se apropria de outro para exercer determinada função comunicativa-discursiva. Tal termo expressa o cerne do que se refere o às questões do hibridismo e intertextualidade. Nesse mesmo enfoque, Dell’Isola afirma:

[...] há uma nova possibilidade: além dos neologismos, da apropriação de um nome existente, existe a possibilidade de um gênero se travestir de outro. Os exemplos apresentados apontam para a confirmação de que o trabalho de catalogar os gêneros textuais não tem termo. Por serem dinâmicos e fluidos, precisam ser compreendidos por suas especificidades e características individuais, levando-se em conta uma série de fatores já mencionados. (DELL’ISOLA, 2007, p. 1705).

Dessa forma, a apropriação de linguagem e estilos diversificados, além de materiais inerentes ao universo da cultura hiperespetacular fornece o suporte para a constituição do enredo de uma narrativa transgressiva em que a representação é sempre posta em funcionamento a partir de uma espécie de bricolagem que coloca em debate o caráter mimético da produção artística atual e seus recursos expressivos.

Ao se utilizar transgressivamente materiais e suportes variados, essa escritura narrativa praticada por Cida Rodrigues acaba por romper com a especificidade já instituída pela linguagem literária e dos gêneros, inscrevendo sua narração numa tendência artística atual, definida pela teórica Florência Garramuño como o “[...] inespecífico da arte” (GARRAMUÑO, 2014, p.15). Modalidade artística em que o entrecruzamento de formas díspares e recursos diversos acabam instaurando uma tensão e um desconforto em face de qualquer definição específica que procure impor regras e normatizações de gêneros e limites de identidade e propriedade artísticas no interior da sua linguagem. Segundo Garramuño, somente na ruptura violenta

[...] da especificidade no interior de um mesmo material ou suporte que aparece o problema mais instigante dessa aposta no inespecífico, explicando, aliás, a

proliferação cada vez mais insistente desses entrecruzamentos de suportes e materiais como uma condição de possibilidade – dir-se-ia de horizonte – da produção de práticas artísticas contemporâneas. Essa aposta no inespecífico seria um modo de elaborar uma linguagem do comum que propiciasse modos diversos do não pertencimento. Não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também, e sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica. (GARRAMUÑO, 2014, p.15-16).

A soma dos termos “Lógica coral”, “Hibridismo”, “Dobradiça” resultará em uma obra “Inespecífica”. Uma confluência que não pode ser enquadrada em termos, mas que se expressa pelas individualidades que a compõe, ainda que de maneira desordenada, mas com uma intenção em seu discurso. Tal fato compõe a ideia da tentativa que o romance procura fazer da atual contemporaneidade, tornando-o múltiplo em sua linguagem, discurso e estética. Quanto a isso, Garramuño continua afirmando que:

O enfraquecimento da forma aglutinante e individualizante do romance produz em obras [...] uma escrita que se distancia constantemente de qualquer tipo de particularização ou especificação, criando sempre pontes e laços de conexão inesperados entre personagens e comunidades separados, heterogêneos e muito diferentes entre si. (GARRAMUÑO, 2014, p. 18).

Transgressora, dobrável e inespecífica, a narrativa contemporânea de Rodrigues faz do seu enredo um questionamento da especificidade do narrador, do lugar, da forma e da própria linguagem literária, inscrevendo tal projeto numa “lógica coral” que instituiria a noção de alargamento do “campo de produção cultural” (BOURDIEAU, 1996), desprovido de parâmetros temporais que visem constituir uma periodização sincrônica.⁷

No que se refere ao romance, o que pode ser colocado em evidência seria as variadas formas de alterações temáticas e formais que o romance vem sofrendo na tentativa de representar o contemporâneo. Tal debate já principia nas primeiras décadas do século XX, quando Theodor Adorno (1983) já chamava atenção para a crise e o paradoxo em que o gênero romanesco se defrontava, sobretudo, aquele de exigir narração num tempo em que a

⁷ O campo literário pode ser visto como palco de uma luta permanente travada entre gêneros, agentes e instituições. Desse modo, o desafio proposto ao pesquisador será desvendar as disputas envolvidas pela definição dessas categorias e suas classificações internas, escapando à “[...] absolutização operada pela teoria literária quando constitui em essência trans-histórica de um *gênero* todas as propriedades que ele deve a sua posição histórica em uma estrutura (hierarquizada) de diferenças (BOURDIEU, 1996, p.264)”, além da formulação dos conceitos cristalizados do “belo”, “legítimo” ou “moderno” –, explicitando a posição de onde fala cada agente. Faz-se necessário, portanto, vislumbrar a obra artística contemporânea como um produto cultural, que se articula dentro de um campo de produção específico, não delimitando o que pode ser considerado *high e low literature* e tampouco contestar ou almejar alargar o processo de construção do cânone, ainda centrado em noções valorativas imanentistas e legisladas pelas poéticas do desvio da modernidade, hierarquização que preside os sistemas de classificação em gêneros, escolas, estilos e prestígio – frutos de disputas que acabam sendo eternizadas e naturalizadas. Ver mais em VEDOIN, Gilson. *Narrativas na Cadência da Cultura Contemporânea: Estatuto Representativo e Videografia em Bubble Gum, de Lolita Pille e O Paraíso é Bem Bacana, de André Sant’Anna*. Tese de doutoramento. Goiânia: UFG, 2017.

arte de narrar se tornava inviável, e forma realista de representação, tida como ponto sugestivo do real, sempre reproduzida por um sujeito autóctone começa a entrar em colapso. Nas palavras de Adorno,

[...] é só o fato de informação e ciência terem confiscado tudo o que é positivo, apreensível – incluindo a facticidade do mundo – que força o romance a romper com isso e a entregar-se à representação de essência e distorção, mas também a circunstância de que, quanto mais fechada e sem lacunas se compõe a superfície do processo social da vida, tanto mais hermeticamente esta esconde, como véu, o ser. Se o romance quer permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente são as coisas, então ele tem de renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, só serve para ajudá-la na sua tarefa de enganar. (ADORNO, 1983, p. 270)

Se as reflexões de Adorno já se ocupavam da denúncia e do caráter ilusório da representação mimética, tais debates encontrarão novos desdobramentos a partir da segunda metade do século XX em diante, quando o mimético sofrerá o influxo dos *mass medias* e culminará na proliferação de materiais disseminados pelo mundo do hiperespetáculo, fazendo com que o romance adquirisse novos contornos simbólicos ao absorver as modalidades discursivas “corais, e inespecíficas” oriundas da cultura propugnada pelo capitalismo global.

Visto por Mikhail Bakhtin (1988) como gênero inacabado, capaz de absorver a massa plurilíngue do cotidiano, o romance acaba por condicionar sua forma à conjuntura que se insere, uma vez que em seu tecido, consegue acolher muitas linguagens heterogêneas “[...] da língua literária e extraliterária, sem que esta venha a ser enfraquecida e contribuindo até mesmo para que ela se torne mais profunda [...] (BAKHTIN, 1988, p.104)”.

Complementando a teorização de Bakhtin, Marthe Robert (2007) define o romance como “parasitário”, um gênero sem forma específica, e que não pode ter seu fim decretado, ou seja, aqui um paradoxo se institui, uma vez que não há como extinguir a forma do romance se o próprio romance não possui uma forma acabada.

Assim, se o gênero romanesco nunca atinge seu limite, é possível evidenciar novas formas de representação narrativa na contemporaneidade. Uma época em que a cultura perde sua aura elevada e monolítica, sofrendo ação do pluralismo das formas do hiperespetáculo global e do consumo, outrora relegadas pela modernidade e sendo acusadas de nada significarem, projetos esvaziados no ato da fruição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar as estruturas transmórficas do romance no contemporâneo – e mais especificamente, da narrativa de Cida de Rodrigues – é perceber que as noções de Bakhtin sobre tal gênero foram de um relevante acerto. A literatura, pois, nada mais é que um mero reflexo do social. Se o romance, então, está em total processo de construção é porque o próprio ser se faz construtivo, mutável, flexível, múltiplo, flúido, inespecífico, e tantos outros termos que nesse trabalho foram conceituados. No tempo em que vivemos se faz cada vez mais difícil ignorar a diversidade, a multiplicidade em si, bem como os conceitos de multiplicidade e diversidade transfigurados pelo romance na sua forma cada vez mais balizada pelo signo do inespecífico.

Os grandes fluxos, os arranha-céu, as inúmeras e aglomeradas casas, o caos dos fluxos em forma de jogos de luzes e sombras, resultado de um *frenesi* de carros, ônibus, motos... grandes aglomerações de indivíduos. Não seria a cidade o próprio indivíduo? Como especificá-lo se é formado por tantos outros? “Indivíduos?.../ Máscaras distintas e nômades./Corpos ardentes/Que habitam em uma multipli-/Cidade de Casas...” (RODRIGUES, 2001, p.40). Sim, somos o fluxo, o caos, as casas: somos a “multipli-cidade”. Cida Rodrigues fez bem ao comparar-nos. Mais do que pessoas, uma cidade é constituída de casas. Pontos fixos de um conglomerado que assemelham-se a um rizoma, o uno que só fará sentido e alcançará sua finalidade no múltiplo. Diferentes das cidades, somos transitórios: cidades ambulantes. Somos o livro, que por si só não produz sentido: necessita-se do externo para autossignificar-se. Conforme Deleuze e Guattari:

O mundo tornou-se caos, mas o livro permanece sendo imagem do mundo, *caosmo-radícula*, em vez de cosmo-raiz. Estranha mistificação, esta do livro, que é tanto mais total quanto mais fragmentada. O livro como imagem do mundo é de toda maneira uma ideia insípida. Na verdade não basta dizer Viva o múltiplo, grito de resto difícil de emitir. Nenhuma habilidade tipográfica, lexical ou mesmo sintática será suficiente para fazê-lo ouvir. É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe [...] (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.26)

A literatura não se faz diferente, pois acompanha e demarca os padrões sócios, históricos e culturais. Será, então, essa passível da verdade absoluta do ser? A unidade necessária para dar sentido ao indivíduo contemporâneo? Não sejamos demasiados, muito menos ingênuos em pensar que existe uma verdade. Somos múltiplos, por isso, atravessados

por “verdades”. A literatura fragmenta-se na forma atual do romance porque é a representação e a voz de um ser que nem sequer se entende como sujeito. Por isso as letras por si só não fazem sentido a esse indivíduo. Por isso nas narrativas do contemporâneo faz-se necessário o uso de elementos que representem àquilo que constitui o próprio ser: cartões, *outdoors*, os efeitos hipnóticos das propagandas publicitárias, em diversas formas (des) conexas, as “cenas”, de um hiperespetáculo, do dia-a-dia – do trabalho, ônibus, casa, filho, mãe, padre... – a forte maquinização de um sistema que nos engole, e ao mesmo tempo, nos vomita com doces ilusões cosmopolitas. Tudo se compara ao processo do “fazer café”: o café passa pelo filtro descartando-se nele tudo o que insípido. O indivíduo contemporâneo não é o café em si, mas o filtro que é perpassado. Por ele esvai-se a fluidez do mundo, esse que também o faz flúido, manchando-se, acumulando resíduos; porém, isso não quer dizer que o que sai desse indivíduo é bom ou ruim: tudo é subjetivo.

A partir dessas indagações é preciso questionar-se: há possibilidade de se ter um eu centrado? Um referente? Quem é você quando está no trabalho, ou sozinho, ou na universidade, ou até, quem sabe, em um lugar onde ninguém te conhece? Existe, de fato um “EU”? Certamente não. Existem “EUs”, e cada “EU” reagirá conforme os padrões espaciais e sociais o insistem em moldar. Desse modo, tornamos a afirmar, sob as prerrogativas de Delleuze, que precisamos ir além do “[...] ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.10).

Ao ponto que o ser hipermoderno alcança certa mobilidade e autonomia entre a escolha de caracteres, como o vestir e despir as mais diversas roupas e máscaras identitárias para as mais diversas encenações, assim como num grande espetáculo, regidas por uma cultura multimidiática que o fascina, seduz e transforma, tal indivíduo narciso, imerso num estado hipnótico, está fadado a enfrentar essa autonomia que

[...] têm um custo, com frequência, elevado, pois são acompanhadas por um crescimento inquietante da ansiedade, da depressão, de perturbações psicopatológicas comportamentais diversas. Narciso não é o indivíduo triunfante, mas o indivíduo fragilizado e desestabilizado por ter de carregar-se e de construir-se sozinho, sem os apoios que, outrora, eram constituídos pelas normas sociais e referências coletivas introjetadas. (LIPOVETSKY, 2004, p. 21).

Sob as afirmativas comportamentais do indivíduo hipermoderno, na qual G. Lipovetsky ressalta, observa-se que em suas mutações transmórficas identitárias existe um linear entre o desprendimento das formas disciplinares doutros tempos e o embate frente as fortes ilusões de mobilidade e autonomia. É nesse linear que se encontra um ser expatriado,

temeroso por um deslizar em sua autoconstrução ou desconstrução, propriamente dito. Esse ser frágil busca por bengalas, das mais diversas formas, que o sustente quanto ser social e o satisfaça como o indivíduo que é: fragmentado. E é nesse ponto que a literatura, como representação artística, se destaca como tal. Como anteriormente já mencionado, não a coloco como verdade absoluta como resposta para as mais diversas indagações do ser, porém é nela que tal indivíduo, expatriado de si mesmo, encontra alguma forma de resistência a fim, de algum modo, se auto reencontrar entre linhas e versos a qual tal ferramenta artística é capaz de proporcionar.

Em um dos indivíduos explicitados durante a narrativa de Cida Rodrigues podemos identificar tais padrões que comprovam a necessidade do homem em usar a literatura como fórmula de escape. Vejamos:

Menina, menina, venha comer! Aonde está você?... Não tenho fome. Fico calada. Finjo não ouvir... Quero brincar de inventar... Não sei por que mamãe insiste e insiste. Não quero comer! Os meninos pedem comida e eu só quero brincar. Mamãe me pega pelo braço e repete: Venha comer, menina! [...] Quero estar sozinha para inventar. Ela não deixa. A comida esfria. Está tão magrinha!... As mãos dos meninos escreviam FOME; as minhas brincavam de inventar. As letras têm resistência, por isso eu inventava. (RODRIGUES, 2001, p. 22).

O trecho acima relata a dura realidade de uma menina de 10 anos que enfrenta sérios sociais com sua família. Nessa perspectiva, percebe-se que, diferente dos “meninos”, o que a mantinha ainda com forças não era propriamente a comida que alimentava seu corpo e rapidamente se dissolvia em meio a sucos gástricos de um estômago encolhido, mas o que de fato ainda a mantinha em pé era a necessidade de alimentar algum resquício de um eu que ainda guardava resquícios de esperança. No decorrer da citação percebe-se que a menina descreve o ato de escrever com a ação de “brincar de inventar”. Sendo assim, na perspectiva desse indivíduo hipermoderno, podemos claramente compará-lo a essa criança, frágil e insegura, mas que acha nas letras a resistência necessária para continuar. Clara comparação a de “brincar de inventar”, não?! É a forma que tal indivíduo se encontra, se inventando e reinventando, a todo instante. E é por isso que esse mesmo indivíduo o qual Cida Rodrigues nos apresenta se esvai e se dilui em meio a “letras esvoaçantes”. São essas letras que trazem sentido ao que ele é, ou ao menos o fazem entender o quão fragmentado possa ser, ou se tornar. Enfim, a literatura em si nada mais é que o próprio espelho de tal ser, e por isso o processo de identificação aí se instituí.

Assim, sob efeito de uma “lógica coral”, “inespecífica”, de maneira diversificada e múltipla, como as cadeias rizomáticas, expostas ao mundo do “hiperespetáculo” e incapaz de

fixar-se a padrões e normas a muito estatizadas, a obra de Cida Rodrigues se constitui. Num indivíduo-cidade, composto por muitos “EUs” que, ao contato com outros indivíduos, transforma-se de maneira liquefeita e gradativa, no qual se apoia e se reconstrói, nos quais chamamos hoje de literatura contemporânea.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. A posição do narrador no romance contemporâneo. In _____ GRÜNNEWALD, José Lino (org.). *Textos escolhidos: Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno. Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- AGUIAR, Daura Maria Guimarães. *CICATRIZES ABERTAS PELOS RISCOS RODRIGUEANOS*. Goiás: PUC, 2013. Disponível em: <<http://localhost:8080/tede/handle/tede/3242>>. Acesso em: 10 de Jan. 2019, 15:35 hrs.
- AUGÈ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas, Papirus, 2004, p. 71-105.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BAKHTIN, Mikhail. O discurso na poesia e o discurso no romance. In _____ *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BAUMAN, Zigmunt. *Identidade: entrevista a Benetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, ed., 2005.
- _____. *Modernidade Líquida*. tradução, Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. ed., 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CASTANHEIRA, Marcela Alves de Araújo França; CORREIA, Adriano. *A constituição do sujeito em Michel Foucault: práticas de sujeição e práticas de subjetivação*. Goiás: UFG. s/a, s/d. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/10335667-A-constituicao-do-sujeito-em-michel-foucault-praticas-de-sujeicao-e-praticas-de-subjetivacao.html>>. Acesso em 29 set. 2019.
- CULTURAL, Itaú. *Diversidade É Sinônimo de Falta de Identidade? - Encontros de Interrogação* (2012). Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9iScrgqlzIg&t=80s>>. Acesso em: 25 de Fev. de 2019, 14:33 hrs.
- CULTURAMA, Wiki. *Partícula Subatômica: definição, conceito, significado, o que é partícula subatômica*. Data de Publicação: Quinta-feira, fev. 07/2013. Disponível em: <<https://edukavita.blogspot.com/2013/02/particula-subatomica.html>>. Acesso em 07 Out. 2019.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34 Ltda., 1995. Disponível em: <<http://www.escolanomade.org/wp-content/downloads/deleuze-guattari-mil-platos-vol1.pdf>>. Acesso em: 17 Ago. 2019.

DELL'ISOLA, Regina Lúcia Péret. Intergenericidade e agência: quando um gênero é mais do que um gênero. In: Simpósio Internacional de Estudos de Gêneros Textuais, 4, 2007, Tubarão, Anais. Disponível em: <http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/cd/index1.htm>. Acesso em: 26 de fev. 2019, 23:10 hrs.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*: São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. *Michael Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e hermenêutica*. Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 6. ed., 2002.

_____. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: *Ética, sexualidade e política*, por Michel FOUCAULT, 264-287. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004

_____. *A Hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes. 34. ed., 2007 – 228p.

GARDEL, NEWMAN, André e Mario. *Teoria da Literatura: tradições e rupturas*. Rio de Janeiro: CCAA Editora, 2007.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A. 2006. Disponível em: <https://leiaarqueologia.files.wordpress.com/2018/02/kupdf-com_identidade-cultural-na-pos-modernidade-stuart-hallpdf.pdf>. Acesso em 18 ago. 2019, 15h e 20min.

JAMESON, F. *Marxism and Postmodernism*. New Left Review; n. 176, p. 31-46, 1989a.

KUMAR, Krishan. *Modernidade e pós-modernidade II: a ideia da pós-modernidade*. In_ *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. *Op.cit.* p. 156-157.

LIPOVETSKY, Gilles. *Metamorfoses da cultura liberal: ética, mídia, empresa*. Tradução Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2004.

_____. *Tempos Hipermodernos*. Tradução Mário Vilela. São Paulo: Barcarolla, 2004.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. DIONÍSIO, A.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. Gêneros Textuais e Ensino. 2. ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

SÜSSEKIND, Flora. *Objetos verbais não identificados*. Disponível: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/09/21/objetos-verbais-naoidentificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.asp>>. Acesso em 15 de Jan. de 2019, 23:15 hrs.

_____. Ficção 80: dobradiças e vitrines. In _____ *Papéis colados*. Rio de Janeiro: EUFRJ, 2002.

VEDOIN, Gilson. *Narrativas na Cadência da Cultura Contemporânea: Estatuto Representativo e Videografia em Bubble Gum, de Lolita Pille e O paraíso é Bem Bacana, de André Sant'Anna*. Tese de doutoramento. Goiânia: UFG, 2017.

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: Sujeito & Ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.