



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

BRENO CAMARGO CORRÊA

**TRADUÇÃO COMENTADA DE *GREAT EXPECTATIONS*,
A NOVEL DE KATHY ACKER**

CAMPINAS
2019

BRENO CAMARGO CORRÊA

**TRADUÇÃO COMENTADA DE *GREAT EXPECTATIONS*, A
NOVEL DE KATHY ACKER**

**Dissertação de mestrado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas para
obtenção do título de Mestre em Teoria e
História Literária na área de Teoria e Crítica
Literária**

Orientador: Prof. Dr. Antonio Alcir Bernardez Pécora

Este exemplar corresponde à versão final da
Dissertação defendida pelo aluno Breno
Camargo Corrêa e orientada pelo Prof. Dr.
Antonio Alcir Bernadez Pécora

**CAMPINAS
2019**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

C817t Corrêa, Breno Camargo, 1991-
Tradução comentada de Great expectations, a novel de Kathy Acker /
Breno Camargo Corrêa. – Campinas, SP : [s.n.], 2019.

Orientador: Antonio Alcir Bernardez Pécora.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Acker, Kathy, 1948-1997 - Crítica e interpretação. 2. Tradução e
interpretação. 3. Literatura experimental. 4. Identidade (Psicologia) na
literatura. 5. Plágio. I. Pécora, Antonio Alcir Bernardez. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Commented translation of Kathy Acker's great expectations, a novel

Palavras-chave em inglês:

Acker, Kathy, 1948-1997 - Criticism and interpretation

Translating and interpreting

Literature, Experimental

Identity (Psychology) in literature

Plagiarism

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Antonio Alcir Bernardez Pécora [Orientador]

Marcelo Seravali Moreschi

Marcelo Freddi Lotufo

Data de defesa: 09-08-2019

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-2375-568X>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/1392716477588815>



BANCA EXAMINADORA:

Antonio Alcir Bernárdez Pécora

Marcelo Seravali Moreschi

Marcelo Freddi Lotufo

**IEL/UNICAMP
2019**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 Processo nº 88882.329624/2019-01 do Programa PROEX;

Agradeço, portanto, à CAPES pela bolsa oferecida que permitiu o meu sustento e a realização deste trabalho;

Agradeço também à orientação e amizade do Prof. Dr. Antonio Alcir Bernardez Pécora; à banca de defesa formada pelos professores e pesquisadores Marcelo Seravali Moreschi e Marcelo Freddi Lotufo; ao professor Eric Mitchel Sabinson, pela ajuda com o idioma e disposição para sempre conversar, além de ter sido banca para a qualificação; a Matias Viegner, poeta e herdeiro espiritual e físico da obra de Acker, que cedeu os direitos da obra aqui traduzida; ao site Pontes Outras, por ter publicado trecho em primeira mão, em especial à amiga e tradutora, Beatriz Regina Guimarães, criadora do site; a Jefferson Dorta, primeiro leitor da tradução; a Letícia Soto, por ter lido e revisado diversas vezes; a Vitor Wutzki, também leitor da tradução; à minha irmã, Milena, pela ajuda em diagramar todo o trabalho; aos meus pais pelo apoio em geral; a todos os membros, passados e presentes, da minha banda, que aceitaram dividir o tempo do ensaio com eu falando sem parar sobre a Acker; a Fernando Bocaletto e Bruna de Oliveira, além da já citada Letícia Soto, por terem integrado o projeto Kathy Hacker de literatura comentada, composto em parte do presente trabalho, e à Casa Torta, por ter cedido espaço para a realização da performance.

RESUMO

Atuando fora de pressupostos literários convencionais, Kathy Acker constrói sua identidade literária com uso de colagens, plágios, apropriações e reescritas diversas, em uma forma que une o choque com métodos da arte conceitual, misturando diferentes gêneros, entre outros elementos. Este trabalho visa fornecer uma leitura possível de uma de suas principais obras, *Great Expectations, a novel*, um livro sem enredo fixo e previsto como texto-ambiente – aqui, abordado a partir de seu método composicional e o compreendendo como um contrarromance de formação –, bem como realizar e apresentar sua primeira tradução para o português brasileiro.

Palavras-chave: Literatura Experimental; Tradução; Literatura Contemporânea; Identidade; Plágios

ABSTRACT

Writing outside common literary assumptions, Kathy Acker builds her literary identity by collage, plagiarism, appropriation and various rewritings in a form that unites chock with conceptual art methods, mixing-up different genres, among other elements. The present text intends to provide a possible reading to one of her most important works, Great Expectations, a novel, a book without plot and forseen as an ambient-text – approached from it's compositional method and comprehending it as a counter novel of formation –, also presenting the book's first translation to brazilian portuguese.

Keywords: Experimental Literature; Translation; Contemporary Literature; Identity; Plagiarisms

SUMÁRIO

1. Resumo biográfico da autora.....	9
2. Grandes Esperanças, Um Romance: sobre a tradução e análise do livro.....	14
2.1. Plágios.....	15
2.2 O possível enredo de <i>Great Expectations</i>	26
2.3 O segredo de todo este caos.....	31
2.4 Além da mãe: água-viva, os porcos, os cachorros e a avó.....	42
3. A estética do choque: literatura que se quer terrorista, que se quer conceitual.....	45
4. Mais algumas notas sobre a tradução.....	49
Referências bibliográficas.....	56
ANEXO - TRADUÇÃO:	1

1. Resumo biográfico da autora

Apresentar Kathy Acker (1947¹ – 1997), em primeiro lugar, se faz necessário não apenas por ser praticamente desconhecida e pouco lida no Brasil, mas também por sua vida ter sido bastante mitificada, em especial por si mesma (era comum, em vida, ela recriar a própria história, reinventando e trabalhando sua própria biografia como um elemento mítico, – o que revela também boa parte de sua atuação como ficcionista constante) quanto pelo status, alçado pelos livros *Great Expectations, a novel* (1982), tema deste texto, e *Blood and Guts in Highschool* (1978), de ícone cultural pop/pós-punk. Em especial pretendo tratar de aspectos que me parecem necessários para o entendimento de seu processo de escrita e do emprego que ela faz desses detalhes autobiográficos como base para a produção de *Great Expectations*. Vale dizer que procuro destacar aqui apenas o que, de alguma forma, tem uso na economia da produção literária da autora e pode revelar as diferentes camadas em que seus métodos são aplicados.

Nascida Karen Weill Alexander, filha de Donald Lehmann e Claire Weill, vem de uma família nova-iorquina de classe média alta e de origem judaica. Seu *nom de plume*, é composto pelo sobrenome de seu primeiro marido (Robert Acker) e a corruptela comum de Karen. A gravidez de Claire, não planejada, fez com que Donald Lehmann abandonasse sua família ainda antes do nascimento de Kathy. Sua mãe casou-se rapidamente em seguida – por pressão da família do escândalo possível em ser mãe solteira. A relação de Kathy com a mãe, provavelmente dominadora, foi hostil, conturbada e opressiva mesmo após Acker chegar à vida adulta; também o padrasto aparenta ter sido um elemento autoritário na infância da escritora, além das alegações de abuso que lhe fez Acker. Na infância, a identificação com piratas através da leitura de romances de aventuras a fez tomar consciência de seu próprio gênero e sexo, a partir da ausência de personagens femininas nesses livros, pois, em suas palavras, somente homens poderiam se tornar piratas. A relação entre a identificação com a leitura e consciência de seu corpo tornou-se, assim, um dos princípios da noção de literatura da autora. Ou seja, o prazer da leitura e a consciência corporal acabaram por ser profundamente articulados na obra de Acker².

¹ Há dúvidas quanto a exatidão do nascimento de Acker, com possibilidades de ser 1945 ou 1949, porém o mais consensual é ter sido 1947

² Questão apresentada e desenvolvida por Acker em *Seeing Gender*, publicado em *Critical Quarterly*, dezembro de 1995, volume 37; presente em *Bodies of Work*, 1997.

Já na adolescência Acker teve contato com a cena artística nova-iorquina, principalmente por intermédio do cineasta experimental P. Adams Sitney, seu namorado à época; nessa altura já desenvolvia interesse por escrita, principalmente poesia com forte influência de grupos como a *Black Mountain* e *Fluxus*. Acker tentou se firmar como poeta por algum tempo até seu casamento, em parte arranjado e em parte como possibilidade de escapar da dominação familiar, com Robert Acker e mudança para San Diego, onde ambos estudaram na UCSD (*University of California, San Diego*), com Kathy Acker tendo se formado em maio de 1968. Ainda na UCSD, conheceu David e Eleanor Antin, respectivamente poeta e artista conceituais que se tornaram forte influência em sua obra. David, professor na UCSD, praticava e divulgava a ideia da escrita composta a partir de outros textos, e em seus seminários de escrita criativa recomendava aos alunos “irem à biblioteca e encontrar algum texto em esteja escrito o que eles desejassem expressar, só que melhor”³, e, a partir daí, desenvolver e encaixar esses textos, como a montagem de um filme. Sua ideia era encontrar e desenvolver conexões entre diferentes realidades – um manual de hidráulica e uma peça de Ésquilo deveriam se comunicar, talvez como uma colisão de carros, como exemplificado por Antin. Assim, o sistema de apropriação de Acker estava estabelecido – e se tornaria seu principal método de composição, com diversas explorações e experimentações.

Ainda em San Diego, Acker conhece o músico Peter Gordon, que se tornará seu segundo marido, e também personagem, além de narrador masculino em algumas partes, em *Great Expectations, a novel*. É importante notar que o principal elemento autobiográfico que Acker usa é justamente o da apropriação de nomes da vida real, além de algumas cenas bem precisas – como a morte de sua mãe e a sua experiência com a indústria pornográfica. Além de os nomes da sua própria vida se confundirem com outros nomes reconhecidos do mundo, em geral escritores ou políticos – por exemplo, no caso de *GE*, há Anwar Sadat, presidente egípcio, que no livro é uma espécie de arquétipo sádico plagiado de *A História de O* de Pauline Reagè. Os desdobramentos dos nomes mostram que, ao contrário do que poderia parecer, esses elementos biográficos estão organizados de forma a produzir narrativas e não mero registro de vida. As histórias selecionadas por Acker, nessa espécie de automitografia, prestam-se mais à formação de narrativas pessoais míticas ou primordiais, isto é, narrativas que são recontadas e ressignificadas ao longo de toda a sua obra, à semelhança dos procedimentos de ressignificação da literatura canônica (ou não) presentes em seus autointitulados plágios. Isto posto, é claro que não dá para diminuir a importância de elementos significativos e de caráter traumático, pois

³David Antin citado em *After Kathy Acker*, Chris Kraus (2017)

muito da obra de Acker também se dá justamente como trabalho ficcional sobre a base de traumas, como desenvolvimento e qualificação da dor. De modo que também pretendo tratar desse elemento em GE, e, em especial, dos sentidos que adquire no andamento narrativo.

Além de David Antin, outra forte influência em seu método foi a do escritor William S. Burroughs, cujo método de apropriação, os *cut-ups*, se assemelha e se distingue (em pontos importantes que discutirei à frente) aos plágios de Acker. Na sua volta à Nova York, em meados dos anos 1970, Acker se encontra em meio à irrupção do movimento punk, com o qual se identifica fortemente – não à toa carrega o rótulo de escritora pós-punk e se apresentou e gravou discos com bandas diversas, sendo a mais importante a britânica e seminal *Mekons*, além de estar ligada a artistas conceituais como Sherrie Levine, Richard Prince e David Salle, que proporcionam um paralelo plástico ao método de Acker. Nessa época, ela está também bastante presente na cena em torno ao *Mudd Club*, um dos principais eixos dessa relação entre a expressão punk e arte, no qual lança, com o filósofo francês Sylvère Lotringer, a revista SEMIOTEX(E). Esse amalgama entre alta intelectualidade e expressões contraculturais mais agressivas, além de ter sido o círculo pessoal sempre frequentado pela autora, é também o principal pano de fundo em que se dá sua escrita.

O primeiro livro de Acker, autopublicado, foi *Politics* (1971), espécie de colagem com textos de seu próprio diário. Em seguida há desenvolvimento de diversas técnicas como pastiche de novelas detetivescas, *Rip-off Red*, *Girl Detective* (escrito em 1973 por correspondência e publicado apenas em 2002), e de literatura infantil de viagem, *Kathy Goes To Haiti* (1978) além de *Childlike Life of the Black Tarantula By the Black Tarantula* (1973), que tem primeira versão postal graças a lista de arte-postal de Eleanor Antin, *I Dreamt I Was a Nymphomaniac: Imagining* (1974) e *Adult Life of Toulouse Lautrec* (1978). Esses pastiches e suas primeiras obras são o ponto de partida para experimentação de Acker e contêm algumas das narrativas que a autora irá repetir e reescrever ao longo de toda sua obra, formando esse suposto elemento mítico da recorrência de traumas e temas. O ápice de sua experimentação se dá com o início da criação do que quero chamar de antiromances de anti formação, em *Blood and Guts in Highschool* e o livro escrito subsequente⁴: *Great Expectations, a novel*. Entre seus outros livros estão: *Don Quixote: Which Was a Dream* (1986); *Empire of the Senseless* (1988); *Pussy, King of the Pirates* (1996), além de coletâneas de ensaios. É possível notar, já pelo seus títulos, certo tom debochado com a literatura em geral e a presença constante do humor, além

⁴ *Blood and Guts* deveria terminar com a seguinte sentença: *Shall we find our way out of all expectations?*, o que não aconteceu por erro de edição. O que insinua, no mínimo, a ideia de um projeto literário maior que o confinamento das próprias edições.

de diversas referências que compõem o imaginário literário da autora, a apropriação de diversos gêneros literários, como a literatura infantil ou de aventura, a subversão das expectativas de gênero (*Pussy, King*, por exemplo).

Sua mãe cometeu suicídio na véspera de natal de 1978, em um hotel onde marcara um encontro com a filha para o dia seguinte, acontecimento que deixou uma profunda marca em Acker e em sua literatura. Sua avó, Clarence Weill morreu um ano depois, deixando uma herança, controlada por acionistas e advogados, que pôde sustentar Acker por algum período, ainda que tivesse diversas dificuldades para conseguir o dinheiro. Essas duas mortes e suas consequências são, talvez, os elementos biográficos mais presentes no livro e sem dúvida o ponto de partida para a escritura de *Great Expectations*.

Entre o final dos anos 1970 e começo de 1980, Acker começou a praticar fisiculturismo e a se tatuar, operando no próprio corpo uma espécie de construção, que enxergava como linguagem, o que contribuiu para sua imagem automitificada⁵, posando para fotógrafos como Robert Mapplethorpe. Na perspectiva de Acker, o domínio e construção do corpo realizado a partir do fisiculturismo teria forte interligação com sua escrita e, por si só, se constituiria uma experiência de linguagem.⁶

Tendo atingido algum sucesso no começo dos anos 1980, após a publicação de *Great Expectations*, ela se mudou para Londres, onde morou até 1990, por acreditar que lá poderia se sustentar com literatura, tendo adquirido um séquito de jovens escritores – entre eles os jovens Alan Moore e Neil Gaiman, que despontariam no final da década de 1980 como principais expoentes da escrita a sério de história em quadrinhos. Um documentário produzido por Alan Benson, foi o principal responsável por transmitir essa ideia e o sucesso obtido. Exibido pela tevê inglesa em 1984, entre outras redes europeias, e possível de encontrar no Youtube hoje, o filme mostra Acker em Nova York, praticando fisiculturismo, lendo excertos de seus livros, posando para Mapplethorpe, e, provavelmente o que chamou a atenção e criou seu público imediato, com cabelos raspados, forte maquiagem, e roupas que misturavam a estética punk com certo *glamour* de casacos de pele. O registro em câmera dessa época, a mesma em que Acker terminava *Great Expectations*, contém leituras dessa obra e de *Blood and Guts in High School*. É possível perceber aí o elemento de interesse visual, a junção de alta

⁵ Em uma entrevista de Acker a Sylvère Lotringer ele comenta sobre o fato de que o necessário para se tornar um mito, na cultura mais espetacularizada, era se tatuar.

⁶ Vale uma comparação curta com, por exemplo, a recusa de Duchamp em produzir obras e se tornar um respirador e se dedicar ao xadrez (ainda que tenha sido uma recusa falseada). Nesse sentido, Acker, como escritora, assume o corpo como linguagem, se desvinculando tanto da fala quanto da escrita, porém operando em certa literatura em seu ponto de vista, sem a recusa à escrita, mas com várias recusas a métodos gerais de escrita.

cultura com cultura de rua, tudo isso em uma Nova York que se gentrificava cada vez mais e ameaçava os bairros de imigrantes e artistas, por exemplo, onde Acker vivia.

Great Expectations foi escrito em dezoito meses, enquanto Acker vivia entre Nova York e Seattle. Sua intenção inicial era produzir uma espécie de texto-ambiente, como emulação da música-ambiente de Robert Ashley, sem enredo ou personagens centrais. O resultado é um antirromance experimental, no sentido em que assume o título de *novel* e deliberadamente investe contra os elementos tradicionais desse gênero, compondo um palimpsesto de signos, cujo método é central ao seu desenvolvimento. Esta é, provavelmente, a mais bem-estruturada obra de Acker, por sua concisão e perícia.

Kathy Acker morreu em 1997, vítima de um câncer de mama após abandonar o tratamento tradicional e recorrer a uma clínica alternativa em Tijuana. À época ainda escrevia bastante, foi uma entusiasta de primeira hora com a internet, que abandonou em seguida por perceber o moralismo dominante no meio (em fóruns, havia internautas indignados com *Beavis and Butthead*, por exemplo), e também lecionava como professora convidada em faculdades da costa oeste americana, em especial São Francisco, onde estava em forte contato com o emergente movimento *dyke*.

Isto posto, vale dizer que a dificuldade em separar ficção e realidade da imagem que Acker tornou pública é elemento de sua própria ação como ficcionista. Em entrevistas, pesquisas e ensaios nos quais Acker dispõe elementos autobiográficos, não é raro ela produzir fraudes deliberadamente: por exemplo, ela afirmou diversas vezes ter sido babá da filha de Herbert Marcuse e assistente dele na UCSD, quando cumpriu esses papéis com David Antin. Esse tipo de falsificação biográfica revela um elemento interessante, tendo em vista que Acker não parece assumir uma distinção entre ficção e verdade e, por isso mesmo, propõe esse lugar de indefinição como mais real que a verdade por si só⁷.

⁷ Em *After Kathy Acker* (2017), de Chris Kraus, é interessante observar as verdadeiras gêmeas loiras – que Acker extraiu de sua infância e dão margem a uma série de releituras em seus livros: ela cria rivalidades inexistentes na realidade e transforma as meninas, com base apenas em seu visual, numa crítica a formação de WASPs em série.

2. Grandes Esperanças, Um Romance: sobre a tradução e análise do livro

Great Expectations, a *novel* é formado por uma série de narrativas justapostas, estruturadas segundo diversos ciclos de dominação e violência, de forma a produzir uma sensação de unidade, ainda que não tenha enredo e personagens fixos. Tem pelo menos dois inícios – o primeiro parágrafo, retirado do *Great Expectations* de Dickens, e a narrativa do suicídio da mãe, logo em seguida – e termina em uma vírgula. Passa por emulações de diários, ensaios, epístolas, roteiros de teatro, elegias e narrativas romanescas, entre outros gêneros. As diversas vozes narrativas, constituídas por diferentes personagens, assim como a infiltração intencional, como performance, de outros textos, literários ou não, resultam em um livro sem gênero definido e sem unidade narrativa. Ao se anunciar como um romance (*a novel*) e, ao mesmo tempo, produzir estratégias autodeclaradas de plágio, incorpora ao corpo do texto um questionamento constante do próprio fazer literário.

2.1. Plágios

Antes de apresentar os possíveis enredos de *GE*, tenciono falar dos plágios e dos métodos usados para traduzi-los, tendo em vista que tentei reproduzir ao máximo o elemento presente na leitura desses ditos plágios. A escolha de chamá-los assim, em vez de apropriação, vem do nome que Acker dá à sua ação, além de que há uma proposta de iconoclastia clara e performática, ao assumir o nome que tem maior peso jurídico-legal, isto é, como uma espécie de crime literário autodeclarado, embora não sejam plágios reais, mas apropriações ressignificadas que tentam se passar por plágios. Ou seja, recorrem a uma outra esfera de sentidos além da legal, mas ainda assim não vejo outro nome a se usar sem relevar a performance produzida em sua escrita. É importante destacar também que a própria ideia de plágio pressupõe a ideia de autoria e, nesse sentido, o crime literário de Acker se dá de maneira ambígua, assunto que ainda pretendo desenvolver.

Os plágios são um dos pontos de maior importância no livro⁸, pois o ato dá o nome de sua primeira seção⁹, isto é, o livro se abre com a declaração de ser um plágio. Além disso, afinal, é um livro que se apropria do título de um dos romances mais conhecidos da língua inglesa, *Grandes Esperanças* de Charles Dickens, fonte também do primeiro parágrafo do livro de Acker, com algumas alterações, que já indicam alguns sentidos em seu método:

Sendo o nome de meu pai Pirrip, e meu nome de batismo Philip, quando menino minhas tentativas de pronunciar os dois nomes não resultavam em nada mais longo nem mais explícito que Peter. Por isso passei a denominar-me Peter, e assim vim a ser chamado. (ACKER, 1982 p.5, na tradução p.2)¹⁰

Vale notar que no romance de Dickens é sob o sobrenome do pai, ou *family name*, não o nome do pai, que Pip (transposto em Peter [Gordon] no livro de Acker) se nomeia. Essa alteração tem desdobramentos interessantes, principalmente pelo fato de a narradora desta seção, protagonista feminina que divide a voz narrativa com Peter, não ser nomeada. O que

⁸ A partir do mapeamento que realizei para traduzi-los, das quase 120 páginas com texto do livro, aproximadamente 20 são derivadas ou copiadas de outras obras literárias, em torno de ¼ do total. Esse número não conta também o que pode ter sido retirado de material didático ou manuais, nem o que posso ter deixado escapar. O que revela uma presença constante do método.

⁹ Prefiro dividir o livro em “seções” em vez de “capítulos” por não enxergá-los como capítulos, propriamente dito, pois não há a construção de enredo ou movimento narrativo: são quase independentes – ainda que um afunilamento de emoções se apresente com o avanço da leitura.

¹⁰ No original: My father's name being Pirrip, and my Christian name Philip, my Infant tongue could make of both names nothing longer nor more explicit than Peter. So I called myself Peter, and came to be called Peter

sugere um mundo em que o ato de se nomear, e, consequentemente, de ter uma identidade estabelecida, é um ato masculino. E é elemento existente já em *Grandes Esperanças* de Dickens, pois a irmã de Pip e Peter (em Acker) é, em seguida, nomeada de Sra. Joe Gargery “que se casou com o ferreiro¹¹”, sem nome ou identidade que possa ser distinguida fora do universo do casamento. Nesse sentido, é possível ver como Acker usa seus plágios para a criação de sentidos com sutis alterações do texto original, que não é ressignificado apenas pela nova contextualização, mas também pela exploração dos elementos presentes no texto-base para a cópia. Ou seja, se apresenta também como leitura da obra plagiada.

Ao começar seu livro com um dos mais reconhecíveis inícios de um romance de língua inglesa, Acker está também conectando o elemento patriarcal supracitado à própria tradição literária e há, logo nesse primeiro parágrafo, a noção clara de que o livro, mais que da narrativa pessoal, trata de literatura, sobretudo a literatura romanesca. Ou, sendo mais específico, trata do tipo de romance que ela plagia para dar início ao seu próprio, instituindo-se como romance de formação.

Com a intenção de manter esse diálogo com a literatura presente na tradução e também valorizar as diversas rupturas de linguagem e estilos, mapeei os vários plágios no texto (que às vezes são tão intrincados que se tornam difíceis de reconhecer) e, para todos que encontrei disponíveis traduções brasileiras, utilizei-as como base e cópia. Tentei dispor, nesse sentido, uma tradução que se formasse a partir de várias traduções, em seus diferentes tons e possibilidades dentro de graus distintos de reconhecimentos. Para o supracitado parágrafo, por exemplo, utilizei a tradução mais recente de *Grandes Esperanças*, que acredito ser a de maior circulação atualmente e, assim, estabelecer em parte esse diálogo e estranhamento do texto de Acker.

Para alguns plágios presentes no livro, como os de Ben Jonson e de Collete, não encontrei nenhuma tradução disponível em português, e, nesses casos, tentei emular alguma semelhança com traduções de outros textos existentes desses autores, para preservar essa espécie de desorientação provocada pelos diferentes registros de escrita. Ainda que seja justificável tentar perpetuar certa fluidez¹² na tradução como um todo, me pareceu válido manter alguns arcaísmos, como no caso do trecho extraído da peça *Bartolomew Fair*, de Ben Jonson, mesmo sem o emprego de uma gramática ajustada ao inglês elisabetano, mantendo ainda as alterações que Acker produz no texto:

¹¹ DICKENS, Charles, *Grandes Esperanças* p. 33

¹² Muitas vezes, e na justaposição dos plágios principalmente, a escrita de Acker não me parece fluida, e sim intrincada, com rompimentos intencionais.

Ele (o autor) não atingiu os humores, não os conhece; não manteve conversas, como dizem, com os pássaros de Bartolomeu; nunca teve homem de espada e broquel em sua Feira, em sua Justiça, nem mesmo um pequeno Davy a cobrar das alcoviteiras de ali, como em meus tempos, nem um tiradentes, se por acaso os dentes de alguém doerem em sua peça. Nem uma dessas elegantes vistas! Nem tem ele o corte de pano na noite homem-cavalinho-de-pau para arrastado chegar à dama vizinha e ter lá seu salto! Nada! Não, se um escritor (que conheço pessoalmente) tiver senão escrito sobre tal assunto, teria feito de vós enormes entra-e-sais em barracas, vocês pensariam que um enorme terremoto passava em Nova York! Mas esses Mestres-Poetas têm suas próprias rotas absurdas; estariam informados de nada! Uma boa bomba d'água sobre o palco não teria feito algum bem à propriedade agora? E um punk colocado sobre a cabeça dela, com a traseira ao contrário, e embebedado por meus espirituosos jovens mestres da Delegacia? O que pensam vocês disso como espetáculo, agora? Ele não dará ouvidos a isso! Sou um asno, eu! (ACKER, 1982, p.71-72 – na tradução: p. 49)

Apesar dos ruídos causados pela transposição temporal, o trecho, visto que composto de um discurso metalinguístico e com certo humor bufão e desbocado, se adequa tranquilamente ao tom geral de *GE*. Vale algumas notas adicionais: diante da impossibilidade de traduzir *Davy*, espécie de gíria da época para capanga cobrador de dívidas, considere melhor manter o nome como no original, por ser inteligível no contexto e recuperar certo estranhamento da justaposição entre os tons e o texto. Em contraponto, vi em *tiradentes* uma boa tradução para *Kindheart*, tendo em vista que, aparentemente, seria uma espécie de arrancador de dentes itinerante¹³, e tentei evitar ou relativizar o elemento histórico-político ao manter o termo em caixa-baixa, referindo-o como um arcaísmo em português.

Acredito que esteja claro que Acker copia textos de várias fontes para formar o seu próprio, produzindo alterações que parecem apresentar temas possíveis do livro. Mais próxima da apropriação dos Desvios situacionistas que dos *cut-ups* de Burroughs, a ação de Acker consiste, a princípio, na cisão vertical de páginas de fontes diferentes para criar um texto-colagem novo, negando também a noção de autoria. E é na recusa de escrever o novo que Acker estabelece seus plágios, postulando-os como cópias e como método de criação que não faz distinção entre escrita e leitura. Essa indistinção pode ser percebida no seguinte trecho do livro, em que seu plágio é efetuado como performance (ou, de outra forma, como a narrativa de uma leitura que é também escrita):

¹³Ver JONSON, Ben, *The works of Ben Jonson: with notes critical and explanatory and a biographical memoir* by W. Gifford, Vol 4, p.544

(...) A única razão, no fundo, de ter gostado de olhar as palavras de Proust é porque disse a mim mesma, “É prazeroso ter tanto verdor na janela do meu quarto,” então repentinamente, na vasta verdejante imagem reconheci – mas em contraste levemente azul-marinho porque estava muito longe – o pináculo da igreja de Combray, não uma representação desse pináculo, mas o próprio pináculo, o qual, trazido diante de meus olhos através da distância tanto no espaço quanto no tempo, viera e desenhara-se em minha vidraça em meio à folhagem mas com um tom muito diverso, tão escuro que quase parecia ter apenas sido rabiscado. E, se eu saísse de meu quarto por algum momento, para o corredor, porque o corredor dava para outra direção, veria uma faixa escarlate, como era, somente a cortina da parede de uma pequena sala-de-estar que era de simples musselina, mas rápida e vermelha o suficiente para incendiar-se caso atingida por um raio de sol.

Durante nossos passeios, Gilberte me contava como Robert estava perdendo interesse nela e dando cada vez mais atenção a outras mulheres. E é verdade que a vida dele era abarrotada de casos com mulheres que, como certas amizades masculinas na vida de homens que têm preferência por mulheres, tinham o ar de tentar desesperadamente defender sua posição e ocupar inutilmente o espaço que, na maioria das casas, caracteriza os objetos que não servem a nenhum propósito útil.

Durante nossos muitos passeios, Shang-shi, a nova namorada de Peter, me contava como Peter estava perdendo interesse nela e dando cada vez mais atenção a outras mulheres. E é verdade que a vida dele era abarrotada de casos com mulheres que, como certas amizades masculinas na vida de homens que têm preferência por mulheres, tinham o ar de tentar desesperadamente defender sua posição e ocupar inutilmente o espaço que, na maioria das casas, caracteriza os objetos que não servem a nenhum propósito útil. (Acker, 1982, p.35-36, na tradução: 22-23)

Ou seja, Acker faz uso de elementos de *Em Busca do Tempo Perdido* (a capela, o nome das personagens) e a narradora (que pode ser vista como avatar da autora) afirma, mais que estar lendo, estar *olhando as palavras*, expressão que propõe um grau de materialidade textual. A leitura infiltra-se na narrativa, a princípio, como alucinação, até que domina a ação: os passeios são realizados, primeiro, pelas personagens do livro de Proust e, em seguida, reencenados pelas personagens de *GE*. Ou seja, a própria ação de plágio se torna o centro da escrita ao chamar a atenção para seus próprios métodos de composição. A indiferenciação entre ler e escrever é, assim, explicitada e seu plágio praticado em frente ao leitor. A repetição se dá explicitando às próprias estruturas da narrativa e seu método composicional. Há nisso a formação do que pode ser visto como literatura-teórica, entre outras possibilidades de hibridismo textual. Esse movimento está presente tanto nos plágios, quanto na seleção dos

plágios que compõem o livro, no sentido de que é possível identificar temas comuns e elementos que dialogam entre os diversos livros-base que a narrativa que Acker desenvolve. Produzindo o tipo de comunicação entre diferentes textos proposta por David Antin, por exemplo.

O fato de *Grandes Esperanças* de Dickens ser um romance de formação transfere-se para o sadomasoquismo presente em *A História de O*, assinado por Pauline Reagè, e, por fim, para o próprio fracasso da ideia de formação, no sentido em que a narrativa de Acker simplesmente não propõe uma vida adulta. Já o caráter metalinguístico da peça de Ben Jonson e das cartas de Keats sobre a beleza, por sua vez, fazem parte da metalinguagem do próprio texto de *Great Expectations*. No caso do trecho copiado de *Redburn*, de Herman Melville, que é repleto de cadáveres e violência, é certo que reverbera em diversas partes do texto de Acker. Em outro caso notável, o da dinâmica da relação entre mãe e filha em *A Princesa de Clèves*, de Madame de Lafayette, a transferência aparece como bastante plausível para significar as diferentes relações mãe-filha presentes ao longo do livro. Assim, há quase uma organicidade temática no livro, ainda que alguns elementos dos originais ganhem novos sentidos pelo uso de Acker, amplificados pela descontextualização inerente a seu método.

Por exemplo, *A História de O* é um dos principais, mais longos e mais explícitos plágios no livro. Sua escolha, além de temática, pode-se dizer que se dá pela espécie de construção de identidade operada pela protagonista do livro de Reagè, que tem resultado bastante distinto ao de O de *Great Expectations*. Enquanto a O original, em certo sentido, se adequa aos desejos de Sir Stephen, encontra prazer na relação sadomasoquista e forma sua identidade a partir dessa relação, a O de Acker aparenta se definir (“Sou masoquista / Essa é a verdadeira revolução”), para, em seguida, abandonar essa possível definição e retornar às dúvidas, aos pesadelos e, enfim, à fuga:

Nessa noite O teve um pesadelo. Uma água-viva enorme e gosmenta, em forma de uma minhoca de pelo-menos-seis-andares, a perseguia pela rua principal caubói cheia-de-areia. Todas as suas VONTADES desapareceram, mas seu corpo não respondia a sua mente. Como ela sentia que estava em areia-movediça, seu corpo era a areia-movediça.

Pesadelo: seu corpo reflete/torna-se o desejo do pai. Este é o pesadelo. (ACKER, 1982, p.54, na tradução p. 37)

Ao descontextualizar os trechos do livro-fonte de seu texto, Acker ressignifica o lugar de leitura e o movimento narrativo dos textos originais, o que, talvez, tenha a intenção de apontar para uma insuficiência da literatura em responder às questões trabalhadas no livro, em

especial a da formação da identidade-mulher, no sentido de a suposta voz autoral e a forma romance serem processos particularmente masculinos. O pesadelo sempre retorna: a imagem da mãe – a água-viva – e do pai retornam a cada seção para assombrar as personagens, e os plágios, portanto a literatura aludida, não dão conta de resolver os elementos traumáticos desenvolvidos no livro.

A História de O também fornece um exemplo da cópia praticada por Acker e da cópia praticada na tradução. Acker desmembrou, desse livro, diversos trechos, com algumas alterações usando de fonte a tradução, de 1965, para o inglês. Como exemplo de seu método nas diferentes línguas, bem como exemplo de como se deu a tradução dos plágios, vale aqui uma comparação direta:

Hatless, wearing practically no make-up, her hair completely free, O looked like a well-brought-up little girl, dressed as she was in her twirled stripe or polka dot, navy blue-and-white or gray-and-white pleated sun-skirts and the fitted bolero buttoned at the neck, or in her more conservative dresses of black nylon. Everywhere Sir Stephen escorted her she was taken for his daughter, or his niece (...) (REAGÈ, Pauline, 1954)

E a versão de Acker:

Hatless, wearing practically no make-up, her hair completely free, she looked like a well-brought-up little girl, dressed as she is in a very full wool tweed little boys' trousers and a box-cut matching jacket, or little hand-knit pale blue or red sweaters, tiny collars around the neck, flopping over full-cut velvet trousers, pale blue silk slippers tied around her ankles, or her evening narrow black knee-length dress. Everywhere Sir S takes her people think she's his daughter (...) (ACKER, 1982. p.42-43)

É possível notar que Acker, além de abreviar o nome de Sir Stephen, passa os verbos para o presente e altera o estilo de roupas. Há também um registro linguístico mais direto, mais informal ou menos empolado, na alteração de algumas palavras, como “*take*” substituindo “*escort*”, além de retirar a possibilidade de tomarem O como sobrinha. As alterações de roupas podem remeter, em certo sentido, ao fato de algumas discussões sobre o sexo da autora de *A História de O* – Pauline Reagè era o pseudônimo de Anne Desclos – se darem em duas esferas: deveria ser homem, pelo erotismo presente no texto; ou mulher, por conta da descrição de roupas – o pleonasma em *tweed* de lã (*wool tweed*) poder ser lido exatamente como uma resposta a esse comentário. Em minha tradução me apropriei da tradução brasileira do romance francês, mantendo as alterações do texto de Acker:

Com o tweed de lã, calças de menino e casaquinho sem corte, ou suéteres de tricô azul claro ou rosa, de coleirinha no pescoço, caídos sobre as calças curtas de menino aveludadas, e pantufas de seda presas no tornozelo, ou com o justo vestido preto de noite, apenas ligeiramente maquilada, sem chapéu e com cabelos soltos, ela parece uma juvenzinha bem-comportada. Por toda a parte em que Sir S a leva, os outros acham que ela sua filha (...) (Na tradução p.29)

Cópia que se esclarece a partir do mesmo trecho da versão brasileira:

Com os *twills* listrados ou de bolinhas, em tonalidades cinza e branco, e a azul-marinho e branco que escolheu, com a saia plissada e o pequeno bolero justo e firme, ou com roupas mais severas em *cloqué* de náilon preto, apenas ligeiramente maquilada, sem chapéu e com os cabelos soltos, O parecia uma jovem bem-comportada. Por toda a parte em que Sir Stephen a levava tomavam-na por sua filha ou por sua sobrinha, (...) (REAGÈ, Pauline 1954)

Ou seja, preferi manter a sintaxe da tradução brasileira de *A História de O* a produzir um tom que não remeteria à já existente tradução ou que conformaria a voz presente no texto a uma unidade. Explorando a justaposição de variados registros textuais presentes em *Great Expectations*, por ser um livro feito a partir diversos outros livros (ainda que toda literatura seja feita também pela literatura que a antecede, e nesse sentido há uma extrapolação desse elemento da arte), vejo como necessário, para traduzi-lo, capturar a constante interlocução literária.

Tendo isso em vista, pareceu-me interessante trabalhar os plágios a partir da cópia de traduções já realizadas e publicadas, quando possível, dos livros-fonte. Em outros casos, recorri à emulação de tom, como comentada no caso do trecho copiado de *Bartholomew Fair*. Afinal, está aí justamente o cerne da recriação de Acker – a ligação intrínseca entre leitura e escrita, a resignificação com novos elementos, a descontextualização do texto-fonte, a destruição e exploração das novas possibilidades que se abrem durante o processo de interlocução, leitura e escrita.

O mesmo procedimento está presente no plágio de Acker de *A Casa Soturna*, também de Dickens:

Vermelho por toda a parte. Vermelho rio acima, onde corre entre verdes pinheiros e antigos campos de mineração; vermelho rio abaixo, onde ele passa, contaminado,

entre os renques das embarcações e a poluição das docas de uma cidade que-será-grande (que-será-mais-suja. (ACKER, 1982, p. 94, na tradução; p. 65)

E nos trechos do poema, *The Eve of St. Agnes*, de John Keats – um dos poucos copiados sem alteração explícita:

Véspera de Sta. Agnes – Ah, que frio fazia!
A coruja, apesar de suas penas, tiritava
A lebre manca fremia entre a relva em gelo,
Silente estava o rebanho no cercado lanoso.
Amorteciam os dedos do rezador a dedilhar
O rosário, e seu frio alento semelhava
O piedoso incenso de um antigo incensário
Como se ao céu alçasse voo. Sem a morte,
Passando a doce imagem da Virgem ao rezar
 (ACKER, Kathy, 1982, p. 69, na tradução; p. 47)

Esses são alguns exemplos relevantes, entre outros, dos diferentes métodos aplicados para traduzir os plágios e explorar seus sentidos.

Isto posto, cabe acrescentar que, no trecho em que o poema de Keats é aplicado, assim como nos plágios que o seguem, há elementos importantes para explicitar tanto a formação do texto-ambiente com base no plágio, quanto o elemento estruturador desses plágios. Afinal este trecho dá início a uma série de colagens que formam uma sobreposição de camadas textuais que quase impedem a sustentação de qualquer significado. Tal sobreposição e mistura remete à ideia supracitada de texto-ambiente formado pelo poema de John Keats e pelos excertos de suas cartas sobre a Beleza; à já citada peça *Bartholomew Fair*, de Ben Jonson; e ainda a um trecho do romance *Redburn*, de Melville.

A organização dessas citações forma uma espécie de comentário metalinguístico, pois os diferentes registros e gêneros de escrita se interrompem bruscamente e a alteração de Acker, conquanto sutil, permite alguns parágrafos de descrições e de autorreflexão. O resultado do procedimento radical¹⁴ é a exploração máxima do elemento plagiário de sua composição literária, do qual resulta um *sample* literário de origem vária que, ao mesmo tempo, revela e esconde suas origens. Além disso, na diegese do texto, esse é um momento em que a personagem central é estuprada pelo marido, de modo que a violência fica intrinsecamente

¹⁴ pp. 71 -76 em *Great Expectations* e pp. 48 – 51 na tradução

ligada à literatura por parte dos comentários e procedimentos narrativos adotados pela autora. Por exemplo, após a cópia do trecho sobre o sonho de Adão, na carta de Keats para Bailey¹⁵, em que se exclama: “Oh, por uma Vida de Sensações a uma de Pensamentos!”¹⁶, seguem-se três parágrafos, cada um deles dedicado a um sentido (tato, paladar e visão) sem que haja uma organização sintática clara. A relação entre literatura e abandono de consciência que permeia esse acúmulo de texturas-textuais, também aparece no trecho:

Qualquer lugar que minha mente olhe é um espelho, e calcula suas bênçãos: eu andava por uma rua. Não havia ninguém que me atacasse. Não havia mais histórias ou paixão em minha vida. Eu tinha momentos de felicidade (não-autorreflexividade) enquanto lia livros. (ACKER, 1982, p. 69; na tradução p. 47)

Assim, a literatura, dentro do imaginário do livro ganha esse *status* ambíguo, que também está inserido em outras formas de descrição da violência. Nessa ambiguidade e imprecisão, mais que na destituição da autoridade de certa literatura canônica, está, talvez, a chave para entender o plágio. No sentido em que cumpre um papel estruturador e narrativo, não é raro um plágio vir imediatamente após a destituição de todas as possibilidades de existência de uma personagem, cumprindo, assim, uma espécie de amplificação e fuga da própria narrativa produzida em Acker.

Outro exemplo desse uso do plágio como parte da estrutura emocional narrativa é quase definido pela personagem Cynthia:

(...) o topo de sua cabeça irá queimar e o resto de seu corpo congelar tremendo os músculos irão contrair-se como quando eles não são ainda usados no chão sem cama, à noite, você conhecerá a agonia.

Você tem de aprender o que é querer.

Assim diz a puta que é incapaz de aguentar e reprimir suas emoções.

Entre essas mulheres, livres ainda que temerosas, viciadas em noitadas, salas escuras, apostas e indolência, de poucas palavras, tudo o que precisavam era de uma alusão.

Regozijei-me com a admirável rapidez de sua linguagem meio-falada que se assemelhava mais à violência difusa e suprimida sentida na adolescência. Essas trocas de ameaças e promessas – como se assim que o homem de cabeça lerdá é

¹⁵ The Letters of John Keats, ed. Hyder E. Rollins, 2 vols (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1958), pp. 183-87.

¹⁶ ACKER, Kathy, 1982, pp.69-70; na tradução p.48

banido cada mensagem de mulher para mulher é clara e esmagadora – eram poucas em tipos e infalíveis (...) (ACKER, Kathy (1982) p.115; na tradução p.79; grifo meu)

O trecho também demonstra alguns ajustes de registro que tentei operar na tradução a partir da justaposição presente no original (*temerosas, regogizei-me*) e imediatamente após a maldição lançada contra Propércio. A entrada do trecho copiado de Gabrielle Colette (parte destacada na citação) sustenta outra possibilidade emocional a partir de nova linguagem – construída por mulheres –, mais direta, quase não falada. Porém a tentativa de *não-autorreflexão* (pela leitura e escrita) não tem outro resultado senão mais autorreflexão. A busca de uma outra linguagem é constante, estabelecer uma narrativa que não sirva à *doxa* e aos ciclos de poder, e é também em certo sentido *fuga*. No último parágrafo do livro é afirmado justamente que toda angústia vem de fugir, e ambos estão presentes nos sentidos básicos do plágio composicional do texto, que a princípio pode parecer exclusivamente iconoclasta.

O que não quer dizer que a iconoclastia não cumpra um papel de formação de sentido, ainda mais pensada em como a narrativa é estruturada a partir dos plágios. Retomando o trecho supracitado, há um meta-comentário violento vindo do marido-estuprador, no qual a admissão do ato pelo marido é intercalada, junto com a própria descrição do estupro, diretamente a plágios de trechos do poema de Keats; “*Num armário, onde incólume / Espreitaria a donzela sem ser visto, / Ganhando naquela noite uma noiva ímpar*”¹⁷ então, o marido anuncia; “ (...) você vê como o romantismo funciona”¹⁸. Ou seja, há uma interligação declarada entre violência de gênero e escola literária, similar às relações propostas aqui com o título do livro e o romance de formação. Parece clara a intenção de Acker em minar certas formas literárias institucionais e expor a violência implícita em algumas tópicas.

Porém, a destituição do poder canônico possui um caráter ambíguo, tendo em vista que mesmo em tom de deboche, de experimentação radical ou ressignificação, o plágio acaba por criar um cânone do próprio livro. A referência constante a outras obras coloca *GE*, necessariamente, em relação a essas obras, um filho bastardo que renega sua herança ao mesmo tempo que explicita, em tom de deboche, sua genealogia. Espécie de *iconoclash*¹⁹ literário que

¹⁷ Idem p. 73; na tradução p. 50

¹⁸ Idem p. 75; na tradução p. 50

¹⁹ Penso aqui iconoclash no sentido da relação entre iconofilia e iconoclastia, ou mesmo a iconoclastia como elemento a ser representado, tornando a si mesma ícone. Para maior discussão sobre os sentidos de iconoclash ver: LATOUR, Bruno. O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?. Horiz. antropol. [online]. 2008, vol.14, n.29

faz da representação da destruição seu significante principal e usa a ambiguidade inerente a sua operação como forma de um sistema discursivo que tanto aceita como esgarça.

Ainda que tenha atentado bastante à contextualização dos plágios e suas origens, acredito que não haja a necessidade de proceder dessa mesma forma, isto é, encontrar as fontes e verificar as alterações de sentido aplicados a elas, para o leitor apreciar o texto²⁰. O exercício de demonstrar os plágios envolve mais uma revelação do método de Acker e de suas possibilidades interpretativas.

Deve-se notar também que ao observar toda a obra de Acker e as próprias narrativas internas em *Great Expectations*, há muitas repetições, reencenações e reescritas da própria produção da autora, que pratica, assim, uma forma de autoplágio. Assim, o plágio também se coloca como elemento a ser destruído e ressignificado, dado ser também ela uma escritora, o que obriga a problematizar ainda mais as noções tradicionais de originalidade, criatividade e autoria, além do próprio potencial destrutivo do método de apropriação.

²⁰Acker escreveu suas apropriações sem se preocupar em dar créditos e, nesse sentido, só sofreu processo uma vez e à revelia do autor que fora plagiado. Ironicamente, o romance *Axolotle Atropelado* (2009) de Helene Hegemann, extremamente influenciado pela literatura de Acker, com cópias inclusive de *Great Expectations*, teve de dar créditos a cada uma de suas apropriações.

2.2 O possível enredo de *Great Expectations*

Ainda que embrionário, o possível enredo de *Great Expectations* merece atenção, pois há uma linha narrativa, sem dúvida frágil, que conduz o texto. Esbocei, anteriormente, alguns temas desenvolvidos no livro, que pretendo aprofundar aqui. Também é preciso alertar, de início, para o fato de que a repetição de temas, além de cenas, é uma constante no livro. Tendo em vista que as seções – *Plágio*, *As Origens do Romance* e *O Fim* – não possuem relações explícitas entre si, nem constituem uma narrativa linear, é possível dizer que há três narrativas principais justapostas, as quais, internamente, são também interrompidas por colagens ou irrupções de narrativas que raramente terminam ou continuam a anterior. Portanto, a impressão geral de unidade, que remeteria à forma romance, se dá particularmente pela estruturação dessas narrativas: a organização delas em ciclos de opressão e personagens que possuem funções similares.

Em uma série vertiginosa de registros partindo de *Plágio*, a rememoração da infância se dá por duas vozes narrativas em primeira pessoa, Peter e a narradora sem nome; Peter é subproduto de *Great Expectations* de Dickens e a narradora se apresenta a partir do suicídio de sua mãe e subsequente morte da avó. A narradora tem seu futuro lido em cartas de tarô e a partir delas – *uma série de agrupamentos que espelham e explicam o agrupamento anterior*²¹ – decide perdoar sua mãe por ter se suicidado e, portanto, a abandonado, deixando uma herança de dominação e autodestruição. Ainda que comece com um título que promete uma rememoração da infância, essas recordações são esparsas e há constantes irrupções de uma narrativa de guerra, batalha entre RIMA e POP, travada na Argélia. As cenas farsescas domésticas de discussão entre o pai e a mãe se infiltram na guerra, cujas violências são várias e, narrativamente, o foco parte do plano geral até os abusos perpetuados por um soldado em uma garota. Peter desaparece nessa primeira parte, a mãe é descrita pela filha com um misto de paixão e frieza cruel, o pai é morto pelos soldados, a garota depois de ser vítima de diversos abusos e violências (se) *recupera*²² e, por fim, a narradora decide deixar Nova York.

Em seguida – sob o título de *Jornada Para Receber Minha Fortuna* – a narradora vai de táxi até o Egito e Peter ressurgue como narrador. O texto retorna a Nova York em duas peças encenadas entre casais, ambos identificados apenas como Maridinho e Esposa²³. As falas

²¹ Idem, p.5; na tradução p.2

²² Idem, p.15; na tradução p.9

²³ Hubbie e Wife no original

remetem aos diálogos travados anteriormente entre os pais da narradora, são pastiches de enredos idênticos: o Maridinho quer sair para caçar, na véspera de natal²⁴ e a esposa tenta o impedir. Uma peça termina com o Maridinho atirando pela sacada e assassinando uma criança e a segunda com o Maridinho conseguindo escapar da vida doméstica, cantarolando canções infantis e fazendo comentários de natureza misógina até sentir um acúmulo de sombras ao seu redor e pressentir o assassinato na outra peça. A narradora, ou o Maridinho, se pergunta se faltou alguma coisa e Peter responde que não faz ideia. As duas vozes continuam se alternando, com interrupções mútuas, e se completando até ambas serem interrompidas por uma série de cartas, algumas assinadas por Rosa, com diversos destinatários – Peter, Susan Sontag, Sylvère Lontringer, Steve Mass e Deus, entre outros. Esse trecho epistolar dá lugar a uma conversa entre Rosa e O; Anwar Sadat surge no diálogo como tio de Peter, além de sedutor máximo de Rosa motivo de terror e interesse por parte dela.

O, que parece ser também Rosa e a narradora, é introduzida aos *Submundos do Mundo*, e iniciada no universo sadomasoquista por Anwar Sadat ou Mr. S. A partir de *As História de O*, as descrições ambíguas de sexo e tortura, prazer e dor, por vezes em versos, são interrompidas por frases em caixa-alta questionando a função das emoções e analisando a função da dor. Ela também se junta a um internato-bordel para terroristas-prostitutas, tem o corpo transformado em máquina, e é treinada. Quando liberta, O retorna ao mundo de pesadelos, e o texto, em tom enciclopédico, narra a expansão do Império Timur durante o século XV e como essa expansão vinculou arte e poder a partir da relação de patronato. Tal narrativa termina com dois pontos, anunciando a próxima seção, *As Origens do Romance*. Ou seja, há um apontamento sobre a ligação entre a ideia de arte como ferramenta de poder e a forma-romance, a partir da mobilização dos elementos de composição não-diegéticos, como pontuação e títulos. Assim, Acker aparenta acusar certo aliciamento da arte, em especial da literatura, para a manutenção e expansão dos poderes institucionais, crítica que será mais explicitada e problematizada nas duas partes seguintes.

A segunda seção se anuncia como uma disputa entre atemporalidade e tempo, ideia que é repetida durante o texto na mesma forma; *timelessness versus time*²⁵. A questão do movimento temporal na narrativa de Acker merece atenção, pois não há movimento linear; é muito mais, como dito no primeiro capítulo, um *cone recorrente*, ou uma série de repetições de cenas que se tornam rarefeitas em um presente constante que se move apenas na rememoração,

²⁴ É importante notar que a véspera de natal é uma data recorrente no texto, incluindo a do suicídio da mãe das personagens, entre outras referências. Admitido que Dickens seja mesmo o carro condutor dos motivos do livro, não é impossível que seja pertinente alguma relação com *A Christmas Carol*.

²⁵ ACKER (1982) p. 57 e p. 77, na tradução p. 39 e 53 (Atemporalidade versus tempo)

ao mesmo tempo em que a narrativa se espalha pelo espaço. A narradora agora é nomeada Sarah, anunciada por sua mãe em memórias que lembram as da seção anterior, me parece uma segunda memória da infância ou uma memória de uma segunda infância. Sua mãe pode ter morrido por acidente, se suicidado ou sido assassinada, então Sarah investiga o caso e a identidade de seu pai. Há uma visita a tias estranhas à personagem seguida por um breve caso com Jackson²⁶, e ainda o decepcionante encontro com o pai em Seattle. O pai, prestes a morrer, alia Sarah para seu primo, Clifford Still²⁷; em justaposição é contada uma história sobre o salvamento acidental da filha de um tecelão graças à repulsa de Carlos, o Simples, pela região mais pobre de Paris. O desejo do pai por uma realidade estável e suas *noções burguesas* são abandonados por ele em seu leito de morte; a narradora afirma, entre outras contradições, que nenhum evento se relaciona a outro, portanto não há relação que possibilite a dor, e também que, com toda a família morta, não há como saber quem deseja fazer mal a ela. Não há mais proteção.

Em seguida há a série de plágios que relacionei anteriormente, formando o texto-ambiente mais destacável; intrinsecamente aos diversos textos, há o casamento entre Sarah e Clifford e o subsequente estupro de Sarah pelo marido, sob o título de *Os Primeiros Dias de Romance*. Novamente o pesadelo retorna junto à possibilidade de seu marido planejar assassiná-la para herdar o dinheiro. A *Sociedade Artística de Seattle* é formada tanto por artistas quanto patronos envolvidos no alto-escalão financeiro-político-militar. As personagens aqui são referidas apenas como *artista homem* e *artista mulher*²⁸, e a sua relação é espelhada em uma série de exemplos históricos relacionados pela mãe, cuja maioria é retirada de *A Princesa de Clèves*. Entre tais exemplos, está o de Kathy e Peter, além de uma conspiração perpetrada pelos principais poderes dos EUA para eleger Ronald Reagan, usando os artistas como agentes culturais e pornografia *snuff* como meio de chantagem e controle.²⁹

Em seguida, a narrativa retorna a Nova York: durante um show de sexo simulado o casal de hippies que atuava na performance é preso – e uma espécie de simulação absurda de julgamento ocorre, em que tudo é dito em números (porque a matemática é a linguagem justa), terminando com o dono do clube jogando dinheiro na cara do juiz e sendo presos só os imigrantes ilegais e os negros que trabalhavam no clube. Nos trechos finais, o registro é quase

²⁶ Possível Jackson Pollock, tendo em vista que nesta seção os interesses amorosos/sexuais da narradora têm nomes de pintores, além de exercerem esse trabalho.

²⁷ Corruptela do também pintor Clyfford Still, assim como Pollock, representante do expressionismo abstrato, é interessante notar que as descrições de Acker das obras dos dois personagens sempre envolvem uma espécie de representação da realidade pessoal.

²⁸ Male artist e female artist no original.

²⁹ A mesma situação é a narrativa do filme *Variety* (1983), dirigido por Betty Gordon e roteirizado por Acker.

inteiro em forma de roteiro de teatro: diálogos entre Clifford e Sarah seguidos pela eliminação do registro dos nomes e as falas apresentadas por dois pontos ou pronomes. A questão dos nomes é recorrente: ao mesmo tempo que eles parecem não importar, sua eliminação conflui com certa rarefação do texto em si, isto é, conforme a narrativa avança mais esparso se tona o conteúdo narrativo. Surgem diversos *retratos em vermelho* em frases entrecortadas e falas interrompidas; a própria linguagem é esvaziada.

A terceira seção, intitulada formalmente de *O Fim*, também tem dois inícios. O primeiro é uma espécie de poema em prosa com o eu-lírico sem sexo definido, que tem o desejo por tema; o segundo é uma linha do tempo do fim da república e estabelecimento do Império Romano, vinculando de vez poder e arte – *Ovídio é exilado. Horácio e Propércio são obrigados a escrever louvores ao império*³⁰ –, bem como o conflito entre poder estabelecido e desejo. Agora a personagem masculina é o poeta romano Propércio e a feminina a prostituta Cynthia – há uma intensificação na relação mercadológica do sexo: na primeira infância, a narradora/O é ludibriada para servir como prostituta; na segunda, a hippie sem nome trabalha como *performer* simulando sexo e Cynthia é definida pela sua profissão.

O texto dessa parte é quase todo na forma de uma peça teatral (também foi base para a peça *The Birth of the Poet*, escrita por Acker e dirigida por Richard Foreman). A dinâmica dos narradores, Propércio e Cynthia, é similar à de casais anteriores, porém há uma rarefação ainda maior de descrições, palavras, registros linguísticos, ao mesmo tempo em que há uma intensificação da violência e da dor nas personagens – como se essa intensificação desarticulasse a linguagem escrita. Propércio se divide entre satisfazer o seu mecenas, e, portanto, o imperador, ou escrever poemas (de amor) que desafiem o império. Ao mesmo tempo, repete domesticamente na sua amante Cynthia o mesmo processo de exploração e dominação do Império, a tal ponto que ela, após uma série de abusos e tentativas frustradas de construir uma identidade, se suicida na rua e passa a assombrar Propércio, cujo final é intitulado *Conversas com Pessoas que não Estão Aqui*. Em seus últimos parágrafos o livro retoma o suicídio da mãe, inclui uma reflexão da narradora em que ela afirma ter fugido diante da tragédia, sendo que a fonte única de sua angústia vem justamente dessa fuga. O livro se encerra com o sintagma “*Querida mãe,*”, que funciona tanto como uma espécie de dedicatória posterior, como apontamento para uma proposta narrativa circular. Vale notar que a narrativa de Propércio reflete todo o movimento do livro, no sentido de que, além do ofício de escritor, ele é que passa

³⁰ ACKER, Kathy, 1982, p. 104; na tradução p. 71

a ser assombrado por uma perda, resultando em uma espécie de versão menor de *Great Expectations* dentro do movimento narrativo do próprio livro.

Esse resumo ainda incompleto dos acontecimentos do livro se faz necessário por conta de sua estruturação experimental, das repetições e da ausência de enredo definido, ou perceptível a uma primeira leitura, o que acaba por tornar árdua a identificação de sua linha narrativa – que, no entanto, existe, como se pode depreender do resumo. Esses acontecimentos são autônomos, porém suas semelhanças evidentes na linha de ação e a forma como são escritos revelam uma intensificação dos afetos desenvolvidos no texto.

A força dessa forma ou estruturação pode ser evidenciada, por exemplo, com o cuidado no uso da pontuação, o final com vírgula e o uso de dois pontos para conduzir a leitura. A isso se soma o uso dos plágios e, principalmente, a estruturação da narrativa em ciclos de poder e dominação. Tais ciclos, em geral, são facilmente localizáveis e, na maioria das vezes, desenvolvem relações entre uma personagem feminina e uma masculina: Narradora e Peter, pai e mãe, soldado e garota, Maridinho e Esposa, Clifford e Sarah, Propércio e Cynthia, entre outros. Além disso, essas relações em forma de ciclos também estão presentes nas outras relações do livro, como as que existem entre Mecenas e Propércio, O e Rosa, a elite detentora de poder e os artistas de Seattle, Clifford e seu emprego, assim como está presente na relação central que há entre a personagem feminina – qualquer que seja o nome com que é identificada no trecho do livro – e a sua mãe suicida. De forma mais ampla, esses ciclos também se desenvolvem no âmbito da relação em que as personagens buscam formar a sua identidade, ou existir simplesmente, em contraponto com a sociedade e o poder institucional, numa espécie de esforço metafísico que deseja estar fora da dialética hegeliana de mestre e escravo, como apontado por Martina Sciolino em *The 'Mutilating Body'* (1997).

2.3 O segredo de todo este caos

Logo nas primeiras páginas a narradora sem nome tem a sorte lida nas cartas de tarô – que é descrito como um mapa psicológico do presente e, por isso mesmo, como uma pista do futuro. Essa interpretação das cartas acaba por ser um prenúncio da estrutura da narrativa e uma análise do livro:

(...) Encontramos o meu significador, 18 de abril, na pilha da água, ou seja, a de fantasia emocional. Abrimos essa pilha. A primeira imagem foi a de um gato humano gordo ronronando rodeado pela Imperatriz e a Rainha de Ouros. Esse agrupamento viajava através de uma série de outros agrupamentos que, como espelhos, definiam ou explicavam o primeiro grupo com mais clareza – o tempo é como se fosse um cone recorrente – conduzindo para a última imagem inconsciente: durante o Natal o mundo inteiro rejeita um menino e uma menina que são ralé de nascença. À direita da ralé está a Estrela. À esquerda, a carta daquele tipo de destreza que através do trabalho duro triunfa. (ACKER, 1982, p. 5, na tradução p.2)

Praticamente todos os elementos essenciais do livro estão presentes aí; a fantasia emocional; as figuras *nonsense* (como a do gato, que pode muito bem ser a narradora); a imagem da mãe na Imperatriz e na Rainha de Ouros³¹; as diversas relações espelhadas que esclarecem o primeiro grupo, ou, de outra maneira, as diversas narrativas similares, que não são senão espelhamentos de uma narrativa primordial cuja original é impossível de definir; a ideia do tempo como um *cone recorrente*, além de sua própria forma circular; o menino e menina (Peter e Narradora?) rejeitados socialmente; o natal como pano de fundo constantemente presente. E, por fim, há aí também essa espécie de elogio ao *craftsmanship*, que traduzi por destreza, para remeter à ideia de habilidade de artífice; ou seja, há essa ideia instaurada de elogio à técnica, em um texto que coloca a estrutura em primeiro plano e que chama a atenção para a técnica do próprio romance, sem aderir à certa espontaneidade pura como elemento principal, comum a certas leituras de literatura *underground*. Acker, ao contrário dessa posição espontaneísta, propõe que o próprio ato de escritura – e o artesanato literário que ele implica – é o principal elemento a ser observado na obra. A meu ver, é justamente esse destaque dado ao trabalho estético que triunfa na obra de Acker.

³¹ Também me parece possível defender a avó como sendo uma das duas, mas como as duas se misturam no livro, o que interessa aqui é a figura matriarcal, autoritária e materialista. Pretendo falar da mais particularmente da avó mais à frente.

O movimento de apontar para os próprios temas, assim como para a sua estruturação, é constante na obra. Nesses termos, acentua-se também a importância das anotações da escritura: por vezes, são colocadas entre parênteses, como se se tratassem de análises fora do texto, justamente elas que estão no centro de sua confecção. Isso resulta em versões ainda mais radicais dos jogos de metalinguagem, que descrevem o próprio texto e questionam os seus significados, sem perder a corporeidade da metanarrativa:

Devemos definir a sexualidade como aquilo que não pode ser satisfeito, portanto, aquilo que transforma a pessoa.

(Estilisticamente: contrastes simultâneos, extravagâncias, incoerências, pensamentos incompletos disformes, ortografia nojenta, o que significa o quê? Qual o segredo de todo este caos?

(Como não há possibilidade, há o jogo. A elegância e o sexo completamente sujo se adequam. Esperanças que não são saciadas.)

Questionar é nosso estilo.

(ACKER, 1982, p.107, na tradução; p.74)

Presente nas partes finais do livro, este trecho é quase um manifesto de estilo somado a uma espécie de discurso teórico do próprio texto. A definição de seu estilo como mistura de pornografia e elegância remete à ideia de esmero textual, que por sua vez ecoa a questão de literatura corpórea – sobretudo pensada como uma ferramenta que transforma a pessoa que escreve –, na qual, até mesmo erros ortográficos são implantados como parte desse estilo. A simultaneidade que Acker propõe entre leitura e escrita acontece justamente nesse momento em que simultaneamente escreve e analisa o que é escrito. E, ao colocar o corpo, a sexualidade, como elemento transformador, a simultaneidade reverbera na possível indistinção entre corpo e mente. Ou seja, Acker propõe uma compreensão textual que é também física. Essa análise constante do que é escrito bem como o funcionamento dessas personagens a partir de seus desejos resultam em uma literatura metalinguística, e teórica, que não se entrega à autocontemplação ou à reafirmação de suas experiências, mas dispõe uma série de recursos de análise para encontrar uma voz literária que não pode ser senão uma possibilidade, sem fundamento e sem garantias. E ao se assumir como possibilidade, obviamente se assume também como incompleta – e aí está a condição para continuar a jogar o jogo de escritura. Ou seja, pensando do lado oposto, a postura experimental do texto, com as diversas vozes narrativas e as colagens dos autoproclamados plágios, e ainda a assimilação de todo o caos que aparenta

não ter significado, revela-se, afinal, como resistência à impossibilidade ou abandono da literatura.³²

Nesse jogo de impossibilidades, assim como o texto de Acker se compõe através de diversos outros textos, suas personagens tendem a se formar através de diferentes vozes e a partir da leitura dos diferentes escritos. Por um lado, essas personagens funcionam como arquétipos de uma narrativa primordial constantemente reencenada; por outro, são constructos causados pelo uso da linguagem, que, não raro, se descobrem como “o outro” do discurso masculino (SCIOLINO, 1997). A dinâmica da formação dessas personagens se dá em uma espécie de obra aberta, trabalho constante, cuja origem é a dor e seu resultado é a amplificação da dor. É nessa espécie de formação de identidade sempre incompleta, que *Great Expectations* se apresenta como um romance de formação fracassada, no qual Acker faz convergir a narrativa com a estruturação do livro.

Sem nomes ou subjetividade definíveis, o caráter esquizofrênico das personagens, somado a seu movimento sempre determinado por algum desejo, revela um princípio similar à ideia de “máquinas desejanter”, de Deleuze e Guattari, em oposição a uma unidade psicológica tradicional e romanesca. A esquizofrenia entendida em *O Anti-Édipo* pode ser definida como “o processo da produção do desejo e da máquina desejanter”, contrária ao significante despótico e castrador de Édipo. Tal noção é explicitada na obra de Acker, por exemplo: “Eu quero: que cada parte altere (o significado de) cada outra parte então não existirá parte absoluta/heroica/ditatorial/de conteúdo sadomasoquista”³³. E essa leitura de conteúdo sempre mutável, aprofundada pelos elementos de colagem e justaposição (esse trecho se encontra inscrito entre as descrições de guerra), forma essa literatura plagiadora como método de resistência ao discurso dominante. Vale notar que Acker era leitora atenta dos dois filósofos pós-estruturalistas e afirmava que foram de grande ajuda para sua própria compreensão de sua obra³⁴.

Na tentativa de resistência à máquina social, que é também a voz patriarcal, as personagens arriscam a vida por relações que resultam em sua destruição. Masoquismo e violência sexual se confundem e se retroalimentam relacionando as personagens exclusivamente dentro da esfera de poder e dominação: o desejo sempre se amplifica e varia

³² Aqui caberia também apontar que essa identidade impossível é também a identidade feminina a partir da literatura; no sentido que performar como mulher, uma voz feminina, é incompatível às formas tradicionais e mais dominantes da literatura (como seria o caso do romance) e é a partir dessa instabilidade Acker vai montando essa outra identidade.

³³ ACKER, Kathy 1982, p.08; na tradução p.04

³⁴ Entrevista à Rebeca Deaton, 1992

entre a vontade de se isolar e a busca pelo prazer; a libertação, quando ocorre, só se dá a partir da destruição do sujeito – que desde o princípio é colocado em suspensão. A rigor, inexistem indivíduos no texto de Acker, apenas máquinas movidas pelo desejo em confronto com a máquina social, o que, em especial nos casos das personagens masculinas, acaba por implicar na anulação da existência do outro, vale dizer, das personagens mulheres. Essa ação é notória nos casos das personagens Sir S, Clifford e Propércio, por vezes se revelando assassinos.

Acredito que a relação entre Sarah e Clifford, protagonistas da segunda seção, seja a mais desenvolvida no livro, ainda que interrompida diversas vezes: são as personagens que mais claramente têm alguma localização temporal e espacial e uma presença física sedimentada, no que diz respeito à interação com o mundo ao redor. O que vale, em especial, para a contraparte masculina que, no conjunto do livro, é quase evanescente em geral. As cenas que os envolvem são, em sua maioria, diálogos em forma de roteiro teatral, os quais terminam em especulações da narradora sobre a possibilidade, bastante concreta, de seu amante querer matá-la. Ao final da seção, seus nomes e as falas se dissolvem, restringem-se à pontuação e frases entrecortadas acompanhadas pelos *retratos em vermelho* aplicados em caixa-alta.

O esqueleto dessa seção, *As Origens do Romance*, dividida entre *Dia* e *Noite*, já foi descrito anteriormente, porém a impressão de que há maior desenvolvimento se dá por haver maior contato com a história familiar de Sarah, seus parentes, mansões, heranças, além da morte do pai. Clifford é tanto o primo *gorducho*³⁵ do pai, quanto um artista-caminhoneiro de Seattle. Em Seattle, o casal vive uma relação mutualmente paranoica. Entre as justaposições e texturas textuais, há uma narrativa mais explícita, com descrições de ambientes e ações, ainda que em registro de roteiro e uma voz narrativa ambígua (não se sabe exatamente se é Clifford ou Sarah quem narra). Entretanto, mais uma vez, a situação se altera e as falas passam a ser de personagens indefinidas, surgem lacunas e os nomes novamente não importam:

CLIFFORD: Compreendo que você seja fraca. Eu quero uma feminista forte.

SARAH: Talvez você devesse ficar com outra pessoa. (Esperançosamente)

CLIFFORD (resignado): Pare de chorar e coma seu jantar. Você precisa comer. Vai acabar ficando doente de novo.

SARAH: Por favor, pare de me atacar.

CLIFFORD: Estou tentando ter um jantar agradável. Você que fica levantando esses assuntos.

³⁵ É importante notar a presença de um tom infantil na voz das personagens de Acker, além de gorducho, roly-poly, há a expressão quack (que traduzi para embustão) para caracterizar a charlatanice do médico que recomendou a gravidez para curar a infecção urinária da mãe). Essas irrupções de humor e discurso infantil produzem um contraste interessante com os temas desenvolvidos no livro e sua contraparte obscena e violenta.

SARAH: Eu... ? Eu... (hesitante, obediente, pega uma colherada da comida)
 Já que meu choro alimenta a crueldade, não sei como pará-la. Estou aterrorizada.
 Ele espelha tudo o que sinto, mas não percebe que está fazendo.

: Johnny, sei que você vai me matar.

: Vou te matar, querida.

: Não quero que você me mate

: Mas eu quero dinheiro, e você tem dinheiro.

(ACKER, 1982, pp.93 – 94; na tradução pp.63 - 64)

Para enfim chegar a frases entrecortadas, mutiladas, interrompidas pelos retratos em vermelho:

RETRATO EM VERMELHO, continuou dando o dinheiro

RETRATO EM VERMELHO se algum dia eu perguntar sobre, ele disse

RETRATO EM VERMELHO \$60.000 em débito e por isso

RETRATO EM VERMELHO como

RETRATO EM VERMELHO seu primeiro marido roubou um quarto de milhão de dólares me perdoe

(ACKER, 1982, p. 100; na tradução p.68)

Ou seja, o esfacelamento, mental, físico e também financeiro das personagens se espelha na composição dos textos. Nesta mesma cena também é possível observar o registro teatral contaminar a própria diegese, na medida em que as cortinas de teatro (veludo vermelho falso) tomam o lugar do restaurante em que o casal conversa. Ou seja, a forma se torna o conteúdo narrado:

SARAH (percebendo que vai chorar): Com licença. (Se levanta. Começa a tremer cada vez mais e mais) Tenho de ir ao banheiro. (Olha ao redor do restaurante.) Cadê o banheiro? (Procura ao redor restaurante. Veludo vermelho falso cobre todas as paredes. Não encontra o banheiro. Volta a se sentar.) (ACKER,1982, p.93; na tradução p.63)

Nesses diálogos também é possível notar certa apologia do feminismo efetuada por Clifford, com a nítida intenção de manter seu controle sobre Sarah (escolher sua comida, criticar seu comportamento etc.). Essa imagem contrastante é diferente das outras presenças de teorias dentro do texto e se repete em vários outros momentos. Também Propércio usa de certo discurso

em voga em circuitos feministas – “*O movimento de libertação da mulher tem razão quando quer se livrar de todas as prostitutas mandando todas vocês, putas, pra cadeia.*”³⁶ – o que pode ser visto como pequenos ataques de Acker a certas críticas recebidas³⁷ e também como evidência do quanto certo moralismo e produção de valores ideológicos do feminismo podem ser instrumentalizadas pelos próprios circuitos de opressão, pelo discurso dominante. Além disso, há um aspecto mercadológico nas personagens pais de família: sempre alardeiam o que compram para a mulher (em geral revelado como mentira) para sustentar sua autoridade. Trata-se, portanto, de distinção no *modus operandi*, mas não na aplicação de processos de dominação. Pensadas como ciclos opressivos, as dinâmicas das personagens me parecem espécie de mapeamento de violências em relações amorosas/sexuais, intensificadas ao longo do texto.

Mas, ao contrário do que poderia parecer numa leitura superficial, Acker não reduz a perpetração da violência de gênero às personagens homens. Há manifestações de natureza misógina similar nas próprias personagens mulheres, como prostitutas condenando prostituição ou a avó aliciando a neta. E, mais interessante ainda, é certa constituição de universo com expectativas de gênero invertidas, ainda que de maneira ambígua. Por exemplo, ao tratar do pai, refugiado judeu, Peter afirma que à época era permitido aos homens apenas se casar ou *cafetinar*; o que já o coloca em uma posição dominante no circuito da prostituição. E continua:

(...) as roupas, as maquiagens tudo o que as mulheres menosprezam; querem que os homens usem e depois dizem “essas coisas de homem não têm importância;” o casamento e o sexo são os únicos negócios para os homens. (ACKER, Kathy, 1982 p. 23; na tradução p. 14)

Essa inversão de papéis de gênero é superficial no texto, porém revela a própria superficialidade dessas expectativas sociais. Com esse desmonte cômico de convenções, Acker produz, reproduz e desestabiliza noções prévias dos ciclos de opressão, inseridos na narrativa, com potencial talvez mais interessante que a denúncia.

Em determinado trecho, o movimento narrativo é definido como um movimento emocional³⁸, que acredito ser uma perspectiva interessante para descrever as diversas irrupções de lembranças e narrativas, a não linearidade, além da própria ideia de máquinas desejantes e a negação de certa racionalidade. Ou seja, a produção de personagens acaba sendo um

³⁶ ACKER, Kathy, 1982 p.117; na tradução p.80

³⁷ Em seus ensaios Acker escreve constantemente sobre sua relação ambígua, porém em geral positiva, com a pornografia, entre outros elementos, causou atritos com alguns movimentos feministas, em especial os ingleses.

³⁸ ACKER, Kathy (1982) p. 58; na tradução p.40

subproduto alegórico do desenvolvimento de traumas. Ainda assim, em contraponto, o livro tem como principal interlocutora a figura da mãe dominadora, presente apenas na memória das protagonistas, a qual depois do suicídio (ou assassinato), anterior ao tempo narrativo, deixa apenas um legado de dor e autodestruição. É justamente a tentativa de superar a morte da mãe – “(...) *para obter uma figura diferente de mamãe, tenho de perdô-la por me rejeitar e cometer suicídio*”³⁹ –, o móvel que coloca em movimento o livro. Tal ação, anunciada desde o início, tem seu ponto medular durante o funeral da mãe:

Um. Bem, mamãe papai e vovó estão mortos. Foda-se.

Dois. Quando mamãe bateu as botas, depois, ela estava nesse caixão de madeira extremamente polida na casa de funeral mais cara de Nova York – onde toda a sociedade morre depois de ter morrido – FALSA, tudo era real mas há vezes em que o real é falso, flores, toneladas de cheiros, saltões de madeira tão esmaltadas quanto unhas; um pastor ou rabino me pergunta “Você sabe alguma coisa boa que posso dizer (*tenho de dizer alguma coisa: DIGA ALGUMA COISA!*) sobre o *cadáver mutilante de sua mãe*? (começa a compreensão de que todas as pessoas da sociedade são tão porcos que...) e digo a ele o quão bonita ela é; ninguém chora eles estão lá para me encarar enquanto abro cega meu caminho pelo corredor estreito, para calcular quão histérica estou, realmente a amava?

(ACKER, Kathy, 1982, p.109; na tradução p.75. Grifos meus)

O texto, como um todo, não é senão a elaboração dessa alguma coisa a ser dita, em meio aos porcos, a respeito desse *cadáver mutilante*. Colocado em movimento a partir dessa ação, o texto, sem uma voz própria, busca dizer com base na cópia da literatura de outros – daí os plágios ganharem um significado maior no funcionamento da narrativa. De certa forma, todos os movimentos no livro se complementam. O próprio registro no gerúndio, *mutilating*⁴⁰ *body* e não *mutilated body* (cadáver mutilado), mantém esse corpo como presença constante, e o enfrentamento da literatura, aí, se torna o enfrentamento da incompletude da linguagem, explicitada de diversas formas. Por exemplo, entre as cartas de Rosa para dois teóricos, Sylvère Lotringer e Susan Sontag, é dito: “Nós Provamos Que A Comunicação É Impossível”⁴¹, e nessa incomunicabilidade mesma se dão as diversas tentativas de formar uma narrativa que trabalhe a dor.

³⁹ Idem, p.6; na tradução p.2

⁴⁰ Que traduzi para *mutilante* para poder cumprir melhor o sentido adverbial, ainda que a possibilidade de utilizar o gerúndio seja plausível para explicitar a presentificação desse cadáver

⁴¹ ACKER, 1982, p. 27, na tradução p. 17

Acker nega uma voz autoral, por meio dos plágios, e, principalmente, nega a ideia de criatividade, na repetição dos mesmos modelos esquemáticos de enredo. Há nisso a rejeição de certa literatura como elemento de força patriarcal e capitalista, mais que uma condenação de ações individuais, ainda que execráveis e de uma violência gritante, ainda mais por as personagens não constituírem indivíduos e sim os supracitados constructos da linguagem, dejetos da violência. Portanto, os elementos do romanesco parecem ser parte dessa força-auxiliar para manutenção das violências. O esforço, das diferentes estruturas e do uso da linguagem de Acker, se dá em produzir uma narrativa, ou até mesmo um romance, fora do exercício literário estabelecido. A questão do livro não é somente superar o trauma dessa dupla opressão, familiar e literária, mas se colocar fora dela. A lista de familiares mortos constituintes da cadeia opressiva, seguida de uma imprecação (foda-se), revela justamente essa postura. Assim, as personagens de Acker formam, quando se soma essa atitude à construção da voz esquizofrênica e à movimentação a partir do desejo, uma identidade que pode ser vista como pós-pubescente, porque sexual, e anedipiana, ao menos como proposta. Porém, com todas as impossibilidades assumidas para esse tipo de criação dentro do gênero romance. É uma narrativa, afinal, de confronto constante: com a família, com a sociedade, com o próprio sexo, com a impossibilidade de satisfazer os desejos (ou esperanças), com a forma romance, com a literatura etc. Ou seja, não é senão uma literatura em constante tensão.

Isto posto, gostaria de retomar uma ideia esboçada anteriormente que vejo também como fundamental em GE: a de que se trata de um romance de formação fracassada e de um romance fracassado de formação. No sentido em que, além da citação-título do romance, o livro opera e subverte alguns movimentos e ações do *bildungsroman*, mas nega a possibilidade de uma vida adulta – ou adequação social. Propondo a não adequação como possibilidade em frente a dor, Acker desenvolve e trabalha em outra esfera. Como gênero literário, se encontra fora do romanesco e de qualquer elemento tradicional – enredo, personagens, tempo narrativo ou localização espacial – e ainda se nomeia romance. Abraça o experimentalismo como tentativa de construir um espaço narrativo livre, mas mantém o diálogo com a literatura que a precede e assume as suas próprias impossibilidades, como literatura, em especial para formar identidade a partir da linguagem. E como narrativa propõe uma espécie de crescimento fora da adequação, que não nega o sofrimento, até o amplifica, produzindo uma relação de interdependência dentro dos ciclos de opressão, de forma a esclarecer certa cumplicidade das vítimas em alguns momentos. Tampouco há inocência, pois a infância/adolescência já se dá num mundo de violência que paradoxalmente aproxima guerra e orgasmo. Mas é também por meio da dor em que é concebida e criada, que pode surgir um processo de recuperação parcial.

Uma curta narrativa logo no início, entre uma garota e um soldado em meio à guerra entre os exércitos RIMA e POP, em dinâmica similar às demais, é o agrupamento primordial desse tema espelhado em todo o livro. A garota é alvo de uma série de abusos, às vezes complacente com seu algoz, e ao fim de seu calvário, após o texto se propor como matéria orgânica sem significado a partir de diferentes texturas textuais, “*a menina [se] RECUPERA*⁴²,”. A frase, sintaticamente incorreta e pontuada com vírgula (assim como a última do livro) revela o movimento de recuperação, dessa formação incompleta, mas que ocorre a partir do exercício com a dor. Esse crescimento na dor é uma espécie atividade muscular constante, um confronto com traumas que não são jamais inteiramente superados. E essa proposta de confronto constante está no cerne da literatura de Acker e é o que explica as suas obras consequentemente incompletas. Acker realiza, nas personagens e na obra como um todo, essa espécie de formação fracassada que se dá fora da linguagem ordinária, como a própria autora denomina a linguagem que não considera o corpo.

Considerando a noção, sempre presente, de fisicalidade da literatura, há um paralelo a ser traçado entre o movimento narrativo do livro e o fisiculturismo – tanto no que diz respeito ao reconhecimento de sua identidade de gênero, como no tocante à indistinção entre leitura e escrita – que Acker começa a praticar à época da composição de *Great Expectations*. Como no levantamento de peso, no livro há essa série de repetições de movimentos que provocam dor e criam um crescimento constante, a partir da quebra – não dos músculos, mas da linguagem. A consciência do corpo e a consciência do texto se complementam, a expansão do texto é também a expansão da dor. Tendo isso em vista é possível entender a obra como um exercício constante com o trauma. Ao terminar a narrativa no vocativo póstumo “Querida mãe,”, Acker sugere e pratica essa ação de repetição circular que acaba por ser a forma possível do romance que faça jus a um projeto de formação pela dor. Porém dentro da ambiguidade característica do livro, a essa ação dolorosa não é negada a possibilidade de prazer: a própria ideia de masoquismo aparece, muitas vezes, como um elemento revolucionário e liberador, ao delimitar abusos e descobrir potencialidades de deleite com a própria dor. O processo está delineado em uma pergunta lançada pelos versos que narram a relação sadomasoquista de O, que parece ter um caráter ficcional interno, mas que, em seguida, é retomada como narrativa principal:

Ele diz que ela irá ajudá-lo a destruí-la. Os chicotes não existem e são ridículos. Quem confundiria orgasmo com dor?

As três meninas, no piso frio do banheiro da escola, dão risadinhas.

⁴² “(...) the young girl RECOVERED” ACKER, Kathy (1982) p. 15; na tradução p.09

É a primeira vez que saem juntos e ele não a trata como lixo.

(ACKER, 1982, pp.43-44 ; na tradução p. 30)

Por fim, será preciso considerar a centralidade da questão do suicídio, para o qual já chamei atenção várias vezes, pois a presença da mãe que se matou é uma constante a contaminar todo o romance. O tema também é racionalizado, em certa medida, no próprio texto: a passagem em que *A História de O* é desmembrada e tem a violência amplificada pelos versos é mesclada com o seguinte trecho apenas em caixa-alta, como se fosse um anúncio comercial, um letreiro explicativo dos temas do texto:

NÃO APENAS NÃO HÁ ESCAPATÓRIA DA COMPREENSÃO MAS A ÚNICA FORMA DE LIDAR COM A DOR É SE MATAR POR COMPLETO E SOZINHO. O SUICÍDIO SEMPRE FOI O PROBLEMA MAIS DIFÍCIL DA HUMANIDADE.⁴³

(ACKER, 1982, p.41; na tradução p.27)

Ou seja, parafraseando o *Mito de Sísifo* de Camus, Acker coloca o suicídio como reação à dor gerada pela compreensão, pela própria consciência, mas, ao mesmo tempo, evita propor explicações definitivas para o ato. O suicídio é um tema presente em toda a obra de Acker – por exemplo, em *In Memoriam to Identity*, há a seguinte afirmação: “*Writing is one method of dealing with being human cause in order to write you kill yourself at the same time while remaining alive*”⁴⁴ (ACKER, 1990 p.174). Essa ligação entre escrita e suicídio pode ser entendida a partir do movimento transformador do autor conforme escreve, essa espécie de autodestruição praticada em sua própria execução. Parece ser, portanto, essa escrita impiedosa e temerária parte do resultado de sua experimentação.

A ligação entre dor e escrita desenvolvida por Acker se projeta no suicídio das personagens – além da mãe, a prostituta Cynthia⁴⁵ se mata em uma das cenas de maior potência estética do livro, intercalada com poemas (de Cynthia?) na companhia de mendigos e vira-latas. O suicídio da mãe precede a narrativa e é o seu motor emocional, o suicídio de Cynthia é o espelhamento final da impossibilidade de entendimento, a fuga radical da dor. A anulação

⁴³ NOT ONLY IS THERE NO ESCAPE FROM PERCEIVING BUT THE ONLY WAY TO DEAL WITH PAIN IS TO KILL ONESELF TOTALLY BY ONESELF. SUICIDE HAS ALWAYS BEEN THE MOST DIFFICULT OF HUMANITY'S PROBLEMS

⁴⁴ Escrever é a única forma de lidar com a dor de ser humano porque para escrever você mata a si mesma enquanto continua viva

⁴⁵ Há na última seção, O Fim, quase uma inversão de papéis, o escritor Propércio se torna assombrado pelo suicídio de sua namorada e passa a escrever constantemente pornografia copiada de outros autores contra o império romano – uma espécie de *Great Expectations* com gêneros reversos dentro do livro

máxima das personagens se torna o único resultado possível na impossibilidade de formação de identidade a partir da linguagem dada. Mas é também a partir dessa impossibilidade que Acker abre seu espaço narrativo experimental, uma narrativa que se espalha pelo espaço e tempo, no sentido de seguir um movimento emocional. E é nessa narrativa emocional, cujo motor é o suicídio e o exercício com a dor que foge à compreensão, em movimentos desejantes, que há a formação dessa identidade, literária, e também existencial, além de feminina – como escritora e mulher – proposta no texto.

2.4 Além da mãe: água-viva, os porcos, os cachorros e a avó

Decidi trazer esse tópico à parte pois diz respeito a figuras secundárias que, no entanto, têm certa importância para a narrativa ao amplificar os ciclos de opressão. São imagens que são repetidas constantemente e se reconhecem nas várias personagens. Tendo em vista a função explícita das imagens no texto, descritas exemplarmente na leitura de tarô (“A imagem de minha detestável mãe está bloqueando a consciência”⁴⁶), vale aprofundar um pouco aquelas que mais surgem ao longo do texto. A primeira imagem forte é a do porco, em caixa-alta como definição da humanidade:

(...) Chama-se TERROR chama-se COMPLETA RESPONSABILIDADE HUMANA. O PORCO que vejo à beira da cova é o PORCO eu que nem a morte nem os comentários sociais matam. Esse TERROR é divino porque é real e talvez me afunde NELE. (ACKER, Kathy (1982), p.7; na tradução, p. 3)

A figura do porco é aplicada várias vezes ao longo do livro: à sociedade ou à humanidade em geral, como quando, na cena do funeral, é dito que “começa a compreensão de que todas as pessoas da sociedade são tão porcos”⁴⁷; à própria narradora (o porco-eu); aos “grandes empresários que parecem porcos” (GE p. 49); além de estar diretamente colada à misoginia das personagens homens – é o caso, por exemplo, de Clifford usá-la para qualificar sexismo; ou de Propércio se assumindo um “porco machista”.

A imagem da sociedade autoritária e machista é também aplicada à avó – a qual, no tarô lido no início, parece ser a Rainha de Ouros – que sempre é colocada como uma mulher de alta-classe que tenta proteger, autoritariamente, o *status quo* familiar, garantir estabilidade em casamentos, além de ser cúmplice da violência sexual patriarcal:

Vovó levanta sua saiazinha rosa de organdi para mostrar ao maître do hotel, “Olha só o que minha netinha está usando! Seu primeiro espartilho! E com apenas seis anos!” (ACKER, Kathy (1982) p.44; na tradução p.29)

Nesse sentido, é possível entender alguma similaridade entre a imagem da avó e a do porco, visto que ambos são representativos, no texto, de uma sociedade humanamente

⁴⁶ ACKER, Kathy (1982) p.6; na tradução p.2

⁴⁷ Idem p. 109

detestável e fisicamente opressiva. E, ao menos durante o funeral, a avó literalmente é um dos porcos que circundam a narradora.

Em contraste com a figura do porco, parece estar a do cachorro vira-lata: há uma multiplicidade de cachorros na rua, sempre famintos, às vezes conjurados em maldições da personagem mulher para que pratiquem sua vingança, outras vezes como imagem evocada no desejo masoquista (“me trate como um cachorro afundado na merda” (GE p.14), em geral como parceiros das personagens mulheres; particularmente representativa é a aplicação da imagem à personagem Cynthia, que, enquanto comete seu suicídio, se une aos cachorros, na rua própria deles, e a sua fala se torna latido – “*Cynthia barks like a dog:*” (GE p.117). Vale notar que a figura de cachorro de rua e às vezes gatos abandonados são uma constante na obra geral de Acker; em *Don Quixote* (1986), por exemplo, a Don Quixote tem um longo caso com um cachorro tratado como católico, suposta reencarnação de seu amante. Boa parte do texto é elaborada de forma a produzir-se como irracionalidade similar à do animal.

Essas imagens não são fixas, e alteram significados e uso, assim como as vozes narrativas se alteram. O melhor exemplo para isso é água-viva, aplicada duas vezes, como mãe de Peter e pai de O. No caso da mãe de Peter:

Minha mãe é uma boneca falsa e uma água-viva. A coisa mais nojenta do mundo. Meu maior medo é que eu tenha puxado alguma coisa daquela água-viva.

Minha mãe, a água-viva, quer que eu seja exatamente como sou.

(ACKER, 1982 p. 24; na tradução p.14)

Portanto, a imagem da água-viva guarda alguma relação com a imagem castradora da medusa, mas também é uma gíria na língua original – algo próximo a “molenga”. Porém a mesma expressão, água-viva, é empregada para caracterizar o pai estuprador de O, e já não tem mais o funcionamento quase cômico da gíria, *jellyfish* dentro do contexto, pois é desenvolvido dentro de um registro de pesadelo. Nos dois casos, contudo, a figura da água-viva representa aquilo que os filhos desprezam nos respectivos pais e aquilo que veem dos pais em si mesmos: a constituição de suas identidades a partir dos pais. O primeiro uso da imagem acentua o medo de Peter de se identificar com o feminino, o segundo, o medo de O de que o seu próprio corpo espelhe o desejo incestuoso do pai:

Pesadelo: seu corpo reflete/torna-se o desejo do pai. Este é o pesadelo.

Então O teve diversas relações sadomasoquistas com caras que afundavam as unhas em sua carne e batiam na sua cara então o água-viva quis se tornar o seu

ombrodaslamentações quis se tornar ela. Então O quase se matou ao desenvolver uma infecção no ovário. (ACKER, 1982, p.54; na tradução p. 37)

É possível notar, assim, que ao mesmo tempo em que há uma intensificação no significado dessas figuras, conforme podem alterar de gênero ou de personagens, há partes constantes em seus sentidos. E nessas transformações de imagens que espelham a narrativa maior, vale apontar como se uma espécie de movimento narrativo embutido na personagem principal, seja qual for o nome identificado, no sentido de primeiro se colocar como porco e ao fim, via aniquilação de sua existência (que é também a escrita), se tornar cachorro.

A partir da identificação inicial da narradora com a figura do porco, o *porco-eu*, e o legado familiar que está presente na avó, assim como na herança deixada pelo pai e na constante reencenação da morte da mãe, é possível traçar uma linha que culmina na transformação de Cynthia em cachorro, no sentido em que o seu monólogo final vai se transformando em latido conforme os cachorros assistem ao seu suicídio. A rejeição à figura dos porcos a qualquer custo é o que a torna cachorro, que funciona como um signo de liberdade, mas também, em função das condições precárias de vida, como signo de sofrimento. A fuga da dor, por si só, não resolve a dor na narrativa, mas a negação de certas regras sociais, ou de linguagem – nos termos de Acker –, implica em um espaço de liberdade no qual, mesmo havendo dor, não é impedimento para o desenvolvimento pessoal. Aí está a chave, a meu ver, para compreender a empatia e identificação da narrativa com a figura do vira-latas.

3. A estética do choque: literatura que se quer terrorista, que se quer conceitual

Ainda que seja um livro cruel no registro das personagens, no sentido em que são narrados em seus principais vícios e fraquezas com pouco espaço de redenção ou simpatia por parte da voz narrativa, há alguma empatia em *Great Expectations* com aquelas personagens que estão, em alguns sentidos, à margem da sociedade, como os sadomasoquistas, as prostitutas, os artistas, os internados em manicômios – aqueles que não produzem, a princípio, dentro da lógica de consumo, com algumas exceções na comunidade artística – e, por fim, terroristas, que formam também o grupo de prostitutas que iniciam sexualmente Rosa e O sob a fachada do internato de garotas.

Além do caráter diretamente político do uso simbólico de grupos terroristas --, portanto fora-da-lei –, eles têm valor estético no sentido de uma atitude programática que visa minar a própria literatura: os plágios atacam a noção de autoria; as repetições e alterações de personagens confundem a ideia de uma relação lógica espaço-temporal na narrativa; a subversão de gênero na voz narrativa, suspensão em vários trechos, descentraliza o texto, impedindo a formação de uma voz dominante. Além disso, a pontuação esparsa e diferenciada e o registro gramaticalmente incorreto, método que Acker define como *linguagem burra*, atacam a forma convencional de registro de linguagem. Esse choque se dá ainda na justaposição de diversos registros linguísticos e na própria estrutura literária que Acker desenvolve em *GE*.

A violência geral no texto e na linguagem, a proximidade do texto com a pornografia, o uso ostensivo de palavrões etc. atuam sobretudo como criação de uma estratégia de choque na composição da ação narrativa ou metanarrativa. Mesmo um cadáver de burro encontrado na rua revela um comentário sobre o movimento narrativo:

Os cachorros dilaceram a carcaça de um burro, especialmente a cabeça, ainda coberta de pele: a cabeça é a parte menos apetitosa do esqueleto. Os pássaros sempre começam pelos olhos; os cachorros preferem estômago ou a pele ao redor do cu. Todos vão do mais delicado para o mais complicado. (ACKER, Kathy, 1982, p. 18; na tradução p. 10)

Ou seja, esse registro linguístico agressivo não é só um ataque a moralidades e moralismos vazios, mas também uma forma constitutiva da invenção de um discurso, ainda que a questão da autoria seja problematizada. Ao colocar o abjeto em primeiro plano, Acker produz esse efeito de choque e a partir dele constitui não só a narrativa do livro como também a sua

própria linguagem, intencionalmente terrorista, no sentido em que visa a destruição das estruturas implicadas no próprio texto, na própria constituição da sua linguagem. Ideia que pode ser colocada em analogia com a de literatura antiliterária proposta e praticada por Acker, tendo a ambiguidade e indefinição como base.

Isto posto, vale aqui considerar em relação ao texto de Acker a noção de literatura conceitual, no sentido principal de que seu método de escrita pressupõe uma execução de ideias ou programas dados de antemão, como os plágios, as colagens, a ideia de romance de formação etc. O próprio título do livro é prévio ao texto, além dos registros de escrita já comentados por David Antin, A comparação com obras como as de Sherrie Levine é importante para compreender o escopo em que a autora desenvolve seu texto, ao reescrever, sem reescrever, *Great Expectations* de Dickens. A reapropriação da artista, ao jogar com a reprodução de obras consagradas, criadas em geral por homens, parece dialogar bastante com a ação disruptiva de Acker. Outro autor com ação análoga é Richard Prince, sobre quem Acker chegou a escrever um ensaio: as obras dele se apropriam de imagens publicitárias, quase sem alteração, e as coloca em novo uso, como arte. Não é raro esse mesmo tipo de ação em Acker, que copia manuais, literatura *pulp*, anúncios –, tudo o que compõe o corpo de sua plagiarística –, além de adotar certa noção comercial da própria noção de literatura criativa e autoral, que colocaria a literatura romanesca (da qual Acker se apropria) inteira como participante de uma lógica mercadológica.

A comparação com obras imagéticas, ainda mais porque a quantidade de textos compostos com métodos similares seja bem relevante⁴⁸, me parece interessante para a obra de Acker, tanto pela já citada presença de personagens artistas visuais e descrições de seus métodos, como pela própria autora apontar certas similaridades e influências (como Sol Lewitt e Joseph Kosuth; além das já citadas), apesar da pouca confiabilidade de Acker em entrevistas. Porém o mais interessante de Acker nesse sentido é compor um romance narrativo que responde a essas técnicas, mantendo uma complexidade que lhe é cara. Vale observar que, em uma carta para seu amigo Paul Buck à época da escrita de *GE*, ela comenta sua insatisfação com *Kathy Goes To Haiti* por ter apenas um tema, não ser uma *pintura complexa*. Acredito ser pertinente essa imagem ao fim da leitura de *GE*, livro construído por meio do acúmulo de diversas cenas justapostas, intrincadas, narrativas por vezes indecifráveis, colagem vária, tudo contribuindo para explicitar as contradições (internas e externas) do texto, e sempre explorando ao máximo a análise do seu meio ou suporte. Assim, a ideia do texto como pintura ou como “música

⁴⁸ Os capítulos iniciais de *GE*, inclusive, costumam ser veiculados em coletâneas de escritos conceituais, tais como *Against Expression: An Anthology of Conceptual Writing*, org. Kenneth Goldsmith e Craig Dworking e *I'll Drown My Book: Conceptual Writing by Women*, org. Caroline Bergvall, Laynie Browne, Teresa Carmody e Vanessa Place.

ambiente” (como proposto de início pela autora) me parece bastante adequada, e ainda favorável à conexão com a arte conceitual, vale dizer, com a ideia de uma narrativa que pensa a execução de tarefas como princípio do método composicional.

Essas tarefas a cumprir são ainda mais importantes para a obra de Acker que o plágio simplesmente. Um exemplo que pode esclarecer a questão, no sentido de definir seus métodos para escrita, diz respeito ao fato de Acker ter composto *Empire of The Senseless* (1988) com a proposta de se masturbar com vibradores ao mesmo tempo em que escrevia o texto; levando ao limite a relação corpo-escrita, bem como, por o livro ter ares de literatura cyberpunk e contar com personagens andróides, sintetizar a experiência corpo-máquina. Ou seja, a literatura conceitual, em paralelo à arte conceitual em geral, se dá mais no método composicional da obra e o registro de sua execução, que como literatura não é senão a própria obra, como texto em si, como romance, como literatura. O esforço nesse sentido não seria, então, para definir Acker como escritora conceitual, o que me parece bem aceito, e sim delinear seus movimentos conceituais e sua função prática em sua escrita. Movimentos que aparecem em *Great Expectations* com grande força na natureza copista de seu sistema plagiário. Ao propor escrever sem subjetividade autoral, Acker se torna uma organizadora de informações/textos; ou seja, uma mistura de procedimentos maquinais, não necessariamente lógicos, porém que resultam em uma criação literária específica. Porém, em contraste com certo elemento asséptico de boa parte da criação conceitual, até mesmo presente na obra de Antin, Acker, em seu uso de violência, pornografia etc., parece ter um trabalho que resulta em um conceitualismo sujo, tingido de sangue e sexo, não é uma operação única à autora⁴⁹, mas como resultado literário me parece revelar uma distinção importante à essa estética de choque somada a aplicação dos métodos conceituais. Não é senão a mistura de elegância e violência presente constantemente em seu texto.

Assim como sua suposta estética terrorista, o elemento conceitual é carregado de política. A partir dos plágios, sua principal demonstração, há a negação de uma literatura que corresponda a produtos, evitando valores que a autora enxerga como burgueses –, não à toa seu alvo em *GE* é, principalmente, a forma romance –, como autoria, criatividade, necessários à fundação de um mercado literário. Realizando ataques descentralizados que partem do abjeto, há a constituição de uma linguagem outra, que é também identidade, a partir da ruptura de narrativas e estruturas tidas como capitalistas e patriarcais, no que pode ser entendido como um esforço de desagregação de todos os valores. Visto assim, é possível reconhecer quase uma

⁴⁹ Richard Prince, por exemplo, tem obra similar nesse sentido transferido às artes visuais

qualidade programática na política de Acker, ainda que intencionalmente descentralizada e ambígua, que resulta em seu tipo específico de literatura experimental, a qual, em *GE*, particularmente, tentei definir como contrarromance de formação incompleta. O fundamental, porém, é que essa linguagem experimental é o que proponho como base para a tradução.

4. Mais algumas notas sobre a tradução

Acredito, no corpo do comentário geral, ter demonstrado boa parte dos critérios utilizados para traduzir o livro. Mas pretendo, aqui, discutir mais detidamente algumas questões menos explícitas nos comentários a fim de deixar claro determinadas escolhas feitas ao longo da tradução. Não retomarei o método usado para traduzir os plágios, já discutido, mas vale apontar que é justamente a partir das cópias de traduções disponíveis e o mapeamento dos possíveis plágios, que a tradução se inicia. Usando traduções já realizadas de materiais que Acker copia, foi possível, em parte, reproduzir a intertextualidade inerente à obra de Acker; e ainda lidar com mudanças imprevistas, como no caso da sintaxe de *A História de O* que escolhi manter, também por ser um romance cultuado por certa contracultura brasileira, que pode ter algum efeito próximo do programado por Acker. Um exemplo diferente seria o trecho retirado de *A Princesa de Clèves*, em que mantive os pronomes abreviados em francês (em vez de traduzi-los como na tradução que adotei⁵⁰), com a intenção de manter maior fidelidade ao texto de Acker que valoriza o próprio ruído que as interferências em outra língua podem causar.

Tentei explorar o que chamei de texturas textuais, formadoras do texto-ambiente fundador na produção de Acker, um acúmulo de imagens, palavras, que irrompem subitamente no texto. Nesse sentido o trecho em que essa ideia é articulada e praticada pode ser uma comparação interessante para as possibilidades tradutórias:

(...) the mute young girl's stomach muscles weld to the curly-headed's abdominal muscles, the passing wind immediately modulates the least organic noise that's why one text must subvert (the meaning of) another text until there's only background music like reggae on that ground: the inextricability of relation-textures the organic (not meaning) recovered, stupid ugly horrible a mess pinhead abominable vomit eyes-pop-out-always-presenting-disgust-always-presenting-what-people-flee-always-wanting-to-be-lonely infect my mother my mother, blind fingernails spit the eyes wandering from the curly-headed, the curly-headed's hidden balls pour open cool down on the young girl's thigh. Under the palmtrees the RIMAS seize and drag a fainted woman under a tent, a flushing-forehead blond soldier burning coals glaze his eyes his piss stops up his sperm grasps this woman in his arms, their hands their lips touch lick the woman's clenched face while the blond soldier's greasy winestained arm supports her body, the young girl RECOVERED, (ACKER, 1982, p.15)

⁵⁰ LA FAYETTE. A princesa de Clèves. Tradução de Leila de Aguiar Costa. São Paulo, SP: Edusp, 2010. 207 p.

(...) os mudos músculos estomacais da menina se fundem aos músculos abdominais do cabeça-cacheada o vento passageiro modula de imediato o menor barulho orgânico por isso um texto deve subverter (o significado de) outro texto até sobrar apenas música de fundo como reggae: a inextricabilidade da relação-texturas o orgânico (não significado) recuperado, estúpida feia horrível encrenca abobado abominável vômito olhos-esbugalhados-sempre-apresentando-nojo-sempre-apresentando-do-que-as-pessoas-fogem-sempre-querendo-a-solidão infectam mamãe mamãe, unhas cegas cospem os olhos procuram pelo cabeça-cacheada, as bolas escondidas do cabeça-cacheada jorram frias nas coxas da menina. Embaixo das palmeiras os RIMAS agarram e arrastam uma mulher desmaiada até a tenda, um soldado loiro testa-vermelhada brasas cobrem seus olhos o mijo é cortado seu esperma pega na mulher em seus braços, as mãos os lábios deles tocam lambem o rosto retesado da mulher enquanto o braço lambuzado de vinho do soldado loiro segura o corpo dela, a menina RECUPERA, (Tradução pp. 8-9)

Ou seja, mantive o uso de longas orações com pontuação rarefeita, tentando recompor a frase composta (*eyes-pop-out...*) ainda que alterando certas formas: em vez de “ficar sozinho” ou “solitário” para traduzir *lonely*, por exemplo, escolhi apenas “solidão” para manter a ambiguidade do sujeito. Ao mesmo tempo no elenco inicial de adjetivos, mantive a flexão de gênero misturada para *pinhead*, o masculino “abobado”, e os termos *stupid* e *ugly* como “estúpida” e “feia”, flexionados no feminino, sempre com a mesma intenção de adequar o trecho ao procedimento de Acker.

Há também mistura de diferentes registros, no sentido de usar registro formal quando pareceu necessário, mas em geral mantive o tom que considerei mais ajustado ao texto. Aqui vale comentar também que nesses trechos em particular, a princípio, recorri a uma exploração da pontuação, usando vírgulas para delimitar algumas frases, tentando compreender o sentido e ao mesmo tempo expor esse sentido, o que me pareceu uma ideia desacertada em relação ao texto de Acker, quando revisitado com maior rigor. Um segundo esforço, então se deu para despir a tradução de um sentido atribuído por mim, o que me levou a abdicar das vírgulas e de boa parte da organização frasal, aceitando a confusão inerente ao original, ainda que buscando transpor a sensação e ritmo para o português brasileiro. Por exemplo, preferi o *recupera* ao recuperada, pois me pareceu uma construção mais próxima à confusão sintática do original, ainda que perdesse o paralelo mais direto com *orgânico recuperado* anterior.

Existem outros exemplos de tentar transpor as diferentes texturas textuais presentes no original, como a aliteração: para o hermético termo *rape rope* (ACKER, 1982, p. 54), encontrei uma solução possível em *estrada estupro* (tradução p. 37) tendo em vista as

semelhanças das possibilidades imagéticas formadas pelo termo, e a semelhança sonora entre as duas palavras, como também o ritmo próximo ao original. Tentei ainda reproduzir certos neologismos, nos casos em que a oração composta por Acker evitava hífen e parecia propor um registro oral/infantil, como a expressão para caracterizar a intenção do pai de O de se tornar o seu: *whined about their problems* (ACKER, 1982 p. 54) escolhi *ombrodas lamentações* (tradução p. 37) que me pareceu uma solução apropriada, mesmo que carregada de certa bagagem religiosa aparente, também não destoante do tom iconoclasta geral da obra.

Algumas características, na transposição de línguas, acabam por se perder, como a indefinição constante de gênero de narrador ou personagem; ainda que tenha privilegiado essa indefinição, houve algumas escolhas necessárias, tendo em vista que em português há mais flexão de gênero que em inglês. Considerei necessárias também porque apesar de conter elementos não-binários⁵¹ em sua escrita, a neutralidade completa me parece distante de sua abordagem – tanto política quanto sexual. Ainda assim é possível definir esse gênero em contexto, por vezes aceitando a contradição e constante mudança de vozes inerente à obra. Um caso exemplar e explícito estaria nos seguintes diferentes usos de *Author*:

I'm going to tell you something. The author of the work you are now reading is a scared little shit. She's frightened (...)
 (...) *Author: You're a dumb cocksucker. (...)*
 (...) *He (the author) has not hit the humors, he does not know' em; (...)*
 (...) *Author: Huh? What rare discourse are you fall'n upon. (...)*
 (ACKER, 1982, pp. 70 – 72)

Ou seja, a mesma palavra, que a princípio trataria da própria Acker (que por ser anunciada em terceira pessoa já causa certa estranheza), é utilizada em diferentes vozes e contextos, com o mesmo movimento de espelhamento constante do texto. A primeira delas é explicitada como sendo a da autora pelo pronome (*she*), seguida de sua própria fala contrária à crítica. A segunda voz, copiada de *Bartholomew Fair* de Ben Jonson, segue o mesmo modelo (ou se considerarmos cronologicamente, é o modelo que Acker se apropria e em seguida explicita a cópia). Seguindo essa definição possível, a tradução se deu no sentido de explicitar o gênero, diferenciando autora de autor, o que também acaba por explicitar a característica do texto como colagem:

⁵¹ Produzidos, principalmente, pela recusa de uma identidade absoluta, essa proposta de formação constante combinada a destituição generalizada de valores que tentei traçar ao longo do texto.

Vou te contar uma coisa. A autora da obra que você está lendo é uma merdinha assustada. Ela está aterrorizada (...)

(...)Autora: Seu imbecil filho da puta. (...)

Ele (o autor) não atingiu os humores, não os conhece; (...)

(...) Autor: Hã? Mas em que discurso notável você caiu, hein? (...)

(Na tradução p. 49)

Esse exemplo simples serve para estabelecer a necessidade de certas escolhas, no que tange à definição de gênero em português, que em inglês se torna mais anárquica, devido às poucas flexões. A escolha mais geral foi por definir o interlocutor da *autora*, tendo em vista, que aparentemente indefinido, como masculino, que no português, a princípio, se aplicaria aos dois gêneros. Aqui também é possível comentar algumas escolhas de calão necessárias à tradução, como usar *filho da puta* como paralelo a *cocksucker*, por exemplo, que apesar de não dividir o exato contexto semântico e possa ter carregado certos elementos misóginos, não necessariamente estranhos ao texto de Acker, possui conotação similar, além de uso coloquial semelhante para ofensas rápidas.

Um exemplo maior da intenção em manter essa indefinição é relativo ao sexo da voz narrativa por se encontrar nas divisões entre a Narradora sem nome e Peter⁵², que ao início não são distinguidos como diferentes vozes. A primeira se revela mulher a partir da rememoração da mãe, pelo uso de *sisters*: “*A vejo sorrindo. Um gordo de meia idade pensa que somos irmãs. Mamãe é muito jovem e bela.*” (tradução p. 06). Antes disso, por conta de não estar explícita no início, mantive o gênero indefinido ao máximo para que a ambiguidade fosse mantida. Isso também ocorre mais adiante, no início da seção *O Fim* em que, uma voz sem personagem, diz:

Estou pensando em você e tenho pensado em você há dias, quando toco uma, enxergo seu rosto e não vou parar de escrever isto, porque assim abandonaria essa sinceridade essa felicidade essa essência, que é o que é. Ao mesmo tempo nunca terei nada contigo de novo. Porque você, mesmo que seja pelas circunstâncias, não me amaria. Não é bem assim. Estou sendo infantil como sempre. É complicado. Existem sombras, nuances, nunca ou/ou, as sombras são significados, surja, sua foda podre (Na tradução p. 70)

⁵² Alguns comentadores de Acker atribuem essa cena à narradora, ignorando a presença marcante e a divisões de vozes constante e explicitada por certos termos, o que parece revelar a necessidade em manter essa ambiguidade na tradução.

Que no original é:

I'm thinking about you right now and i've been thinking about you for days when I jerk off I see your face and I'm not going to stop writing this cause then I'll be away from this directness this happiness this isness which is. At the same time i'm never going to have anything to do with you again. Because you, even if it is just cause of circumstances, won't love me. This isn't the situation. I'm being a baby as usual. There are complications. Are shades, hues, never either-or, the shades are meanings, come out, you rotten cocksucker (ACKER, 1982, p. 103)

Ainda que seja possível afirmar que pelos termos usados – *jerk off*, em especial – que a voz é masculina, os termos não são necessariamente precisos, principalmente porque anteriormente Acker usa a mesma expressão para referir a masturbação feminina⁵³. Ou seja, a escolha de deixar em suspenso o gênero e evitar o termo “bebezão” ou “um bebê”, que me interessariam mais que o vago “infantil”, por exemplo, me pareceu mais fiel à ambiguidade presente no texto e aos temas trabalhados pela autora. Daí também a escolha de uma imprecação como “*sua foda podre*”, em vez de recorrer ao *filho da puta* como anteriormente, defensável como neutro em algumas formas, mas que poderia acabar por definir um pouco demais. Portanto, a escolha me pareceu interessante por manter a agressividade do tom original e o sexo ambíguo, tanto do interlocutor como da voz narrativa.

É preciso considerar igualmente as escolhas para traduzir as expressões obscenas e o tom geral pornográfico em Acker. Tentei manter um registro que usasse formas do calão mais próximo, pois é o que está em primeiro plano no texto, mas também busquei preservar os diferentes tons justapostos a ele, com as quebras necessárias e com a intertextualidade necessária, nos casos que ocorriam internos aos plágios. Ou seja, há uma verdadeira economia de palavrões na obra de Acker que tencionei trabalhar na transposição de línguas.

Cabe também comentar sobre esse mesmo trecho que a repetição de “em você” na tradução, que poderia ser suprimida, mas não o fiz, a fim de reproduzir o ritmo e a própria repetição constante no livro. Nesse sentido, em certas acumulações de imagens, frases e narrativas, quase sem pontuação, por vezes recorri a vírgulas, outras à conjunção “e” ou a alguma organização sintática diferente da original, na busca de tentar reproduzir o ritmo, a cadência quase caótica de Acker, e também explorar as diferentes texturas textuais.

⁵³ Na primeira peça entre Maridinho e Esposa, maridinho diz: (...) tonight they'll jerk their girlfriends (...) (GE p.21) para o qual usei siriricar e no trecho citado, o mais ambíguo; tocar uma.

Alguns elementos textuais pertencem à cultura popular e são bem restritos ao universo da Autora, por exemplo; *Jolly Green Giant* (ACKER, 1982, p.14), o mascote de companhia de legumes enlatados que aterroriza a personagem em seus pesadelos refere a construção de um imaginário publicitário e também uma espécie de terror doméstico, familiar e industrial. Por não ter paralelo claro com a matéria publicitário-alimentícia brasileira, considereei manter em inglês por um tempo, para afinal decidir por “*Quero escapar do Alegre Gigante Verde*” (tradução; p. 08) tendo em vista que, pela caixa-alta na primeira letra, a combinação entre a fuga e a alegria do gigante verde configura certo imaginário infantil, além de explorar a fuga de certa noção de alegria. Ao mesmo tempo mantive o registro de [tratores] *caterpillars* e o de [máquinas de] *peep show* como no original tendo em vista que pertencem, em certa medida, a um panorama cultural brasileiro e são bem possíveis de interpretar adequadamente em contexto. Em contraponto, substituí a cantiga de roda que a personagem *Hubbie* (ou Maridinho) canta, *Here we go round the Mulberry Bush*, pela similar *A Roda do Ônibus*, tendo em vista que ambas tratam de temas rotineiros, têm ritmo e repetições parecidas.

Ainda algumas escolhas que fiz visavam certo diálogo com a literatura americana traduzida no Brasil, como quando traduzi literalmente *black meat* (ACKER, p.11), referência à *junk* ou heroína, presente em *Almoço Nu* de William S. Burroughs, pois é como *carne negra* que aparece nas traduções brasileiras da obra (cujo autor é também mentor de Acker).

Há certa perda em alguns elementos como na polissemia de *watch* em um poema no fim do livro, provavelmente escrito por Cynthia na narrativa, que contém o seguintes versos; *Hello, my watch./Please watch over Propertius (...)* (ACKER, p.118), em que, para manter o vocativo, e usar assonância transformei no seguinte trecho: *Olho as horas, relóginho,/ Por favor, olhai por Propércio*, o que possui ecos no mesmo poema: *subo sua parede por você;/ (...) Olá, paredes./Como estão vocês?* (tradução p. 82). São pequenas alterações que visaram construir uma tradução com elementos próximos à obra original, no sentido de buscar traduzir a obra – como texto literário – antes da língua.

Por fim, em um caráter mais superficial, a tradução tenta ser fluente, alterando elementos que em inglês funcionam e não pareciam conter algum significado maior ou representarem uma escolha estilística, mas que em português se tornariam repetitivos e esteticamente inviáveis. Como é o caso do excesso de gerúndio, que foram, em sua maioria e quando possível semanticamente, passados para o presente do indicativo; também alguns advérbios foram substantivados para evitar repetições excessivas do sufixo “mente”, que truncam muito a leitura.

Isto posto, tentei manter o horizonte cultural-estético de Acker, que explorasse seus diferentes usos dos textos-base plagiados com a intenção de reproduzir esses aspectos da obra no português brasileiro, mas sem condicionar a leitura à referência explícita a esses textos. Busquei ainda a manutenção da coerência de seu conteúdo, com as adaptações necessárias para que o leitor brasileiro possa experimentar efeitos semânticos próximos ao texto original, ainda mais tendo em vista ser esta a primeira obra de ficção da autora traduzida no Brasil, e havendo apenas dois ensaios dela já traduzidos para o português⁵⁴.

Considero, por fim, *Grandes Esperanças* uma introdução interessante à obra geral de Acker, tendo em vista que trabalha seus temas de maneira clara e revela boa parte de seu experimentalismo radical com um resultado sólido. Daí, em parte, a intenção de traduzi-la, considerando também o interesse de divulgar aqui essa literatura experimental, com as suas táticas e ações de escrita muito distintas do que normalmente se tem produzido no Brasil em matéria de narrativa.

⁵⁴ Escrita, identidade e direito autoral na era das redes, em <https://medium.com/kzal/escrita-identidade-e-direito-autoral-na-era-das-redes-4a2da87ff9ec> e Contra Linguagem Ordinária: a Linguagem do Corpo, 1992, em <http://prayadubia.com/contra/>

Referências bibliográficas

ACKER, Kathy, *Great Expectations*, New York, Grove Press, 1982.

Id., *Bodies Of Work*, London, Serpent's Tail, 1997.

Id., *Don Quixote*, New York, Grove Press, 1986.

Id., *Empire of the Senseless*, New York, Grove Press, 1988.

Id., *In Memoriam of Identity*, New York, Grove Press, 1990.

Id. e BUCK, Paul, *Spread Wide: an encounter between Kathy Acker & Paul Buck*, Barcelona, Editions Dis Voir, 2004.

BUTLER, Judith P., Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 15ªed – 2017.

CAMUS, Albert. O mito de Sisifo. Coautoria de Ari Roitman, Paulina Watch. 4. ed. Rio de Janeiro, RJ: Record, 2007. 158 p.

CAO, Claudia, “*Per una poetica del plagio: il caso di Kathy Acker*”, *Between*, II.3 (2012), <http://Between-journal.it/>

COLE, L. Susan, *Directors in Rehearsal: a hidden world*, Routledge, 1992

DELEUZE, Gilles. O anti-Edipo: capitalismo e esquizofrenia 1. Tradução de Luiz Benedicto Lacerda Orlandi. São Paulo, SP: Editora 34, 2010. 559 p.

DICKENS, Charles. *Grandes esperanças*. São Paulo, SP: Penguin-Companhia das Letras, 2012.

Id., A casa soturna. Coautoria de Oscar Mendes. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1986. 822p., 23cm. (Grandes romances).

GOLDSMITH, Kenneth. *Uncreative Writing*, Columbia University Press, 2011. 257 p.

HUME, Kathryn, “Voice in Kathy Acker’s Fiction”, in *Contemporary Literature*, Vol. 42 N°. 3, 2001, 485-513.

JONSON, Ben, *The works of Ben Jonson: with notes critical and explanatory and a biographical memoir by W. Gifford*, Vol 4.

KRAUS, Chris, *After Kathy Acker*, Semiotext(e), 2017.

KRISTEVA, Julia, *Powers of horror*, Columbia University Press, 1980

LA FAYETTE. A princesa de Clèves. Tradução de Leila de Aguiar Costa. São Paulo, SP: Edusp, 2010. 207 p.

LATHAM, Rob, “Collage and Invention in the Fiction of William S. Burroughs and Kathy Acker, in *Journal of the Fantastic in the Arts*, Vol. 5 N°3 (19) pp. 46-57

LATOUR, Bruno. O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?. Horiz. antropol. [online]. 2008, vol.14, n.29

MARCUSE Herbert. Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. 8. ed. Rio de Janeiro, RJ: Zahar; 1981.

MILLETI, Christina, “Violente Acts, Volatile Words: Kathy Acker’s Terrorist Aesthetic, in *Studies in the Novel* Vol.34, 2004. pp. 352-373

PATTON, Cindy, “Post-Punk Feminism”, in *The Women’s Review of Books*, Vol. 1 N°.7, 1984.

RÉAGE, Pauline. *A História de O*. 1985. Editora Brasileira.

SCIOLINO, Martina, “The ‘Mutilating Body’ and the Decomposing Text: Recovery in Kathy Acker’s *Great Expectations*”, *Textual Bodies: Changing Boundaries of Literary Representation*, Ed. Lori Hope Lefjovitz, New York, SUNY Press, 1997.

Id., “Kathy Acker and the Postmodern Subject of Feminism.” *College English* 52 (1990): 437-445

SEARS, Julie. “Kathy Acker” in *American Writers. A Collection of Literary Biographies. Supplement XII* (ed. Jay Parini). 2003. 1-20.

VÁRIOS, *Against expression: an anthology of conceptual writing*. Org. Craig Dworkin e Kenneth Goldsmith. Northwestern University Press, 2011.

VÁRIOS, *I’ll Drown My Book: Conceptual Writing by Women*. Org. Caroline Bergvall, Laynie Browne, Teresa Carmody e Vanessa Place. Les Figue Press, 2012.

VASCONCELOS, Maurício Salles, “Da Superioridade da Literatura Anglo-americana – Deleuze Crítico Literário?”, in *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v.5 p.125-144. 1997.

Id., *Rimbaud da América e outras iluminações*, São Paulo: Estação Liberdade, 2000

WOOD, Paul. *Arte conceitual*. Lisboa: Presença, 2002. 80p., il. (Movimentos da arte contemporânea, 12).

ANEXO - TRADUÇÃO:**Grandes Esperanças, um romance****- KATHY ACKER**

Traduzido por Breno Camargo Corrêa

1. Plágio

Recordo a Minha Infância

Sendo o nome de meu pai Pirrip, e meu nome de batismo Philip, quando menino minhas tentativas de pronunciar os dois nomes não resultavam em nada mais longo nem mais explícito que Peter. Por isso passei a denominar-me Peter, e assim vim a ser chamado.

Digo que Pirrip era o sobrenome de meu pai com base na sua lápide e na minha irmã – Sra. Joe Gargery, que se casou com o ferreiro.

Mamãe se matou na noite de natal de 1978 e em setembro de 1979 minha avó (materna) morreu. Dez dias atrás (é quase natal de 1979) Terence viu meu destino nas cartas de tarô. Não tanto um destino – seja lá o que for – mas, pareceu pra mim, um mapa psíquico bastante acurado do presente, portanto: o futuro.

Perguntei às cartas sobre futuros namorados. Essa pergunta envolvia as seguintes questões: Será que o cara que me comeu tão gostoso na França estava apaixonado por mim? Eu arrumaria um namorado novo? Cortei as cartas, que nem Terence mandou, em quatro pilhas: terra água fogo ar. Encontramos o meu significador, 18 de abril, na pilha da água, ou seja, a de fantasia emocional. Abrimos essa pilha. A primeira imagem foi a de um gato humano gordo ronronando rodeado pela Imperatriz e a Rainha de Ouros. Esse agrupamento viajava através de uma série de outros agrupamentos que, como espelhos, definiam ou explicavam o primeiro grupo com mais clareza – o tempo é como se fosse um cone recorrente – conduzindo para a última imagem inconsciente: durante o Natal o mundo inteiro rejeita um menino e uma menina que são ralé de nascença. À direita da ralé está a Estrela. À esquerda, a carta daquele tipo de destreza que, através do trabalho duro, triunfa.

Terence disse que, apesar de minha sorte atual minha estabilidade básica e meu contentamento ao lado dessas imagens, tenho obsessão por imagens sou da ralé. Essa imagem poderosa é dependente à da Imperatriz, a imagem que tenho de mamãe. Antes de eu nascer, mamãe me odiava por meu pai tê-la abandonado (por ela estar grávida?) e por ela preferir continuar sendo filhinha da mamãe a se tornar minha mãe. A imagem que tenho de minha mãe é minha fonte de criatividade. Prefiro a palavra consciência. A

imagem de minha detestável mãe está bloqueando a consciência. Para obter uma figura diferente de mamãe, tenho de perdoá-la por me rejeitar e cometer suicídio. A figura do amor, encontrada em um dos agrupamentos, é o perdão que transforma carência em desejo.

Por odiar mamãe, divido as mulheres entre virgens e putas, em vez de crer que eu possa ser fértil.

Não tenho ideia de como começar a perdoar alguém, muito menos mamãe. Não tenho ideia por onde começar: reprimir é impossível porque é idiota e eu sou materialista.

Acabei de ter este sonho:

Estou em um sobrado à moda Nova Inglaterra dentro de um enorme quarto no primeiro andar na parte da frente da mansão. Esse quarto é muito fascinante, mas assim que o deixo não consigo voltar, porque o quarto desaparece. Nesta casa cada cômodo é diferente do outro.

No dia seguinte ao suicídio de mamãe comecei a experimentar uma estrutura. Dentro dessa estrutura o tempo era totalmente circular, porque fui devolvida a meus traumas de infância totalmente aterrorizantes, porque, agora, esses traumas são totalmente reais: não existe amortecimento à memória.

Não existe tempo; existe.

Além dos amortecimentos do esquecimento, que são os nossos amortecimentos para a realidade: existe sim. Como no sonho: existe e não existe. Chama-se TERROR chama-se COMPLETA RESPONSABILIDADE HUMANA. O PORCO que vejo à beira da cova é o PORCO eu que nem a morte nem os comentários sociais matam. Esse TERROR é divino porque é real e talvez me afunde NELE.

Mamãe costumava me dizer: “você não deve se importar se uma ação é certa ou errada; deve somente se importar se vai tirar algum lucro de sua ação.”

Os soldados de capacete e pernas arqueadas e músculos tesos pisoteiam recém-nascidos embrulhados em xales violeta-escarlata, os bebês caem dos braços das mulheres agachadas sob as metralhadoras de ferro do POP, um taxista enterra seu punho na cara de um bode, perto do lago uma seção do outro exército cruza os trilhos, outros soldados desse mesmo exército saltam em frente aos caminhões, o POP bate em retirada até o rio, um pneu branco em frente a três espinheiros apoia a cabeça de um homem, os soldados tiram suas camisas à sombra das barricadas de lama, as mulheres ninam as crianças em seus peitos, o suor causado pelas fogueiras perfuma e reforça essa agitação

pulsante emprenhando seus trapos e suas peles e suas carnes: azeite cravo hena manteiga índigo enxofre, na foz do rio, embaixo do Recife cheio de cinzas de cedros cevada trigo colmeias sepulturas quiosques de lanches sacos de lixo figueiras fósforos cérebro-humano-estilhaçado muros-baixos fumaça-expandida-de-pequenos-incêndios pomares explodem: flores e pólen e grãos de trigo e raízes de árvores e papéis e roupas manchadas de leite e cascas de ferida e penas ascendem. Os soldados acordam levantam-se de novo enfiam suas camisas de lona dentro das calças chupam suas bochechas manchadas de lágrimas secas pelo vapor quente dos trilhos de trem e esfregam seus membros contra os pneus, os caminhões descem para um fiorde seco e massacram algumas roseiras, a seiva se mistura com o sangue dos adolescentes estripados na lâmina de suas facas, as botas com cravos de ferro dos soldados cortam desenraizam os botões, uma seção do RIMA (o outro exército) escala o estribo de seus caminhões e se atira em suas mulheres e arranca os tampões sangrentos de trapos violetas que logo em seguida elas enfiam de volta nas bocetas: enquanto o soldado estupra a mulher seu torso esmaga o bebê enfiado nos peitos dela.

Eu quero: que cada parte altere (o significado de) cada outra parte então não existirá parte absoluta/heroica/ditatorial/de conteúdo sadomasoquista, os dedos cheios de poeira ônix do soldado tocam o rosto dela, gozar o faz babar em cima do crânio amanteigado do bebê, seu antes-duro e agora-amolecendo pênis descansa sobre o xale tornando-o violeta-escarlate, os caminhões engolem os soldados do RIMA, ventos de chuva empurram as lonas impermeáveis contra seus pescoços, eles ajeitam suas roupas, as sombras crescem, seus olhos brilham mais e mais, dedos lustram fivelas, os bodes de pelos-encharcados-de-suor-pela-captura-próxima-ao-carvão se encolhem como os trapos pendurados nas bocetas, um adolescente sem língua agasalhado em lona mija em uma panela azul segurada por sua mão semimutilada, o motorista do caminhão volta a beijar a cruz azul tatuada em sua testa, o adolescente abaixa a palma da mão da qual veias cheias-de-álcool gotejam. Os caminhões *caterpillars* trituram as pedras que os ventos lançam nos trilhos, os soldados sossegam seus membros ao rolarem sobre seus quadris gotejantes, são gado, seu motorista de caminhão cospe negro, uma picada de vespa incha sua pálpebra inferior esquerda, seus bolsos cheios de uvas, o cabelo branco sob o cabelo branco da cabeça queimada de um velho surge acima da chapa de ferro, a saliva negra do motorista seca em seu queixo e seu salto rebitado quebra quando ele tira da chapa de ferro o cabelo dessa cabeça, algumas rochas estouram.

Mamãe é a mulher mais bonita do mundo. Ela tem cabelo preto, olhos verdes, que ficam cinza dependendo de seu humor ou as drogas que está usando, ela tem uma pele tão suave que a cor de suas bochechas é idêntica à de pêssegos, essa palidez rosada enfatiza ainda mais o tamanho de seus lábios, sem abrasões ou vermelhidões ou manchas brancas. E isso não descreve de jeito nenhum a delicadeza de sua estrutura facial. Seu corpo é igualmente deslumbrante, mas está engordando ou ficando flácido porque ela não pratica nenhum exercício e usa espartilho. Ela mede um metro e sessenta e oito e costuma pesar 55 quilos, mesmo que sempre tome pílulas de dieta. Os seios parecem maiores e mais cheios que são de verdade, porque são caídos. Os mamilos dela são grandes e rosadinhos. Na pele ao redor do mamilo e no alto das pernas, é fácil perceber a varizes estourando. Nos peitos, na barriga e na coxa, sua pele é muito pálida e branca. Há muitos pelos ao redor da boceta.

Ela tem cintura, mãos e tornozelos pequenos. O principal, o impulso, pois a exuberância dos peitos é enganação, está nas coxas: carne grande cheia de celulites indica uma bunda pesada, carne extra nas laterais das coxas. A parte logo acima da boceta parece mais pálida do que deveria. Tão pálida, frágil, que beira à feiura: o conjunto: peitos flácidos, mas não muito grandes, a cinturinha e a bunda enorme são mais sexuais, MAIS SOBRE PAIXÃO, que um corpo mais-firme-musculoso e elegante.

Minha mãe é a pessoa que mais amo. Ela é minha irmã. Ela brinca comigo. Não há mais ninguém em meu mundo exceto por um pai esquisitão que só existe pela metade, na parte fora das sombras, e um aborrecimento sem importância chamado minha irmã. Estou vendo mamãe vestir seu suéter abóbora justo. Ela sempre usa um sutiã branco meio rendado que parece meio encardido. Enquanto luta para se enfiar em um grande espartilho branco, diz que não gosta de espartilhos. Está em frente ao espelho refletindo seu vestido. Cada centímetro de toda a mobília é coberto por espelhos, exceto pelas duas camas de casal, a cadeira de meu pai e a tevê, mas não parece sensual. Agora mamãe escorrega em uma saia apertada marrom de lã. Ela sempre usa suéteres justos e saias retas apertadas. Suas roupas são velhas e elegantes. Ela puxa a saia um pouquinho e desenrola a meia-calça transparente.

Ela manda eu vestir o casaco e as luvas brancas porque vamos sair.

Hoje é Natal. Enormes montes de neve cobrem as ruas e as deixam mágicas. Quando chegamos ao parque embaixo da ponte da rua 59 eu disse a mim mesma, “Nunca antes um pé marcou esta neve.” Minhas pegadas em cada pedaço virgem de neve. Os montes são tão altos que mal posso andar entre eles. Eu caio rindo. Mamãe cai

gargalhando comigo. Minha roupa, principalmente a barra da calça, está ensopada. Fico nessa neve mágica com o belo sol amarelo batendo em mim o máximo possível, até uma voz em minha cabeça (eu) ou minha mãe dizer, “Agora que você já sabe como é essa experiência, você tem de ir.”

Mamãe quer um refrigerante de morango. Hoje mamãe tem sido muito legal comigo e eu a amo terna e completamente quando ela é legal comigo. Estamos as duas sentadas na beira dos bancos de vinil vermelho que circulam o balcão branco. Mamãe toma refrigerante de morango com sorvete de morango. A vejo sorrindo. Um gordo de meia idade pensa que somos irmãs. Mamãe é muito jovem e bela.

No campo: homens armam suas tendas de lona em uma trincheira cheia de esterco: lama de carne lixo e vômito cintilam sob a grama desbotada amassada, os soldados expulsam e espancam as mulheres que tentam abrigar seus filhos nas tendas, as mulheres revidam chutando e socando os rins dos soldados enquanto eles dobram as lonas abertas. Dois homens prendem os animais no fundo das tendas, um adolescente bunda-cheia-de-merda arfa agachado sobre o mato corroído de sal, a poeira cobre seu rosto, sua cabeça rola vagamente pelos ombros, seu olho púrpura escrutina a montagem das tendas, um soldado de cabelo cacheado castanho de bochechas entupidas de carne negra que chegam a tocar seus lóbulos esburacados agacha-se perto de uma garotinha, ele toca sua nuca, a mão descendo devagar nos trapos ao redor da garganta, sente seus peitinhos e suas axilas: a garotinha fecha os olhos e seus dedos tocam os pulsos sujos de suco de uva do soldado, dos montes de merda rajadas de ventos erguem ao ar pedaços de filme e de páginas de revistas pornô que os soldados rasgam enquanto cagam, segurar a vontade de cagar arde os músculos contraídos pelo estupro. Alguns soldados abandonam a fogueira e vagam pelas tendas e desatam as tiras das tendas e rastejam pela areia, a tenda de linho agita se esfregando nas coxas saturadas de sarna deles, homens e mulheres, todos de nervos fosforescentes, se reúnem ao redor de velas, querendo não ouvir mais nada os adolescentes mastigam trigo que encontraram nas mochilas, as crianças limpam os fios em seus dentes, vestem seus trapos novamente, recolocam as sacas nos peitos das mães e lambem a farinha semimastigada que sobra em suas bocas.

Mamãe considera meu pai um zero à esquerda. Ela o ataca com desprezo agora mesmo. Sentada em sua cama de colchas brancas, ela diz “Por que você nunca quer sair à noite, Bud? Só quer saber de dormir.”

“Me deixa ver o jogo, Claire. É domingo.”

“Papai, por que você nunca leva mamãe pra passear? Ela nunca se diverte.”

Na verdade, acho que mamãe é uma putinha.

“Você não pode dormir o tempo todo, Bud. Não faz bem.”

“Claire, hoje é meu único dia de folga. E eu quero ver o jogo. Eu trabalho feito um condenado seis dias por semana pra poder alimentar você e as crianças, pra manter a casa em pé. Dou tudo o que você quer.”

“Papai, você é burro.” “ Papai, você nem sabe quem é Dostoievski.” “Qual seu problema, papai?”

Papai está bêbado e continua choramingando, mas agora é um choramingo maldoso. Ele diz à mamãe que ele faz todo o trabalho e que ele vai trabalhar às seis da manhã e volta só depois das seis da noite (o que sabemos que é uma piada porque seu emprego não passa de uma sinecura: o pai da minha mãe deu a primeira folga a ele um ano atrás quando o negócio foi vendido, parte do acordo era que meu pai continuasse como ‘gerente’ para os novos proprietários por \$50000 ao ano. Nós sabemos que ele só vai trabalhar porque lá ele bebe sem ter de ficar ouvindo minha mãe reclamar). Ele diz à mamãe que foi ele que deu a ela seu primeiro casaco de pele. Papai nunca é agressivo. Papai nunca espancou mamãe.

O pai pega uma vela, o soldado de cabelo cacheado, sua boca vermelha chafurdando na carne negra, saca a faca: sua mão veloz joga os trapos vermelhos sobre seu membro sua piça seu chamariz, o soldado de cabelo cacheado num puxão traz pra si as coxas da garotinha sonolenta, ela escorrega na areia até parar na abertura de uma tenda, um soldado tem a testa mutilada por ter estuprado em cima de um ovo de águia, a águia o escalpou, outro soldado tem poros infeccionados, esses dois soldados enforcam o pai, o pai atira a vela acesa nos cabelos deles, o soldado de cabelo cacheado coloca a garotinha nos braços, ao trotar estremecido dele, ela dorme ela ronrona a mão aberta na testa, o luar nublado deixa verde o braço nu do soldado de cabelo cacheado, sua pintura, um murmúrio que indica o estupro, as gotas de suor de seu forte peito despido acordam a menina, fui ao quarto de meus pais abri a porta do banheiro, sei lá por quê, meu pai estava pelado na privada, nunca havia visto meu pai pelado, estou chocada, ele bate a porta na minha cara, estou curiosa vejo minha mãe pelada o tempo todo, ela vê de perto a boca aberta porque arfante a carne negra ainda presa aos dentes a carne negra ainda embolada, o soldado de cabelo cacheado a coloca em pé a deposita nas grades do canil a abraça e beija os lábios e ouvidos onde a cera ensanguentada provoca sussurros as mãos dele desabotoam a saca e botam seu membro pra fora, a menina chupa a carne negra das bochechas do soldado

de cabelo cacheado olhos fechados mãos abertas na grade de metal, excitado pelo movimento muscular bochecha-estômago careca o pó de feno flutuando ao redor das pernas dele injeta o diabo nas queimaduras dela, os cães acordam nas grades de metal e pulam fora do canil suas correntes cintilam, me trate como um cachorro afundado na merda, o cabelo cacheado mordisca a gengiva da menina seus dentes puxam as fibras de carne enquanto a língua dela empurra para os buracos entre os dentes, os cães uivam suas correntes ressoam no asfalto da estrada suas patas quebram a merda endurecida, os joelhos do cabelo cacheado aprisionam as coxas da menina

Papai está no hospital porque teve seu terceiro ataque cardíaco. A mãe de mamãe na porta do quarto de meu pai, então sei que ele pode escutar, diz à minha mãe: “Você tem que admitir que ele tem sido um bom marido pra você, Claire. Nunca te abandonou e deu tudo o que você quis.”

“Sim.”

“Você não ama ele.”

“Sim.”

Sei que minha vó odeia meu pai.

Não fico ao lado da minha mãe mais que do meu pai que da minha irmã fica. Nem percebo meu pai. Mamãe é um jogo de adoração e ódio. Mamãe é o mundo. Mamãe é meu bebê. Mamãe é exatamente quem ela quiser ser.

O mundo inteiro e a consciência giram em torno de mamãe.

Não faço ideia de como é mamãe. Então, não importa como minha mãe aja, ela é um monstro. Tudo é um monstro. Odeio isso. Quero fugir. Quero escapar do Alegre Gigante Verde. Qualquer outro lugar é belo enquanto eu não souber nada sobre ele. Este é o sonho que tenho: estou fugindo de homens que tentam me ferir para sempre. Amo mamãe. Sei que ela usa Bolinha, e, quando não está na Bolinha, usa Valium para combater a ansiedade das Bolinhas daí ela fica mais extrema que de costume. Um segundo orgasmo esfria seus ombros, a menina mantém suas mãos juntas à bunda do cabelo cacheado, as grades cedem, o cabelo cacheado escorrega a menina para baixo de si, suas calças ainda estão nos joelhos, suas unhas arranham solo, sua respiração suga e espalha o pó de feno das bochechas da menina, os mudos músculos estomacais da menina se fundem aos músculos abdominais do cabeça-cacheada o vento passageiro modula de imediato o menor barulho orgânico por isso um texto deve subverter (o significado de) outro texto até sobrar apenas música de fundo como reggae: a inextricabilidade da relação-texturas o

orgânico (não significado) recuperado, estúpida feia horrível encrenca abobado abominável vômito olhos-esbugalhados-sempre-apresentando-nojo-sempre-apresentando-do-que-as-pessoas-fogem-sempre-querendo-ficar-sozinhas infectam mamãe mamãe, unhas cegas cospem os olhos procuram pelo cabeça-cacheada, as bolas escondidas do cabeça-cacheada jorram frias nas coxas da menina. Embaixo das palmeiras os RIMAS agarram e arrastam uma mulher desmaiada até a tenda, um soldado loiro testa-avermelhada brasas cobrem seus olhos o mijo é cortado seu esperma pega nessa mulher em seus braços, as mãos os lábios deles tocam lambem o rosto retesado da mulher enquanto o braço lambuzado de vinho do soldado loiro segura o corpo dela, a menina RECUPERA,

Nova York é bem tranquila e quieta e a névoa cinza claro sobe devagar para me revelar o mundo, eu que tenho sido tão passiva e pequena aqui, e tudo além é tão desconhecido e grande que agora choro. Meus dedos tocam o concreto debaixo de meu pé e digo “Adeus, oh querida, querida amiga.”

Não devemos nunca nos envergonhar dos sentimentos lacrimosos, pois sentimentos são a chuva sobre a poeira cegante da terra: nossos duros corações egoístas. Me sinto melhor depois de chorar: mais consciente de quem sou, mais aberta. Preciso muito de amigos.

Assim termina o primeiro segmento da minha vida. Sou uma pessoa de GRANDES ESPERANÇAS.

A Jornada Para Receber Minha Fortuna

Meu advogado, o Sr. Gordon, me mandou seu endereço exato; e até anotou no cartão “logo depois de Alexandria, perto do ponto de táxi.” Apesar disso, um taxista, que parece ter tantas jaquetas por cima de seu casaco ensebado quanto anos de vida, me enfia em seu táxi, me confinando ali batendo as portas e fechando as janelas e trancando as portas, como se fôssemos rodar por uns oitenta quilômetros. Ele vai para o banco do motorista, decorado por um antigo tecido de carruagem verde-oliva desbotado, comido por traças, reduzido a trapos, uma obra do tempo. Um táxi maravilhoso, com seis grandes buzinas por fora, no lado do motorista, e rasgos atrás, feitos por inúmeras crianças que se agarraram, e arame farpado embaixo, para prevenir que as amadoras crianças caíssem em tentação.

Eu estava só começando a aproveitar o táxi, e a pensar em como ele se parece com um palheiro e, ainda assim, como se parece com um brechó, e a imaginar por que as máscaras de cavalo ficam guardadas lá dentro, quando vi o taxista abrir sua porta como se fôssemos parar imediatamente. E imediatamente paramos, em uma rua melancólica, em certos escritórios de portas abertas, onde estava pintada a palavra “EGITO.”

Andamos junto ao aqueduto que leva água à cidadela. Vira-latas dormem e caminham no sol. Urubus circulam pelo céu. Os cachorros dilaceram a carcaça de um burro, especialmente a cabeça, ainda coberta de pele: a cabeça é a parte menos apetitosa do esqueleto. Os pássaros sempre começam pelos olhos; os cachorros preferem estômago ou a pele ao redor do cu. Todos vão do mais delicado para o mais complicado.

Essa velha me implora para que eu a coma. Nojo. Prefiro meninos neste calor. Ela mostra seus peitos grandes e murchos, parecem vermes, chegam até o umbigo. Ela passa a mão por eles. Tem um sorriso gentil. Inclina a cabeça para um lado; parte dos lábios sobre os dentes amarelados. Outra bruxa percebe que estou no pátio, vira estrelinha na minha frente, me mostra a bunda. Faz isso sempre que vê um homem porque quer muito um homem. Uma mulher dança pela cela batendo sua comadre de latão como a imagem que temos de uma louca que não recebe nenhum carinho.

Já faz três noites que corro atrás daquele esquisitão, cansei de ficar sem ele, cansei de ter o que não quero e de não ter o que quero. Ele ia toda noite ao Palace antes

de eu desejá-lo. Tinha uma namorada loira muito bonita, ele ainda mais bonito que ela, então eu não o queria. Uma noite ele me perguntou onde é que eu me metia quando ele não me via. Pra ele é bem difícil falar comigo porque é muito tímido. Desde aquela noite caí muito na dele fiquei muito afim dele e toda vez que voltava ao Palace, todas noites desta semana — apenas minha vontade me guiava — todas as noites desta semana ele nunca estava lá.

Estilo de vida tranquilo aqui — íntimo, isolado. Efeitos ofuscantes do sol quando se emerge de repente dos becos, tão estreitos que as pontas dos telhados de cada lado encostam uma na outra.

Às vezes penso sobre o meu futuro... não quero largar esta vida e voltar ao horror que é Nova York. O que vou fazer quando voltar a Nova York? O que posso fazer para deixar Nova York não horrível? Antes dela despencar em mim e me consumir. Estou me cagando de medo.

Sou gato-escaldado. Fujo de tudo. Ter permissão pra descansar. É disso que estou falando.

Não só tenho esquivado de encarar meus problemas. Devo morrer aos sessenta antes de formar qualquer opinião sobre mim. Fiz uma lista de características humanas: cada vez que tenho uma, a tenho ao contrário.

Como consegui ficar sempre tão só?

De qualquer forma pouco me preocupa com isso tudo: vivo como uma planta me satisfazendo de sol e luzes coloridas e ar fresco. Continuo comendo, por assim dizer; a digestão tem de ser feita e então se caga; e é melhor a merda ser boa! É isso que importa.

O dia começa a nascer — tenho nos olhos a esperteza fruto de passar a noite em claro. Várias gregas de classe alta passeiam por aí. Um perfume delicioso exala de seus véus, resultado de erguerem os braços ao buscar pelos véus, a fim de garantir que permaneçam em suas cabeças, ou das bordas dos próprios véus conforme flutuam com a brisa. Na minha cabeça enxergo uma meia-calça rosa e a ponta de um pé numa sandália bico fino amarela.

De volta a Nova York, no décimo primeiro andar de um prédio residencial no cruzamento da Rua 73 com a Terceira Avenida:

MARIDINHO: Tchau, querida. (Gritando) Vou para Long Island, caçar.

ESPOSA (entrando na sala com carpete por todo o chão): Mas você não pode me abandonar. Hoje é Natal.

MARIDINHO: Estou de férias. Trabalhei o ano todo feito um condenado para deixar você emperiquitada de bijuterias e casacos de pele. Quero fazer o que me dá vontade pelo menos uma vez na vida e hoje é Natal.

ESPOSA: Você vai nos largar no Natal! Seu escroto! Seu escrotamente escroto! Mamãe sempre disse que você era um escroto e, além disso, ela tem mais dinheiro que você! Não sei por que me casei com você, certeza que não foi pelo seu dinheiro. (Começa a soluçar)

MARIDINHO: Para com isso, querida. (Não sabe lidar com uma mulher chorando. Isso o faz sentir-se desamparado.) As crianças vão ver e pensar que é algo importante.

ESPOSA: Nós não temos filhos. É tudo culpa sua.

MARIDINHO: É sempre culpa minha. Tudo é sempre culpa minha. Quando seu cachorro morreu aos quatro anos foi minha culpa. Quando a Three Mile Island vazou e Mamãe jogou fora o micro-ondas novinho da General Eletric porque ela disse que era uma proveta para óvnis marcianos: eu provoquei a confusão toda. Seus amigos comunas do teatro sempre falam que não sou político o bastante porque não fico nas esquinas fantasiado de mendigo para distribuir aquela revistinha vagabunda (SEMIOTEX(e)) que eles chamam de jornal, um lixo que não serve nem para limpar a bunda, um comunismo de segunda, e então dizem que eu sou responsável pelo estado geral das coisas. Tudo o que faço é trabalhar todo dia! Nunca falo nada sobre nada! Faço exatamente a mesma coisa que qualquer homem de bem americano faz. E é tudo culpa minha.

ESPOSA (solene): É TUDO culpa sua. (A esposa volta a chorar.)

Você não me ama o suficiente. Você não quer que eu seja uma menininha. Eu sou... mmuá (suas mãos se arrastam até uma das lapelas da jaqueta de caça vermelha e preta dele). Eu sou uma... gu-gu. Não me ama? Bobby? Você me ama e vai ser bonzinho comigo e não vai abandonar porque eu te amo muito?

MARIDINHO (totalmente perplexo): É claro que te amo. (Carrega-a em seus braços fortes e torneados para o banheiro. Enfia o pau pela calcinha de seda rosa dela. Ele goza. Ele quer fazer o que quiser.)

ESPOSA: Você prometeu e tem que cumprir, tem de ficar aqui.

MARIDINHO: Merda. (Passa a mão em sua velha Winchester. Vai até uma das grandes janelas da sala e enfia o rifle pela janela. Atira em um poste de luz vermelha.) Puta que o pariu.

ESPOSA: Bobby, o que você está fazendo? Não sabe que nós – os condôminos – decidimos ter regras sobre barulho à noite?

MARIDINHO: Posso praticar tiro ao alvo aqui mesmo. Pá pá (diz enquanto atira). Três postes mortos. Quero ver você atravessar a rua agora, Presidente Carter.

ESPOSA: Não fale assim do Presidente.

MARIDINHO: Pá. (A bala atravessa direto o chapéu de um executivo. O executivo não percebe nada.) Pá pá pá pá pá. (As lâmpadas que iluminam a rua de baixo do apartamento de Mary e Bobby explodem.) Os marginaizinhos do bairro podem me agradecer: hoje vão poder siriricar suas garotas na porta de casa que a polícia não vai nem notar.

ESPOSA: Você tá sendo exatamente como Mamãe disse que seria quando as coisas não fossem do seu jeito. Só quer chamar a atenção. Vai ser um bebezão até eu me render. Bem, não vou. Tenho que pensar em mim.

MARIDINHO: Pá. (Acerta uma menina de quatro anos em um suéter azul-bebê. A mãe, chapada, está muito chocada para gritar. Começa a nevar.) Acho que vai nevar no Natal.

ESPOSA: Ooh, estou tão feliz! Você não fica feliz de estar em casa no Natal?

Cena 2. O Monólogo do Marido

ESPOSA: Aonde você pensa que vai, Frank?

MARIDINHO (vestindo uma jaqueta cáqui rasgada em cima de sua blusa xadrez de caça): Vou só sair por uns minutinhos, môr. Espairer.

ESPOSA (parada na porta de braços abertos como se fosse Jesus na cruz): Você não vai sair nesta noite fria. Algo horrível vai acontecer.

MARIDINHO (colocando sua arma nos ombros): Não seja ridícula, Mary. Não tem nada lá fora.

ESPOSA: Você vai encher a cara e se esfregar naquelas vagabas e sabe lá Deus o quê, além disso Josie e Ermine chegam às sete.

MARIDINHO: Ah, amor. Não quero ver aqueles alcoólatras.

ESPOSA: Eles não são alcoólatras. Ermine ganha 75 mil por ano.

MARIDINHO: Eles bebem todo o meu uísque. E te digo. Se eles aparecerem aqui, eles já eram, a Winchester vai dar um jeito nesses aproveitadores. Avisei que te daria um Natal tranquilo.

ESPOSA: Vai dar seus tiros lá fora. Acabei de limpar o chão da cozinha.

Lá Fora

MARIDINHO: A roda do ônibus roda roda roda roda roda roda... Me sinto um menino. Estou feliz. Não fico assim desde que saí pra beber com aquela puta preta, que tentou queimar meu saco com seu BIC só porque fiz uma piada sobre sua irmãzinha. As mulheres são muito sensíveis. Tipo a minha. Premonições! (Sombras se avolumam ao redor do marido.) Rapaz, ela fica gostosa com aquele decote, hein... nada demais... uma morta de quatro anos que em dois cairia nas drogas. Todas as mulheres se afundam nas drogas. Agora eu posso fazer o que me der na telha.

Faltou alguma coisa? Faltou alguma coisa? O que que é conhecimento?

Eu, Peter, não faço ideia porque idolatro obsessivamente meu pai. Papai era um refugiado judeu alemão. Veio para a América e abriu uma fábrica de chapéus bem-sucedida, naquela época em que os homens eram impedidos de ter seus próprios negócios. Então, ele se casou com uma mulher rica, bem, era o que os homens faziam naquela época, o único jeito de alcançar o sucesso. Era isso ou cafetinar. As mulheres não percebem que o casamento é um negócio para os homens – as roupas, as maquiagens tudo o que as mulheres menosprezam; querem que os homens usem e depois dizem “essas coisas de homem não têm importância;” o casamento e o sexo são os únicos negócios para os homens. Papai achava que dinheiro era tudo; ele tinha o direito de achar que o dinheiro era tudo; considerando onde e quando vivia, não tinha escolha de pensar em nada além disso e tornou-se bem-sucedido.

Infelizmente, estou cagando pra ele, porque não quero saber de dinheiro. Não sei o que fazer porque reverencio ele e sua história.

Minha mãe é uma boneca falsa e uma água-viva. A coisa mais nojenta do mundo. Meu maior medo é que eu tenha puxado alguma coisa daquela água-viva.

Minha mãe, a água-viva, quer que eu seja exatamente como sou.

Então, tive um ataque. Decidi ficar na catatonia absoluta. Sou inapto para qualquer tipo de conhecimento. Não tenho contato com a humanidade. Sou incapaz de compreender a linguagem.

Me acusam de LOUCURA. Mas não sou inumano. Ainda tenho tesão explodindo. Ainda tenho um caralho. Só não acredito que exista a possibilidade de me comunicar com alguém neste mundo.

Odeio os humanos querendo que eu finja que consigo me comunicar com eles. Odeio sentir mais dor porque já senti muita dor.

Minha noção de felicidade é insensibilidade.

Pelo o que tenho visto e lido, penso que as pessoas que vivem no Egito de jeito nenhum odeiam suas vidas.

Sinto sinto sinto que não tenho linguagem, pra mim qualquer emoção é uma prisão

Acredito que falar com humanos, agir neste mundo e magoar outros humanos são ações mágicas. Me apaixono pelos humanos que vejo fazendo isso

Penso nas seguintes categorias: a forma lógica de falar (compreendendo) é errada.

NÃO EXISTE NADA COMO PODER E IMPOTÊNCIA. Por exemplo, eu, Peter, sou absolutamente passivo, ou seja, impotente. Vivo num mundo em que a maior potência, os EUA, tenta fabricar uma guerra artificial contra outro grande poder para incrementar o orçamento militar. Todos os ricos empresários enriquecem ainda mais enquanto as guerras são travadas em cima dos corpos dos pobres. Somos muito muito impotentes.

Tudo o que é mental é real.

Querido Peter,

Acho que sua nova namorada fede. Ela é uma mentirosa em todos os sentidos porque a pele dela é amarela por causa da icterícia, e não por ela ser chinesa que nem finge ser. Ela só é bonita porque usa máscara. Você está preso pela bocetinha apertadinha dela: é só atração sexual sei que você é muito ligado em sexo porque quando era mais

novo era gordo e nenhuma garota queria trepar contigo. O que você não sabe é que aquela boceta contém muitos venenos – além da icterícia – mil vezes mais fortes que a coca que ela te dá para te segurar – em especial um veneno letal desenvolvido pelo notório Fu Manchu à base de pintos, que deixa as metades de cima roxas, as partes de baixo vermelho vivo, os olhos se cegam para que não possam mais ver o que está acontecendo, a pessoa morre. Sua nova namorada é louca e está te envenenando.

Com amor,

Rosa

P.S. Só conto isso para seu próprio bem.

Querido Peter,

Quero você ensopado. Quero você pingando em mim. Quero você só pelo sexo. Assim que souber que posso te ter, talvez te ignore, sei que seria bem idiota. Então você fugiria o mais rápido que pudesse. Então eu ia querer tanto você que inventaria formas ainda mais sofisticadas e duradouras de cometer suicídio que todas as minhas outras – tipo me lobotomizar, todos na minha família foram, eu robótica carne feita de aço – tentativas nestes dois últimos anos desde que você me largou. Nosso caso de amor é o mais picante de todos que já existiram e conto isso para todo mundo. Sexo físico não tem nada a ver com casos de amor. Os casos de amor são quando cada um pode fazer o que quiser e o outro percebe que o comportamento mais inacreditável possível é comum.

Com amor,

Rosa

A Aridez Do Porvir

Querido Sylvère,

Bem feito para você. Avisei que isso ia acabar acontecendo. Agora que passei a noite trepando contigo, estou apaixonada. Escrevo estas poucas linhas para lhe dar notícias, e não são boas. Há uns minutos a polícia me prendeu por ter roubado uma cópia da SEMIOTEXT(e). Você continua falando de como moderniza o terrorismo italiano: e não era meu rabo, aqui, que valia pelo menos um centavo pra cada dólar de bunda terrorista italiana? Acho que você tinha que ser mais bonzinho comigo porque sou apenas uma menininha desamparada. Tenta, também, conseguir permissão para vir me ver, por favor, e me traga umas cuecas, coloque-as no seu gato porque eu preciso de carinho e

você não precisa de nada. Como vai você? Querido, mil desculpas pelo que aconteceu comigo. Vamos encarar: alguns nascem em berço de ouro. Sou uma velhota, cujos dentes estão caindo. Conto com você para me ajudar. Queria poder me jogar em seus braços e ficar lá três horas por semana, e não mais. Lembre-se do que a gente faz quando não estou paranoica demais para te ver. Lembre-se do que a gente faz quando não estou paranoica demais para te ver. Tente admitir a única realidade do mundo real: ninguém se importa com porra nenhuma. Ajoelhe-se, amorzinho, e beije o chão,

Com amor,
Rosa

Nós Provamos Que A Comunicação É Impossível

Querida Susan Sontag,

Você poderia, por favor, ler meus livros e me deixar famosa? Na verdade, não quero ser famosa porque todas essas pessoas, que são super entediadas, vão me parar na rua e me encher o saco, já odeio as pessoas que me ligam porque sempre estou alucinando. Agora percebo que minhas alucinações são mais interessantes que qualquer outra coisa que me aconteça em Nova York. Apesar do que dizem, Nova York é somente a cidade mais fascinante do mundo. Exceto quando Sylvère trepa comigo. Eu queria saber falar inglês. Querida Susan Sontag, você me ensinaria como falar inglês? De graça, porque, você sabe, sou uma artista e artistas por definição são pessoas que nunca pagam por nada muito embora suas exposições vendam cada pintura por \$10 000 antes da abertura. Todos meus amigos artistas estavam morrendo de fome antes de aterrissarem nos úteros de mães classe-média; eles contam às pessoas como passavam fome especialmente quando pedem cervejas de \$2,50 no *Mudd Club*. A pobreza é o aspecto mais repugnante da realidade humana: mais nojento que todos os artistas que se declaram ralé são os meio-artistas os hipócritas os ACADÊMICOS que acham moderno ser pobre, QUE QUEREM SER POBRES, que desprezam os guardanapos bordados que ganhei de minha avó morta – finalmente ela fez algo por mim uma vez na sua vida (morte) – porque todos esses CRÍTICOS não fazem ideia de como é ter que dizer aos homens que eles são maravilhosos por dinheiro, porque você precisa de dinheiro, por dez anos. Espero que a sociedade vá pro inferno. Reconheço que você é muito letrada, Susan Sontag,

Sua,
Rosa

Querido David,

Você ainda é um monge tibetano? Eu costumava te odiar por você não me amar o suficiente para largar toda a sua vida por mim. Espero isso de todo homem. Em retrospecto, percebo que também fui egoísta: devia ter parado de exigir que você deixasse de ser o misógino sádico enrustido que você é. Entendo que é muito difícil ser rico porque os ricos são treinados, não conseguem ser só pobres, são treinados para agir como se precisassem trabalhar e atingir um grande sucesso mundial. Sua explicação para deixar de escrever suas visões e partir para a escrita roteiros comerciais de Hollywood porque você precisava dos \$150 000 de Francis Ford Coppola enquanto você recebe enormes cheques mensais graças às suas propriedades, rivaliza com um ensaio de professor universitário sobre as similaridades entre *Moby Dick* e o Nazismo. Pelo menos o professor tem mesmo que se sustentar. Enfim, a linguagem não significa mais nada. Caminhar com você pela Segunda Avenida enquanto você falava que era tão pobre quanto eu quando eu tinha de ser comida por trinta centímetros nos pornôis no dia seguinte para poder pagar a porra do aluguel de Peter, meu marido, não era tão ruim quanto jeito que meu outro namorado me tratava: pelo menos, depois de fodermos você me levava pra almoçar no *Amy's*. Meu único ressentimento é você ter feito de tudo para me forçar a trepar com seu guru tibetano e eu acabar pegando uma gonorreia pesada. Seu ambiente endinheirado não é desculpa.

Gostaria de trepar contigo quando você voltar de Londres,

Sua,

Rosa

Querido Steve Maas,

Por que você não arruma alguma parte do dinheiro que você ganha com o *Mudd Club* para os pobres artistas famintos que o apoiam? O Diego disse que você já está milionário. Michael, Betsy e muitos amigos meus, você sabe quem, estão desesperados. Você sempre diz que quer fazer algo pela arte e que entende o que é arte. Se você entendesse o que é arte, não seria esse déspota: abriria espaço aos artistas pelo menos das doze às duas e não das nove às onze – como é agora – antes de qualquer um poder entrar no bar,

Sua,

Rosa

Querido Deus,

Eu costumava reclamar que o mundo não é justo. Agora, não acho que o mundo seja injusto. Não acho. Você fez de mim um caso para lobotomia? O mundo me transformou num caso para lobotomia? Você é o mundo. Gostaria que existisse um homem que pudesse me reconectar com o mundo,

Com amor,
Rosa

“Você vai ser minha amiga, não vai?”

“Vou tentar. Mas sabe, não é fácil ser sua amiga.”

“Não? Por quê?”

“Oh, porque sou tão descartável e você tão maravilhosa. Você sempre sabe o que está fazendo. Tem tanta certeza em si mesma que pode me destruir. Você faz com que eu me sinta um nada e sei que não é sua intenção.”

“Ninguém me ama, levo essa vida horrível. Não pense que sou alguém que não sou. Sou como um ermitão um nada, acho que sou parte dos verdadeiros inocentes.”

“Você não está sendo hermética comigo. Você se abre e é simpática” diz Rosa, a aluna da Casa das Freiras.

“Não tenho como evitar, gracinha. Você me fascina.”

“Eu?” Rosa meio pergunta e meio, debochada, finge perguntar. “É uma pena que Peter não sinta o mesmo.”

As garotas na Casa das Freiras ouvem sem parar cada detalhe das relações de Peter e Rosa.

“Peter te adora!” O, a órfã aluna caloura exclama, sublinhando furiosa que, caso Peter não adore Rosa, ela o fará adorar.

“Bem... ele gosta de mim,” Rosa começa a admitir, prende um dedo no outro, ainda há um pouco de dúvida, “Sei que gosta. Nossas brigas são minha culpa. Minha cabeça não sossega. Nunca estou satisfeita. Qualquer coisa me incomoda. Ainda assim... ele CONSEGUE ser ridículo!”

Os olhos de O questionam o que pode ser ridículo no gentil Peter. Nesses tempos nenhum garoto é gentil.

“Ele nunca me paga café (Rosa quer dizer ‘ele nunca me paga jantares caros’)... e ele me manipula sei que ele está me manipulando enfiando coisas na minha cabeça tipo casamento, ele sabe que quero casar e ele usa minha vontade para me

controlar mesmo sendo um frangote.” Rosa responde como se tudo que dissesse fosse a mais pura verdade.

O está compreendendo que em um mundo onde afeição é possível ela receberá nenhuma. A Consciência dessa dor dá a ela poder. Ela, sem pensar, agarra as mãos de rosa e diz, “Por favor, seja minha amiga. Preciso de afeto.”

“Serei sua amiga,” responde Rosa de imediato, “ainda que você seja tão superior a mim e deva ter muitos amigos. Serei honesta contigo e se alguma vez te decepcionar, por favor entenda que não quis te decepcionar, só sou fraca. Não sei nada sobre mim. Você me ajudará descobrir quem eu sou. Você é direta comigo.”

O abraça sua amiga e a segura em seus braços.

“Diga-me, Rosa. Quem é esse tal de Sr. Sadat?”

Rosa treme. Suas pupilas parecem subir um pouco.

“Pouco antes de vir pra cá, eu e meu irmão nos encontramos com ele.”

“Ele é o tio de Peter.”

“Você não gosta dele?”

“Oh!” As mãos de Rosa cobrem o rosto. “Não.”

“Ele diz que te ama muito.”

“Oh.” Rosa abraça ainda mais seu novo recurso (amiga). “Não quero saber ... Não quero saber o que tem nele que me faz sentir assim. Não faz sentido. Meu medo dele vai além de qualquer razão imaginável. Penso nele o tempo todo. Ele me aterroriza. Ele consegue se insinuar para mim mesmo quando não está por perto. Ele é mau. O mal não existe.”

“O que aconteceu entre vocês?”

“Não posso dizer agora. Desculpe. Um minuto. Por favor não me abandone. Em um minuto conseguirei dizer.”

“Ele FEZ algo horrível, não foi?”

“Não... Não. Ele é muito educado. Ele age como deveria. Nunca FALA nada.”

“Ainda assim...?”

“Ele nunca fala nada, mas eu sei, sei que é verdade. Ele quer ter poder sobre mim e quase já tem poder sobre mim, mal consigo resistir. Ele sempre é cortês comigo. Não tenho motivo pra pensar assim. Não posso contar pra ninguém. Estou louca. Quando toco piano, os olhos dele sempre estão em minhas mãos. Quando Canto, e sou uma péssima cantora, os olhos dele sempre estão em meus lábios. Ele está dizendo que me controla e ao aceitar isso aceito nosso acordo não-verbal. Não olho para ele. Olhar não

importa. Toda vez que meus olhos cruzam com os dele, nossos olhos se encontram por menos de um segundo, significa que concordo, que estou sob seu feitiço. Às vezes ele é tão poderoso, mas ele não está lá, você sabe o que quero dizer, ele é como um robô. Não há forma de conversar com ele.”

“O que ele poderia querer de você?”

“Não sei. Tudo que faço é temer. Não consigo enxergar além do medo.”

“Aconteceu alguma coisa hoje?”

“Não. Esta noite seu olhar foi mais persuasivo... seus olhos ficaram em mim mais imóveis que nunca. Ele me segurava nos braços. Não pude aguentar a escuridão. Gritei. Não conte a ninguém. Não é verdade. Não conte ao Peter de jeito nenhum, por favor não diga nada ao Peter porque ele é tio de Peter. Hoje você disse que é forte, você não sabe o que é o medo, por favor por favor seja forte por mim. Eu costumava saber o que é medo. Costumava ter forças para acreditar que o que sinto é real e meu afeto pelas pessoas me torna humana. Consigo falar com você. Você não pode ir. Não me rejeite. Tenho medo de que agora que pedi você se vá.”

O lustroso rosto cigano se inclina sobre aqueles peitos e braços pegajosos; os cabelos negros bagunçados caem sobre a pequena forma. Os olhos intensos conservam uma energia ardente e sonolenta, suavizada agora por compaixão e fascínio. Deixe que o homem que se importa PERCEBA isso.

Monólogo do Sr. Anwar Sadat:

Vejo tudo o que fiz se erguer diante de mim, assim como eles são; devo ver (encarar) tudo, nada fica intocável. Devo ver tudo cara a cara, cada ação que tomo, e quando finalmente acabar, quando eu deixar de ser o horror, serei livre.

A guerra está chegando. Odeio dizer, mas está. Uma guerra mais devastadora que a anterior e o fim do mundo como o compreendemos agora. Não haverá mais dinheiro, nem comida ou calor suficientes, reinarão as doenças, a destruição e a alucinação medonha. Haverá dias de nada e dias de um tipo de fatura em que causas e efeitos não existem. Não há como se preparar para o horror. A linguagem como todo o resto não sustentará relação com mais nada. As corporações que comandarão a guerra triplicam neste momento a quantidade de cocaína e heroína que trazem para este país para preparar a cidadania aos soldados. “Mais uma?” diz a mulher, em um lamento de agonia sussurrado. “Tem mais uma?”

O Lascarim baba pela boca. As sepulturas são silenciosas.

“Que visões ELA pode ter? Visões de mais açougues e bares e cartões de crédito? Mais e mais gente morrendo para desperdiçar seu dinheiro inútil comem comem essa cama horrorosa sem os corpos nela essa parede lisa e asséptica? Que tipo de relações podem ter os drogados?”

Ele escuta os murmúrios.

“Ininteligível!”

A cultura tem tagarelado e tagarelado mas sem propósito. Quando uma sentença se torna nítida, não faz mais sentido ou conexão. Por conseguinte, o espectador diz de novo “Ininteligível,” balança a cabeça e sorri sombrio. Ele coloca umas moedas na mesa, pega um chapéu, toca seu caminho pelos degraus quebrados, geme um bom-dia para algum rato-roto supersentado na cadeira plástica velha sob a escada e desmaia.

Querido Peter,

Tenho achado muito foda viver sem você.

O dia inteiro, naquela caipiríssima casa em Tasonville, cujo ar só se torna o de descanso quando se está a passeio ou tomando uma ducha, uma dessas casas em que cada sala-de-estar passa a impressão de ser um gazebo, e onde, nos quartos, no papel de parede de um deles, rosas do jardim, e no papel de parede do outro, pássaros das árvores juntaram-se a você e te fazem companhia (mas cada um deles, de qualquer forma, é um papel de parede brega, em que cada rosa é tão nítida que poderia ser colhida se fosse real, e cada pássaro poderia ser colocado em uma gaiola e domesticado) sem aquela pretensão dos quartos decorados de hoje, nos quais, em um fundo prateado, todas as macieiras da Normandia se destacam forte em estilo japonês, para encher de fantasias essas horas em isolamento – aquele dia inteiro permaneci em meu quarto, que tem vista para o belo verdor da propriedade e para os lilases no limite da entrada, em altas árvores à beira d’água, sua folhagem verde cintila ao sol, e na floresta de Meseglise. A única razão, no fundo, de ter gostado de olhar as palavras de Proust é porque disse a mim mesma, “É prazeroso ter tanto verdor na janela do meu quarto,” então repentinamente, na vasta verdejante imagem reconheci – mas em contraste levemente azul-marinho porque estava muito longe – o pináculo da igreja de Combray, não uma representação desse pináculo, mas o próprio pináculo, o qual, trazido diante de meus olhos através da distância tanto no espaço quanto no tempo, viera e desenhara-se em minha vidraça em meio à folhagem mas com um tom muito diverso, tão escuro que quase parecia ter apenas sido rabiscado. E, se

eu saísse de meu quarto por algum momento, para o corredor, porque o corredor dava para outra direção, veria uma faixa escarlata, como era, somente a cortina da parede de uma pequena sala-de-estar que era de simples musselina, mas rápida e vermelha o suficiente para incendiar-se caso atingida por um raio de sol.

Durante nossos passeios, Gilberte me contava como Robert estava perdendo interesse nela e dando cada vez mais atenção a outras mulheres. E é verdade que a vida dele era abarrotada de casos com mulheres que, como certas amizades masculinas na vida de homens que têm preferência por mulheres, tinham o ar de tentar desesperadamente defender sua posição e ocupar inutilmente o espaço que, na maioria das casas, caracteriza os objetos que não servem a nenhum propósito útil.

Durante nossos muitos passeios, Shang-shi, a nova namorada de Peter, me contava como Peter estava perdendo interesse nela e dando cada vez mais atenção a outras mulheres. E é verdade que a vida dele era abarrotada de casos com mulheres que, como certas amizades masculinas na vida de homens que têm preferência por mulheres, tinham o ar de tentar desesperadamente defender sua posição e ocupar inutilmente o espaço que, na maioria das casas, caracteriza os objetos que não servem a nenhum propósito útil.

“Quanto?” Perguntei ao taxista.

O taxista respondeu, “Um dólar, a não ser que você queira pagar mais.”

É claro que disse que não desejava pagar mais.

“Então tem de ser um dólar,” observa o taxista. “Não quero me meter em confusão. Conheço ELE!” Obscuro pisca um olho ao nome do meu advogado, Sr. Gordon, e balança a cabeça.

Os Submundos Do Mundo

Anwar Sadat sobe uma escada quebrada, abre a porta à sua frente, olha o quarto sufocante e escuro e diz, “Está sozinha agora?”

“Estou sempre sozinha. Azar o meu, querido, e sorte a sua.” Um grunhido responde. “Entre, entre, seja lá quem for: não posso te ver até acender esse fósforo, acho que reconheci sua voz. Conheço você, não?”

“Acenda o fósforo e descubra.”

“Oh, oh querido, eu vou oh, oh, minhas mãos tremem, então não consigo riscar um fósforo muito rápido. E eu tusso então (tosse tosse) toda vez que solto esses fósforos eles ficam pulando, nunca sei onde estão. Oh oh oh. Pulam, essa maldita tosse, como se estivessem vivos. Você planeja ir a algum lugar, querido?”

“Não.”

“Não está planejando uma longa viagem?”

“Não mesmo.”

“Bom, há pessoas que viajam por terra e pessoas que viajam por mar. Sou a mãe dos dois tipos. Providencio tudo aos homens. Não que nem o Jack Chinaman Ludlow Street. Ele não sabe o que isso é para pai do pau-oco e mãe. Não sabe como cortar, ele carrega o que carrego e mais, muito muito mais, qualquer coisa que receber. Aqui um fósforo, benzinho, ô-ou. Cadê aquela vela? Nunca suportei luz elétrica. Sempre que começo a tossir, tusso vinte malditos fósforos antes de conseguir uma luzinha. (Ela consegue acender um fósforo antes de voltar a sufocar.) Meus pulmões já eram! (Catarro amarelo) Oh oh oh!” Enquanto ela recupera o fôlego não pode ver, todos seus sentidos estão mortos, menos os sentidos do tossir; acabou – olhos abrem – a vida retorna, “Oh, é você.”

“Surpresa por me ver?”

“Você não morreu?”

“Por que acha que morri?”

“Você ficou longe por tanto tempo. Como pôde sobreviver a três horas sem mim? Alguma coisa de ruim tem que ter acontecido a você?”

“Não mesmo. Um parente morreu.”

“Morreu de quê, querido?”

“Provavelmente de morte.”

Iniciando o procedimento e começando a borbulhar e soprar a pequena chama no vazio de suas mãos, ela fala de tempo em tempo, em um tom anasalado de satisfação, sem largar.

DE ONDE VÊM AS EMOÇÕES? ELAS SÃO NECESSÁRIAS? O QUE AS EMOÇÕES PODEM NOS REVELAR SOBRE A CONSCIÊNCIA?

Ela entrega ao homem sua bolsa marrom de couro.

Está sentada próxima a um homem e sua bunda nua no couro falso do taxi.

Ele enfia a mão na blusa dela e a faz tirar a roupa.

A deixa sozinha e ela não sabe como viver em um mundo exterior.

Ele a leva para um lugar em que ela nunca esteve.

As mãos tocam o suéter.

As mãos levantam o suéter pelas costas dela.

As mãos correm pela curva da bunda.

O anular da mão direita está enfiado no cu dela e o polegar da mão direita enfiado centímetros na boceta.

Ele a faz chorar subitamente.

A mão direita a empurra para baixo.

O pau duro enfiado no buraco dela.

Ele mete no cu dela sem usar qualquer lubrificação.

Seus joelhos no rosto dela.

Ele explica que ela não vai saber.

Puxando os braços dela seu braço forte a levanta à altura dos pés.

Ele mostra seu chicote.

Uma das mãos sobre o ombro esquerdo dela.

Ele diz que ela pode esperar que ele a machucará mental e fisicamente.

Ele a machuca fisicamente para dar um exemplo.

Ele diz que não há comprometimento e que ela deve deixá-lo tomar todas as decisões, ela não vai decidir sobre mais nada.

HÁ ALGUMA NECESSIDADE DE EMOÇÕES?

Ele diz a ela, “Nada que você possua, nem mesmo sua mente, é mais seu. Sou um homem generoso. Te darei nada.”

Ela se vira e flagra seus olhos a encarando como se a amasse.

Está sentada perto dele e o escuta falar.

Está dizendo que não importa mais o que ela pensa nem quais são suas escolhas.

Está dizendo que ele é o espelho perfeito do desejo verdadeiro dela e é ela que está o tornando isso.

Os olhos dele não se atrevem a cruzar com os dela.

Ele anda atrás e abaixo e na frente dela.

Disca o número do telefone dela no telefone.

Ordena que ela espere sem roupa alguma até que ele volte.

Manda que ela jogue fora certas identidades e roupas que não o agradam.

Conta que não há nada que ele goste ou desgoste então não há como ela tocá-lo.

Conta que é um homem morto.

Ela organiza as roupas e pondera qual é a mais macia.

Pondera se está para morrer.

Está esperando por esse homem que nega ser seu amante enquanto tenta adivinhar o que ele quer.

Ele diz que o ferro dela se torna ela.

A agarra pelo pescoço e pelo cabelo.

Ela pensa que não é uma questão de consentir e que nunca foi escolha dela.

Então pra que serve a emoção? Pra que serve qualquer coisa? Oh, oh, ela não está entendendo.

NÃO APENAS NÃO HÁ ESCAPATÓRIA DA COMPREENSÃO MAS A ÚNICA FORMA DE LIDAR COM A DOR É SE MATAR POR COMPLETO E SOZINHO. O SUICÍDIO SEMPRE FOI O PROBLEMA MAIS DIFÍCIL DA HUMANIDADE.

Acaricie a pontinha de seus mamilos.

Vou te colocar para doação para que você não tenha escolha sobre quem é seu professor.

Tire sua saia.

Me chupe.

Você não se importa com quem você trepa.

Sexo é apenas físico.

Brinque com seu clitóris.

Você me obedecerá sem me amar.

Quando você chegar, seus olhos esbanjarão alegria.

Minhas mãos esfregam seus seios.

Meus lábios tocam seus seios.

Meus lábios são seus lábios.

Quando você vai trazer seu chicote?

Estou fazendo tudo o que posso para entender.

Estou fazendo tudo o que posso para controlar.

Estou fazendo tudo o que posso para amar o (nome).

Minha consciência está se livrando de cada tipo de emoção.

Você se masturbará na minha frente.

Você é uma puta.

Todas as mulheres são putas.

SANGUE ESCORRE DA BOCETA DE UMA DAS GAROTAS
ENQUANTO SUAS PERNAS SÃO ARREGANHADAS.

Com o *tweed* de lã, calças de menino e casaquinho sem corte, ou suéteres de tricô azul claro ou rosa, de coleirinha no pescoço, caídos sobre as calças curtas de menino aveludadas, e pantufas de seda presas no tornozelo, ou com o justo vestido preto de noite, apenas ligeiramente maquilhada, sem chapéu e com cabelos soltos, ela parece uma juvenzinha bem-comportada. Por toda a parte em que Sir S a leva, os outros acham que ela sua filha, e ela tratá-lo respeitosamente enquanto ele a trata com intimidade reforça esse erro. Sentados em um restaurante vinte quatro horas antes da luz cinzenta começar a surgir, andando pelas poucas árvores restantes no fim da Quinta Avenida enquanto o céu da tarde é incapaz de tornar-se completamente negro, no restaurante uma velha vem conversar com eles, na rua as pessoas sorriem para eles.

Às vezes ele a para perto do concreto de algum prédio a abraça e beija dizendo-lhe que a ama. O FUTURO: uma vez ele a convida para almoçar com dois de seus compatriotas italianos. Essa é a primeira vez que ele a convida para conhecer algum de seus amigos. Então ele aparece uma hora antes do combinado.

Ele tem as chaves da casa dela. Ela nua. Havia acabado de meditar. Percebe que ele traz na mão uma sacola que parece ser das que se usa nos clubes de golfe. Ele diz-lhe para abrir a sacola.

Os chicotes são de seda rosa e pelo preto claro e um bruto de couro com pequenos nós duplos ou triplos, para que não exista esperança, e bonecas e um longo chicote marrom que remete à cauda de um animal magro.

Ela goza assim que ele encosta nela.

Pela primeira vez ele pergunta qual prefere.

Ela é incapaz de responder.

Ele diz que ela irá ajudá-lo a destruí-la. Os chicotes não existem e são ridículos. Quem confundiria orgasmo com dor?

As três meninas, no piso frio do banheiro da escola, dão risadinhas.

É a primeira vez que saem juntos e ele não a trata como lixo.

As Espadas Apontam Para Cima.

O homem e a mulher estão no primeiro restaurante em que ele já a levou. Um dos amigos do homem à direita dela o outro à esquerda, cada um em sua poltrona. O da esquerda é um rapaz alto, ruivo, olhos cinzentos, 25 anos. O homem conta aos amigos que os convidou ao jantar para que eles façam tudo o que quiserem com a mulher sem meios-termos porque ela é a mais inominável incognoscível cuspe cuspe. Ela percebe que ao mesmo tempo é apenas uma garotinha de pureza absoluta com nada de errado além de seus desejos, e essa sujeira inominável, essa coisa. Não é uma situação possível. Essa identidade não existe.

Vovó levanta sua saiazinha rosa de organdi para mostrar ao maître do hotel, “Olha só o que minha netinha está usando! Seu primeiro espartilho! E com apenas seis anos!”

O primeiro homem não reconhece sua humanidade. Todos os homens que ela tem não reconhecem sua humanidade. Ajoelhe-se e chupe nossos paus. Enquanto chupa, use os dedos das duas mãos desse jeitinho rápido que só você sabe. Então todos eles saem o mais rápido possível enquanto ela engole a porra.

Os garotos ficam totalmente chocados com a força dela – sua calma existindo em tamanha contradição – dizem que querem que ela conte tudo. Se entregam a ela como se fossem argila, não humanos. Eles trepam de novo e de novo. Nunca se satisfazem em foder. Então se voltam contra ela. Sentem um ódio profundo porque ela os permite serem fracos. Têm vontade de surrá-la.

No dia seguinte, com medo que ela o deixe, ele diz que o ruivo quer casar com ela e a tirar dessa situação intolerável em que vive.

A decisão é sempre dela. Ela responde que quer se tornar outra, como se ainda fosse uma questão de decidir, embora sempre seja.

Animalidade

Gavião, falcão, coruja, raposa, leão, touro: nada além de máscaras de animais, na medida humana, mas feitos com a pele ou as penas do animal verdadeiro, a órbita do olho sombreada de cílios quando o animal tem cílios, como o leão tem, e o pelo ou as penas descendo o suficiente para alcançar os ombros de quem-as-usasse. Uma armação de cartolina modelada endurecida colocada entre o revestimento exterior e o forro da pele mantém sua forma rígida. A mais extravagante e aquela que ao mesmo tempo ela acha que mais a transforma é a máscara de coruja porque de penas ruivas e beges, mesmas cores de seus pelos pubianos, é feita; a capa de plumas esconde quase completamente seus ombros, descendo até a metade das costas e na frente até o começo do inchar dos seios.

“Mas O, espero que me perdoe, pois vai ser levada na coleira.”

Natalie retorna com a corrente e pinças, com as quais Sir S abriu o primeiro elo. Ele o passa no segundo elo da corrente enfiado na boceta dela. Depois dela vestir a máscara, Sir S diz a Natalie para segurar a extremidade e caminhar pelo quarto, puxando à frente dela. (acorrentada ao texto)

“Pois bem,” ele considera, “o Comandante tem razão, é necessário também depilá-la. Por enquanto fique com a corrente.”

São as lacerações bem frescas, mais ainda que os grilhões e a marca nas nádegas que chocam a moça do salão de depilação no dia seguinte. De nada adianta as repetidas tentativas de explicar que, se não é esse seu destino (escolha), ao menos está feliz; não há meio de acalmar o espanto da moça, nem seu nojo e horror. Não importa o quanto ela agradeça a eles, o quão boa-moça ela age quando deixa o salão, em que ficou com as pernas o mais aberto o possível por horas não para ser fodida mas para ser amada, não importa quanto dinheiro ela dê para cada um deles; em vez de apenas sair de uma negociação marcada, sente que a rejeitam. Ela entende que há algo de chocante no contraste entre os pelos de seu ventre e as plumas da máscara assim como entende que este aspecto de estátua do Egito que a máscara lhe confere, e que seus ombros largos, quadris estreitos, e pernas musculosas apenas acentuam, exigem que sua carne seja perfeitamente sem pelos.

Fitava-os de olhos bem abertos, muda e surda à linguagem humana. As pessoas a vendo, suas expressões de horror e desprezo, viram-se e fogem. Sir S usa O de modelo para demonstrar. Pedra polida inumana. A alvorada acordando os adormecidos. Soltem as correntes, removam as máscaras.

O Começo

Quando você e Sir S saem da estação de metrô, em direção à rua, um jovem policial ou um jovem que parece ser policial, assim que vê Sir S, apresenta-se em frente ao enorme Mercedes preto cujas portas estão trancadas. Presta reverência, abre as portas de trás e fica de lado. Depois de você se ajeitar no banco de trás, sua bagagem no da frente, os lábios do Sir S roçam de leve sua bochecha direita e ele bate a porta.

O carro parte de repente, tão rápido que você não tem tempo para agarrá-lo e tirar satisfação. Mesmo com você se jogando contra a janela de trás, ele se foi para sempre, você sente o frenesi.

O carro avança rápido para o oeste em direção ao interior. Você está alheia ao mundo exterior por estar chorando.

O terrorista ao volante inclina seu banco quase na horizontal para puxar tuas pernas para o banco da frente. As suas pernas pressionam o teto enquanto ele mergulha o enorme pau em você. Ele continua por uma hora. Geme alto quando goza.

O motorista tem 25 anos. Rosto magro e muito fino e grandes olhos negros. Parece sensível demais, a ponto de ser fraco. A boca dele nunca chega perto da sua. Há um acordo básico garantindo que o ato de beijar é muitas vezes mais explosivo que o de trepar.

Quando ele termina de te comer, você abaixa a saia e abotoa seu pequeno suéter de crochê que mostra através da renda delicada os mamilos endurecidos. Com cuidado, você passa batom vermelho sobre os lábios.

Se você quiser, pode esticar os braços e pegar um punhado de flores dedaleiras vermelhas.

“O motorista te estuprou. Você está duas horas atrasada. Você deixou que ele te estuprasse.”

“Tudo acontece como Sir S diz. Ele vem?”

“Acho que sim. Só não sei quando.”

A tensão sentida em todos os músculos enquanto você fazia essa pergunta se dissolve lentamente e você olha essa mulher com gratidão: que amável ela é, tão brilhante com essa mecha grisalha no cabelo. Ela veste uma antiga jaqueta chinesa sobre a calça preta e a blusa combinando.

É óbvio que as regras que regem as vestimentas e condutas dos terroristas não se aplicam a ela.

“Hoje quero almoçar com você. Vá se lavar. Às 3 em ponto eu voltarei.”

Você a segue silenciosamente; está no sétimo céu: Sir S diz que irá te ver de novo.

Nesta casa terrorista feminina, disfarçada de colégio para meninas, você é livre para circular. Você está na esquina da *Delancey Street*. Você sabe que é mais velha que as outras garotas. Um homem pode te rejeitar porque a pele de seu rosto é levemente enrugada. Os homens querem a pele de uma garota firme jovem e fresca. Querem o novo. Querem possuir. Querem se maravilhar. Você vai ter de ralar três vezes mais que as outras para conseguir seus homens. Ou seja, criar uma imagem que os homens irão desejar profundamente. Essa imagem deve ser composta (parcialmente) por seus pontos fortes e deve projetar algo que alguns homens queiram além do racional. Você deve manter essa imagem para sobreviver.

Mantenha todos os pensamentos longe. Os pensamentos podem existir nos hiatos em que você não é uma máquina se movendo para sobreviver. Você é a puta perfeita, então você não é humana.

Saia dessa. “Oi bonitão, faço de tudo.” Seus quadris balançam muito mais que os de qualquer outra puta. Você rouba descarada de restaurantes, sentada você ri na cara desses grandes empresários que parecem porcos, quando um mendigo te aponta uma faca você diz, “Que tamanhinho, bonitão.” Nada pode te tocar (ferir) quando se move nessa velocidade: uma imagem perfeita: fechada.

Por isso você é a melhor puta do mundo. Você deve fortalecer essa imagem. Enquanto você é uma puta, pode amar alguém. Enquanto você é uma puta, é impossível que alguém te ame.

Sir S quer que você se prostitua para dar dinheiro a ele.

“Escute, O, já ouvi mais que o suficiente. Se o Sir S quer que você vá para cama por dinheiro, ele certamente é livre pra isso. Não é problema seu. Vá dormir agora, querida, e cale a boca. Quanto aos seus outros deveres e obrigações, nós usamos o sistema de irmãs aqui. Noelle será sua irmã, ela te explicará todos os procedimentos.”

As putas passam a maior parte do tempo com outras putas e vivem em um camarim, de atmosfera quente, cheio de vapor (e talvez um cafetão de papelão por quem elas são obcecadas, que nem alunas em um colégio só para meninas com o único professor homem de religião), aqui à beira de ser intocáveis. Seu conhecimento sobre a

vulnerabilidade de cada uma delas define a forma em que conversam uma com a outra e cria um vínculo, o vínculo interfeminino mais poderoso que as mulheres conhecem, entre elas.

A sexualidade feminina não é orientada por um objetivo, é espalhada. As mulheres farão qualquer coisa, não por sexo, mas por amor, porque sexo não é uma coisa para elas, é espalhada e indefinida, qualquer gesto ou movimento é sexual para elas oh. Por isso as mulheres não conseguem ser honestas e fiéis sexualmente. Por isso as mulheres admiram as coisas, se maravilham com as coisas. As mulheres odeiam ao máximo as coisas.

Deslizando a ponta do chicote de cavalo na pele de seus seios.

“Por que você não trouxe seus chicotes hoje? Pelo menos bata na minha cara.”

Pega e segura seus grandes mamilos e puxa.

Te chama de “puta.”

Você se aperta ao redor da vara de carne que te preenche e te queima. A vara não se mexe.

“Me acaricie com a boca.”

Você curte se prostituir com esse desconhecido.

Ela beija a ponta de um de seus seios através das rendas negras que os cobrem.

“Eles não me contam seus nomes,” ela diz. “Mas parecem simpáticos, não?”

Os homens são vulgares e envergonhados. O terceiro copo os deixou bêbados.

Eles pedem uma mesa para quatro. No momento em que terminam o jantar, o homem de ontem à noite entra no restaurante. Acena discreto e se senta sozinho.

“Devemos ir lá pra cima?”

Um dos garçons do hotel mostra a você seu quarto. Sem nem ele pedir, você vai ao seu cliente e oferece seu seio a ele. Você fica um pouco pasma ao perceber o quão fácil é oferecer seus peitos a esse desconhecido.

Ele manda você se despir, então te impede. Seus grilhões o impressionam. Enquanto está tirando o pau de seu cu ele diz, “Se você for boa mesmo, vou deixar uma baita gorjeta.”

Não há possibilidade que alguém irá te amar de novo ou que esse amor seja importante. Porque não há esperança em realizar suas vontades, você é uma morta e está fazendo sexo.

Ele sai antes de você se levantar da cama, deixa um punhado de notas em uma pequena mesa branca. Você volta para a casa depois de ter dobrado as notas com cuidado e as enfiado em seu decote.

Suas correntes estão desaparecendo.

Você agora pode decidir se vai se vestir ou não.

Você agora pode decidir se vai trabalhar por dinheiro ou não.

Você agora pode decidir com quem conversar.

Ele ainda te chicoteia todos os dias. Quando você reclama, outra garota diz, “Você quer ser chicoteada, então por que fica sendo tão cricri? Você não é Justine.”

Quem é você é óbvio. Não existe ninguém além de você. Se quer ser chicoteada, curta ser chicoteada, garota.

Você me possui.

Você me controla.

Não tenho nada a ver com você.

Você é uma assassina.

Não existe essa coisa de terroristas: apenas assassinos.

Sou masoquista.

Essa é a verdadeira revolução.

Às vezes os homens levam umas mulheres certinhas ao bordel. Essas mulheres agem como se não menosprezassem as putas que veem e ainda assim sob essa

falsa compreensão ou falsa liberalidade encontra-se puro fascínio. A fascinação não precisa demandar nenhum tipo de julgamento intelectual. Essas mulheres estremeceem em frente às putas. Seus olhos percorrem em segredo as quinas das portas. Seus olhos se grudam às coxas longas, ao pelo pubiano que talvez fique à mostra, está molhado? Como ela age quando... está com um HOMEM? Ela arregança bem as pernas? Que truques usa para fazer com que o homem a ame? Ela é real? A calcinha dela é imunda? Será que ela bebe mijo pela boca? Ela é só uma máquina gozante? Ela é só uma máquina feita de carne-de-enfiar? Como será que é não ter cérebro? Não ter de se preocupar em se dar bem na vida em como manter o respeito (entre os homens) em como administrar minha carreira e filhos em como conservar minha imagem e debaixo da imagem...? Como será que é viver nesse lugar (animalesco)?

Eu não sou como ELA? Sou uma pessoa. A bela mulher arruma seu rosto. Sua mão esquerda roça de leve a mão do marido para provar que ela e ele são reais: ela é a mulher dele porque são uma dupla: pessoas reais em um mundo do trabalho real diferente desses BURACOS que NÃO EXISTEM.

Você assiste às garotas no bordel:

Uma garota magra, mas bem-harmonizada, toda branca em contraste com os ganchos de sangue-de-xota, treme, carrega pela primeira vez em seus quadris as marcas roxas do chicote. Seu amante é um jovem esbelto que a abraça, pelos ombros, de volta à cama, do jeito que Rene te abraçava, e assiste com prazer óbvio e agonia enquanto você abre sua doce barriga ardente a um homem que nunca viu antes e que de baixo do peso a garota geme.

Elas pertencem exclusivamente aos membros do Clube; elas se entregam a desconhecidos; assim que ficam prontas, seus amantes as prostituem para o mundo externo sem motivo algum.

Outras garotas se prostituem apenas por dinheiro, não têm cafetão e nunca deixarão a prisão.

Uma garota foi deixada no bordel por seis meses, e então foi eliminada para sempre.

Jeanne vivia no bordel há um ano, saiu, depois voltou.

Noelle ficou por dois meses, saiu por três, voltou completamente quebrada.

Yvonne e Julienne, que, como você, são chicoteadas diversas vezes por dia, nunca sairão.

Um homem está fazendo amor com você.

Ele te dá um anel, um colar, e dois braceletes de diamantes no lugar de grilhões.

Diz que vai te levar para África e América.

“Não! Não!” você grita. Não pode suportar ter alguém que te ame. Não pode suportar a consciência de outra pessoa. Você não quer mais ninguém em sua vida distorcida e desolada.

“Você está livre agora,” diz a você a terrorista de mecha-grisalha. “Nós podemos remover seus grilhões, seu colar e braceletes, e até apagar a marca. Você tem os diamantes, pode ir para casa.”

Você não chora; não mostra nenhum sinal de amargura. Nem a responde.

“Mas se preferir,” ela continua, “pode ficar aqui.”

A água-viva é o estuprador. Quando O tinha 17 anos o pai dela tentou estuprá-la, quando ela disse que ele não podia estuprá-la ele choramingou, “Sua mãe não trepa comigo, esses meninos não te respeitam o suficiente, sou o único homem que tem respeito por você.” Nessa noite O teve um pesadelo. Uma água-viva enorme e gosmenta, em forma de uma minhoca de pelo-menos-seis-andares, a perseguia pela rua principal caubói cheia-de-areia. Todas as suas VONTADES desapareceram, mas seu corpo não respondia a sua mente. Como ela sentia que estava em areia-movediça, seu corpo era a areia-movediça.

Pesadelo: seu corpo reflete/torna-se o desejo do pai. Este é o pesadelo.

Então O teve diversas relações sadomasoquistas com caras que afundavam as unhas em sua carne e batiam na sua cara então o água-viva quis se tornar o seu ombro das lamentações quis se tornar ela. Então O quase se matou ao desenvolver uma infecção no ovário.

Os homens são estupradores porque a estrada estupro é algo que O não quer. Por que as pessoas matam? Uma pessoa mata, não por impotência, mas por ele ou ela não ver o que está fazendo. O teve de ou negar sexo a seu pai e não ter um pai ou trepar com ele e ter um pai. Esse evento fez com que O acreditasse que só seria amada por um homem se ela fizesse algo que não quisesse. Como posso falar sobre ignorância, o que é ignorância sem saber?

Um jovem príncipe desfrutando da companhia de uma encantadora mulher; recebe uma taça de vinho, elixir da vida, das mãos dela.

Provavelmente período Timúrida, século XV.

Esse período, correspondente aproximadamente ao século XV, leva o nome do grande conquistador Timur ou Tarmelão, cujos exércitos invadiram o oriente próximo entre 1365 e sua morte em 1405, e cujos descendentes detiveram corte na Pérsia pelos cem anos posteriores. O estilo clássico introduzido por Ahmad Musa atingiu seu ápice sob o Sultão Jalairida Ahmad, que governou Bagdá até ela ser conquistada por Timur. Após isso, seus artistas parecem ter servido aos príncipes Timúridas, especialmente ao Sultão Iskandar que sob o patrocínio pode-se dizer o estilo Timúrida fora formado:

2. AS ORIGENS DO ROMANCE

Dia

Os Primeiros Dias.

Atemporalidade versus tempo.

Lembro que o sol estava se pondo. As lâmpadas começavam a surgir contra um céu ainda não tão escuro para precisar delas. Estava com vergonha de mamãe porque quando usava anfetaminas ficava toda alegrinha e egoísta e com os ansiolíticos ficava uma vadiazinha. Quando trocava de drogas, era o melhor momento de abordá-la.

Eu adorava minha mãe atriz e faria qualquer coisa por ela. “Sarah, seja uma boa menina e me traga uma taça de champanhe.” “Sarah, estou sem dinheiro de novo. Seu pai é horrroso. Você não precisa de mesada: me arranje dez dólares que amanhã eu devolvo.” Ela nunca devolvia e eu a adorava.

“Nunca quis ter você,” mamãe sempre me dizia. “Foi a guerra.” Ela não conheceu a pobreza ou adversidades: sua família foi muito rica. “Eu tinha terríveis dores de barriga e o único médico disponível era um embustão. Ele disse que eu tinha que engravidar.” “Não sabia dessa, e você engravidou?” “Um dia antes de você nascer, tive apendicite. Suas três primeiras semanas de vida foram na incubadora.”

Sei pouco sobre o resto. Meu pai, ainda mais rico que mamãe, a abandonou assim que descobriu que ela estava grávida de mim. Como nem ela nem vovó Siddons nunca disseram nada específico sobre ele, não sabia quem era ele. Sempre me voltei a mamãe e a amei muito.

Minha mãe não queria que eu a deixasse. Acho que ela poderia ter me amado ou demonstrado que me amava se tivesse mais tempo ou menos obsessões. “Não me importo se minha filha me respeita. Quero que ela me ame.” Ela ansiava o meu amor como ansiava o amor de seus amigos e público, apenas para que ela pudesse fazer o que quisesse e evadir as responsabilidades. Seus amigos todos a amavam e eu, eu vivia tanto no mundo limitado por sua existência e aparência, não tinha ideia de que éramos uma família socialmente importante. Não sabia que existia um mundo externo a ela.

Existe apenas movimento e existem diferentes formas de se mover. Ou seja: há o movimento por toda parte e o movimento linear. Se tudo se move por-toda-parte-e-espaço-sem-tempo qualquer coisa é tudo. E se é assim, como eu posso diferenciar? Como podem existir histórias? A consciência apenas é: sem tempo. Mas qualquer emoção

pressupõe diferenciação. A diferenciação presume o tempo, ao menos ANTES e AGORA. A narrativa é um movimento emocional.

É uma crença comum, a de que algo existe quando é parte de uma narrativa.

A consciência autorreflexiva é narrativa.

Minha mãe queria que eu fosse diferente do jeito que eu era. Eu tirava notas máximas na escola – não por ser uma boa menina, na verdade, mesmo nessa época eu era um peixe fora d'água: a escola era só o lugar onde eu conseguia fazer alguma coisa direito – mas mamãe dizia que tirar notas altas faria com que me destacasse demais. De resto eu não passava de um fracasso. Sentia com muita força. Meus membros emocionais se expunham como se estivessem quebrados e sem conserto. Eu beijava amigável demais os amigos de mamãe quando eles jogavam canastra. Era muito interessada em sexo. Não era bonita de uma forma suficientemente convencional. Não agia como Penelope Wooding. Quando eu lavava a louça, eu não lavava a louça. Como não sabia se minha mãe era deus, não sabia se a amava. Meus amigos me diziam que eu compreendia tudo muito preto-no-branco. “O mundo é mais complexo,” eles diziam. Eu respondia “Eu tiro dez na escola.” Diferente.

“Como que o meu pai era, mamãe?”

Minha mãe levantou os olhos de uma resenha sobre seu último sucesso. Naqueles tempos ela sempre recebia resenhas fabulosas.

“Quero dizer, meu pai de verdade.” Quando completei dez anos, mamãe me explicou com cautela que o homem que eu chamava de pai tinha me adotado.

“Ele era muito bonito.”

“Como ele se parecia exatamente?” Eu não tinha o direito de perguntar, mas estava desesperada.

“Os pais dele eram maravilhosos. Uma das famílias mais ricas do Brooklyn.”

Conversar com mamãe era como tramar uma grande conspiração de guerra.

“De que vive a família dele?”

“Eu era muito rebelde quando nova. Você lembra da tia Suzy. Eu costumava escapar pela escada de incêndio e eu e a tia Suzy saíamos com os garotos e eu os deixava acariciar.” Mamãe estava chapada de Dex. “Seu pai era muito bonito, sombrio, me apaixonei por ele. Foi durante a guerra, então todo mundo estava se casando.” Minha mãe se recusou a acrescentar qualquer outro detalhe.

Quando perguntei à vovó Siddons sobre meu pai verdadeiro, ela disse que ele tinha morrido. Respondi que sabia que ele não estava morto. Ela disse que ele era um assassino.

Por que alguém se interessa por qualquer coisa? Eu me interessava quando descobria. O movimento real, para mim, é a descoberta. O movimento real, portanto, é aquele que resiste. Como pode ser?

De resto eu vivia em minha imaginação. Se qualquer um pensasse um pouco em mim em vez de suas próprias obsessões, teria achado que era uma infância solitária, mas não era. Eu tinha Nova York inteira para mim. Como a mãe era atriz, tínhamos de viver em Nova York ou Londres, e me agarrei a Nova York como se fosse um presente. Às vezes eu saía do apartamento e descia a Primeira Avenida rumo à livraria mágica dos livros encadernados em couro brilhante-colorido. Livrarias e lojas de roupa eram lugares mágicos com os quais podia ou sonhar ou visitar. Então subia a Avenida Madison e fantasiava comprar coisas. Ia até o Greenwich Village onde a livraria mais interessante concentrava todos poetas beatniks, mas nunca os encontrava. Tinha que tropeçar no que eu queria. Era proibida de agir segundo meu desejo, ou mesmo admitir meu desejo para mim. A poesia era a aparição mais assustadora, portanto a mais interessante. Uma ou duas tardes por mês, ávida, eu assistia a alguma peça que não tinha como compreender.

Enquanto tudo acontecia ao meu redor e tenho pouquíssimas memórias sobre o que estava acontecendo, eu não precisava entender, e se tivesse entendido, provavelmente ficaria assustada demais para continuar.

Minha mãe era uma verdadeira atriz. Nunca soube quem ela era. Não fazia ideia até depois de ter acabado de que ela vinha gastado todo seu dinheiro e, então, estava falida. Ela sempre foi muito rígida comigo: pegando minha mesada e nunca me comprando nada. E desperdiçando dinheiro como louca. De repente, surpreendentemente, me perguntou se eu queria presentes e comprou pra mim três cópias de um relógio de ouro que ela gostou. Ao mesmo tempo devia três meses de aluguel, estava com duas contas de banco fechadas, todos cartões de crédito cancelados. As 800 ações da AT&T que vovó dera a ela desapareceram. Ela estava ficando mais alegre e menos pudica. Eu teria feito qualquer coisa por ela. Ela não conversava diretamente comigo ou com ninguém. Abandonou seu poodle favorito, deixou o apartamento e nunca mais voltou.

Eu me importo? Me importo mais que reflito? Eu amo loucamente? Aprofundar o máximo possível. Quanto maior o foco, maiores as quebras narrativas, mais memórias desaparecem: menor o significado.

Em despeito das circunstâncias que me levaram à Mansão Ashington, fiquei emocionada quando a vi. As árvores sempre fazem meu coração disparar. Crisântemos dourados. Dális ao redor de um laguinho onde dois patos quá-quá, preto e cinza. E o uivo baixo do vento. Duas ruas longas, junto às folhas, vão para longe.

Minhas tias Martha e Mabel me recebem. Nunca as encontrei antes.

Elas são muito chiques e muito educadas, são excêntricas. Dizem que vou conhecer meu verdadeiro pai. Não quero vê-lo, quero quero. Sei que ele é lindo.

A tia Martha me diz que ele não está no momento.

Paramos em frente a uma foto de meu pai. Ao menos é uma foto dele. “Seu pai,” tia Mabel comenta, “era bastante aventureiro. Rebelde... cabeça-dura... Sua mãe foi a primeira mulher dele e você a primeira filha.”

“Quem é a nova mulher dele?”

“Ele teve três. Ano passado ele matou alguém, atirou em alguém que estava invadindo seu iate. A família o livrou por razões psicológicas. Depois de passar seis meses em uma casa de repouso, ele desapareceu.”

“A tia Mabel teme, querida,” Judy comenta no Impacto, “que você tenha um pouco da selvageria de seu pai.”

Apesar de minhas boas maneiras, elas sabem quem sou.

“Não te conheço muito bem, Sarah. Mas acho que você não deveria ter nada com ele.”

“Seu pai,” a tia Mabel interrompe sua irmã, “age imprevisivelmente. Pode ser extremamente violento. Não temos como prever como ele vai reagir ao te ver. A família decidiu te ajudar o quanto pudermos, mas não poderemos ajudar nisso.”

Não sei no que vou acreditar.

Ele – para que não sobre dúvida de seu sexo, ainda que a moda da época tenha feito algo para disfarçá-lo – estava no ato de fatiar a cabeça de um mouro que se balançou pelos caibros. Era a cor de um jogo antigo.

Chamei o Jackson e ele veio na hora. Era um bêbado imundo e caótico, piegas que só ele, como todos os bêbados, mas era isso que o permitia ser o tipo de artista que era. Ele PRECISAVA sofrer para forçar a si mesmo o máximo possível além das barreiras de seu corpo físico que seu corpo pudesse aguentar ele PRECISAVA maltratar empurrar e esmagar seu ser físico e mental naqueles tubos de tinta, assim como fez. Eu não só compreendia, como compreendia e adorava. Eu seria o travesseiro que ele chutaria o seio

quente em que ele poderia chorar abertamente para deixar a infinita invencível e, principalmente, insuportável dor existir eu não retrucaria seria a permissão para sua exibição de dor para que ele conseguisse continuar. Por isso ele me amava. Ele não precisava de cérebro. Não precisava de inteligência, era entusiasmado demais.

“Você é tão bonita, tão carinhosa: não sei por que me deseja.”

“Não é por você ser famoso que te desejo, Jackson. É por isso que os outros te devoram, fazem você pensar que é apenas uma imagem HISTÓRIA (em Nova York só é permitido a uma pessoa ser viva ou humana, se ele/ela for famoso ou próximo o bastante de alguém famoso a ponto de absorver um pouco da fama) então agora você não consegue mais pintar a menos que feche todos os seus sentidos e se torne um verdadeiro babaca. Desejo seu pau por você ser um grande artista.”

Ele parecia ter chorado a vida toda. “Sempre pensei em você, querida, mesmo antes de te conhecer. Você é exatamente como a minha imagem de você: a mulher que eu desejava a mulher que pensava que nunca iria ter. Agora te conheço. Por que você me deseja? Minha vida é uma bagunça. Eu disse a mim mesmo: farei tudo o que for possível, comigo, com TUDO, para realizar minha obra, e fiz, fiz tudo, fodi pra caralho minha saúde e minha cabeça. Não me arrependo, mas agora, minha vida é uma bagunça.

Por favor, não seja ingênua.”

Eu conhecia esse homem, qualquer coisa que acontecesse, e a morte era o mínimo, ficaria para sempre comigo.

E ‘a ela eram dados os verdadeiros nomes das coisas’ significa que ela percebia de verdade, enxergava o real. Se tudo é vivo, não é um nome, mas movimento. E sem essa vida não há nada; essa vida é o único interesse que interessa. A coisa em si mesma. Isso não é uma expressão para a coisa real: isso é a coisa em si. Claro que a coisa em si a coisa em si nunca é a mesma. É assim que o esteticismo pode ser muito divertido. A coisa viva a coisa real não é o que dizem que ela é: é o que é. Isso é a coisa em si porque o que descubro sobre ela sou eu. É uma questão de deixar (perceber) acontecer o que acontecerá.

Mamãe tinha morrido. Sabíamos disso. Ela pode ter sido assassinada ou ter se matado, talvez por acidente. A polícia abandonou o caso e eu não sabia como descobrir por mim mesma.

Ninguém da família de meu pai mostrou algum sinal de luto por mamãe. O funeral foi uma comédia medonha. Eu era a única em prantos enquanto, ao meu redor, hordas de mulheres discutiam sobre Joan Crawford e sua filha e jogos de canastra. De vez

em quando me recordo, a tia Mabel mandou que eu distribuísse os chocolates às amigas dela. Eu estava em um suéter felpudo roxinho. Uma mulher de meia-idade puxou meu suéter para lá e para cá e gritou que queria ficar com o apartamento de mamãe.

Depois disso, por uns meses, tive pesadelos, não pesadelos, mas aqueles mais profundos em que eu gritava acordada porque eram muitos pensamentos, os pensamentos são desconhecidos.

Percebi que toda a minha vida é de finais. Não finais exatamente, que não passam de eventos; mas buracos. Por exemplo, quando mamãe morreu, o “eu” que sempre conheci foi abandonado. Toda a minha história se foi. Belas roupas e viagem me maravilham.

Só sei que depois recebi uma carta de meu pai dizendo que viria até Seattle para me ver, e então, acho que uns dias depois, pelo menos é assim que me lembro, estava sentada em um velho bar de madeira e um gorducho, nada a ver com o homem bonito de olhos profundos da imagem que criei, me disse que se lembrava muito bem de mamãe. Mas ele não parecia guardar rancor e ela foi obcecada por ele. “Você é meu pai?” finalmente perguntei. “Não. Sou primo de seu pai.” Ele começou a dar em cima de mim. “Oh, cadê meu pai?”

“Ele ainda não chegou.” Então esse gordão me contou que vinha de uma família obscenamente rica. Que sua filha pegava mendigos na rua e transava com eles. Essas histórias me fizeram perceber que a boemia de mamãe e minha esquisitice, que eu imaginava como imoralidades de rico, eram apenas gracinhas malcheirosas burguesas.

Lutécia é a mais fétida, porque mais pobre, região de Paris. Quando Carlos, o simples, visitou Lutécia ficou tão enjoado que rasgou o mapa em dois e ordenou que a dividissem com uma grande avenida.

Yvikel, o viúvo, tinha uma filha, Blachine, cuja saúde perecia lentamente. Eles viviam no centro de Lutécia. Yvikel fez tudo que pôde por sua filha e decidiu que se mataria assim que ela morresse.

Depois de a Avenida ser construída e o, até então desconhecido, sol inundar a ratoeira em que moravam, Blachine começou a se recuperar. Se recuperou. Yvikel, para celebrar, em agradecimento, recriou o mapa de Lutécia em seda. A mão de Carlos, o Simples, alcançou e salvou a região.

Dr. Sirhugues descobriu uma luz azul vegetal terapêutica. Uma lente gigantesca concentra a luz no paciente segurada por uma gaiola cilíndrica, ou ‘jaula

focal.’ Mas os raios eram muito potentes para uma pessoa aguentar. Finalmente, o Dr. Sirhugues descobre que a única coisa capaz de absorver e reproduzir esses raios de forma inofensiva é a antiga seda de Yvikel.

Não acho que sou louca. Só não existe realidade na minha cabeça e minhas emoções voam pra todo lado: às vezes estou tão pra baixo, tudo que penso é que deveria me matar. Quase ao mesmo tempo eu amo tudo: eu amo o céu. Eu amo o verde que vejo. Eu amo a batida. eu... eu... eu... eu... sou sou minha minha minha. Não dá não dá. Odeio ser responsável oh.

Não me importo com o que as pessoas pensam; quando elas pensam que estão pensando em mim, estão na verdade pensando em como agem. Eu, com certeza, não quero que me contem como me imaginam; gosto de como os animais socializam. Prefiro ser domesticada e mimada a ser parte dessa realidade social humana que não passa de pretensão e mentiras.

Esperava que meu pai fosse forte, tesudo, magnético, temerário, macho que só ele, mas ele era educado e gentil. Devia estar bem doente quando nos conhecemos porque passara por cinco ataques cardíacos. Mas seus principais prazeres físicos ainda eram beber escondido das Tias Martha e Mabel e tomar meia caneca de sorvete de café antes de ir dormir. Confiava sua vida no primo gorducho Clifford Still.

Ele devia querer que Clifford e eu nos casássemos. Acreditava em uma realidade que fosse estável na qual a justiça é formada. Um homem que trabalhou duro merecia prazer. Uma mulher que cuida de seu marido continua a ser amada. Pelo que pude notar meu pai estava extremamente doente, e com sua morte iminente deveria destruir com horror essas ilusões burguesas.

Conforme sua doença piorava, ele começou a depender de mim. Não queria que eu me afastasse de sua cama. Eu tive de conhecer muito bem a doença.

“Sua mãe me deu uma vida muito dura, Sarah”

“Vocês nem ficaram tanto tempo juntos, papai”

“Foi uma existência passional problemática. Ela quis me desgastar. Não acho que seja justo. Nunca a entendi e era bem pouco tolerante com quem ela realmente era: estava apaixonado por uma fachada. Ou morria, ou me livrava dela e ela queria uma carreira.”

“Você pensou que a amava.”

“Ela era mais dependente de mim que podia imaginar.”

“Gente que não tem nenhum senso de realidade, papai, vive loucamente. Os outros não entendem por que essa gente age do jeito que age. E sobrevive porque todos sobrevivem.”

Enquanto a morte se aproximava de meu pai ele dizia que sua vida foi em vão. Porque agora ele hesitava.

Eu assisti a tudo e jurei que nunca casaria com um homem que não amasse e nunca viveria para o conforto.

Todos me odeiam. Mamãe talvez tenha sido assassinada. Os homens querem me estuprar. Meu corpo sempre adoece. O mundo é o paraíso. A dor não existe. A dor vem das percepções distorcidas da humanidade. Uma pessoa só é feliz quando não presta atenção em seus próprios desejos e sempre pensa nos outros. Reprimir causa dor. Não tenho ninguém neste mundo. Cada evento é completamente alheio aos outros eventos. Se há um número infinito de eventos desconexos, cadê a relação que possibilita a dor?

Toda a minha família está morta. Não tenho como saber quem quer me prejudicar e quem não.

Os Primeiros Dias de Romance

Papai me deixou todos os seus bens e me tornei, segundo os cálculos mundanos, uma juvenzinha bastante abastada. Eu possuía uma grande casa em Seattle. Como o resto do dinheiro estava na forma de apólices e títulos e documentos incompreensíveis de advogados, isso significava apenas que já não era intocável. Sabia que a maioria das pessoas queria desesperadamente dinheiro ou fama só para sobreviver. Sabia que eu não era mais uma pessoa para um homem, mas um objeto, uma carteira recheada. Precisava que alguém me amasse para que pudesse me dar conta da realidade.

O resto de minha vida foi programado para mim: como havia herdado uma casa em Seattle, deveria ir para Seattle. Clifford, melhor amigo de papai, iria me acompanhar. Jamais realizaria minhas próprias vontades. As tias Martha e Mabel garantiriam que meu dinheiro não me permitiria agir de forma irracional e prazerosa. Deveria me acostumar a essa realidade.

Papai morreu no meio de janeiro. Já faz quase dois anos. Não consigo descrever o *Sutton Place* – bairro da Mansão Ashington – porque sinto imensas saudades.

Véspera de Sta. Agnes – Ah, que frio fazia!

A coruja, apesar de suas penas, tiritava

A lebre manca fremia entre a relva em gelo,

Silente estava o rebanho no cercado lanoso.

Amorteciam os dedos do rezador a dedilhar

O rosário, e seu frio alento semelhava

O piedoso incenso de um antigo incensário

Como se ao céu alçasse voo. Sem a morte,

Passando a doce imagem da Virgem ao rezar

Nevava o tempo todo. O gelo cobria os telhados as árvores os carros. Pessoas sem mãos andavam vagarosas no meio da rua. Como durante o blecaute, Nova York se tornou uma cidadezinha feliz ou uma série de cidadezinhas alinhadas. Onde quer que minha mente olhe é um espelho e calcula suas bênçãos: eu andava por uma rua. Não havia ninguém que me atacasse. Não havia mais histórias ou paixão em minha vida. Tinha momentos de felicidade (não-autorreflexividade) quando lia livros.

Sabia que não tinha jeito de eu viver com um homem, porque ao mesmo tempo em que precisava desesperadamente de afeição total, não estava disposta a abrir mão de meus desejos, que é o que os homens desejam e eu não conseguia confiar. Os

homens que eram parte de minha vida, não eram de verdade parte de minha vida: Clifford, quem eu odiava, e os garotos de entrega, que eram uns frangotes.

Apenas as sensações. Aquilo que a imaginação define como Beleza tem de ser a verdade – existindo materialmente ou não – pois tenho a mesma Ideia de todas nossas Paixões e do Amor, elas são, em sua sublimidade, criadoras da Beleza essencial... A imaginação pode ser comparada ao sonho de Adão – ele acordou e o descobriu verdade. Estou mais que entusiasmado com essa questão porque nunca fui capaz de compreender como qualquer coisa pode ser entendida como verdade pela razão consecutiva – e, ainda assim, tem de ser. Não seria essa a causa de mesmo o maior dos filósofos nunca atingir sua meta sem abandonar numerosas objeções? Entretanto deve ser, Oh, por uma Vida de Sensações a uma de Pensamentos!

De seda e cetins acolchoados cetins tomados da cama da avó grossos cetins lã negra tosquiada de cordeiros vivos algodão palha de aço a densidade de merda mastigada canela em pau agrupada angorá e linho penas inertes de pato e ganso.

De pirâmide queijos cobertos por pimenta vermelha apodrecem queijos de cabra azul consome o azul intermediário alterna com vinho o porto mediano o xerez desmoronamento desmoronado na ponta dos dedos que pressionam sem sabor um toque físico sensação mais que o sabor o aroma flutuando sobre si mesmo.

Diante do olho: vermelho azul amarelo verde marrom cinza roxo violeta cinza-azulado violeta-acinzentado em várias combinações ou formas que se deslocam em um ritmo constante quase imperceptível. São esses os prazeres da mente.

O engano é permitir que alguém se desespere. O engano é acreditar que a indulgência no desejo, que uma decisão de se guiar pelo desejo, não tem possibilidade de ser dolorosa. O desejo afasta tudo: o céu, cada prédio, o prazer de uma caneca de cappuccino. O desejo faz com que a unidade corpo-mente se volte contra si mesma e se odeie.

O desejo é o Mestre e Senhor.

O truque é descobrir como se dar bem com outra pessoa à parte do desejo, se é que é possível.

O corpo é doente e se afasta de quem compreende. Conforme o corpo envelhece mais doente fica. Isso tudo é inevitável. Quando o corpo está doente, os nervos também ficam, a mente adoece porque não sabe mais se pode confiar em si mesma. O grito não é mais contra a dor, agora a dor é aceita como parte da vida, mas contra o surgimento da dúvida.

Vou te contar uma coisa. A autora da obra que você está lendo é uma merdinha assustada. Ela está aterrorizada, esqueça de como a vida dela é, se cagando de medo, não acredita no que acredita então ela segue qualquer um. Um cachorrinho. Ela não sabe de nada, tem medo demais para saber o que é o amor, não faz ideia do que é o dinheiro, foge de qualquer um, daí tudo que escreve não passa de não-conhecimento. Além disso não tem coragem para entreter uma audiência. Ela devia enfiar um monte de pornô neste livro, bocetas molhadas do tamanho do Empire State diante de seu nariz e, então, violência caubói: de qualquer jeito, nada faz sentido. E ela diz que sou babaca porque quero agradar. O que é que vou fazer? Ensinar?

Autora: Seu imbecil filho da puta. Se alguma pessoa idiota comprar este livro, ela deveria ter a elegância de ler e se não gostar de mim, e daí?

Ele (o autor) não atingiu os humores, não os conhece; não manteve conversas, como dizem, com os pássaros de Bartolomeu; nunca teve homem de espada e broquel em sua Feira, em sua Justiça, nem mesmo um pequeno Davy a cobrar das alcoviteiras de ali, como em meus tempos, nem um tiradentes, se por acaso os dentes de alguém doerem em sua peça. Nem uma dessas elegantes vistas! Nem tem ele o corte de pano na noite homem-cavalinho-de-pau para arrastado chegar à dama vizinha e ter lá seu salto! Nada! Não, se um escritor (que conheço pessoalmente) tiver senão escrito sobre tal assunto, teria feito de vós enormes entra-e-sais em barracas, vocês pensariam que um enorme terremoto passava em Nova York! Mas esses Mestres-Poetas têm suas próprias rotas absurdas; estariam informados de nada! Uma boa bomba d'água sobre o palco não teria feito algum bem à propriedade agora? E um punk colocado sobre a cabeça dela, com a traseira ao contrário, e embebedado por meus espirituosos jovens mestres da Delegacia? O que pensam vocês disso como espetáculo, agora? Ele não dará ouvidos a isso! Sou um asno, eu!

Autor: Hã? Mas em que discurso notável você caiu, hein? Encontrou algum amigo aqui, e por isso está tão solto? Afaste-se, velhaco, chegamos a um ponto crítico nesses espetáculos quando um jovem de sua estirpe aspira algum julgamento.

Através de que navegamos? De qual palpável obscuro? Quais fumaças e fedores, como se todo o mundo vaporoso rotacionasse em seu próprio eixo, como um espeto?

Marinheiros, que há muito se prenderam ao corrimão de popa em busca de segurança; mas devem estar famélicos.

“Olha só,” disse Jackson, pendurado sobre o corrimão e tossindo, “olha lá; é um caixão de marinho. Ha! Ha! Buttons,” virando-se para mim. “Que cê acha disso, Buttons? Você queria navegar lá com eles, com os tipos mortos, não seria bom?” E então tentou gargalhar, mas apenas tossiu de novo.

“Não ri deles das coitadas,” disse Max, parecendo sombrio. “Vê suas corpos, suas almas estão dem longe do Cado Doa Esperança”

“Doa Esperança, Doa Esperança,” gritou Jackson, com um horrendo sorriso forçado, imitando o holandês “Sem doa esperança para eles, meu velha, estão afogados e d... d, como você e eu estaremos, Max Vermelho, em umas dessas noites escuras.”: A ÚNICA CERTEZA

Para provar que não há nada em que acreditar, nada para amar, e nada para o que valha viver; mas tudo para ser odiado no vasto mundo.

Senhor, Minha mãe teve sua água de nascimento jogada recentemente pelos adivinhos de Cow-Lane, e eles leram o seu futuro e asseguraram-na que nunca há de ter uma hora feliz, a não ser que se case nesta semana, e deve ser com um homem louco, disseram.

Por que Melville não se suicidou?

Porque não quis.

E isto para conduzi-lo, secretamente,

À câmara de Madelena, e ali o esconder

Num armário, onde incólume

Espreitaria a donzela sem ser visto,

Ganhando naquela noite uma noiva ímpar,

Jamais amantes haviam se encontrado em tal noite,

A velha o conduz ao quarto através dos vários corredores. Ele se esconde e escondido espia a garota por quem está apaixonado. Ao redor da janela uma moldura representacional de vitral esculpida metade escudo metade sangue. A garota que nunca trepou tira as roupas. Ela dorme em sua cama. O jovem cobre os peitinhos nus dela com maçãs do amor frutas gelatina cremosa xarope de canela e talheres de prata, e deita ao seu lado.

Ela não desperta. “Agora, Sarah, isso é estritamente medicinal.” Ele me entrega uma caneca cheia. “Vai te esquentar. Você tem que ficar quente. Você deve tomar um banho quente e deitar em uma cama quentinha. Receio que a *Parrot Cottage* não possa te oferecer tamanhas amenidades. Deixa pra lá. Isso é o melhor que conseguimos.”

Fiz o que ele queria que eu fizesse e me odiei por ter feito. Me sentia bem por conta de o líquido quente ter relaxado meu corpo e minha tensão; o conforto crescente me transformava em uma traidora de mim mesma.

Eu tinha de manter a alegria crescente para embotar a consciência do que me aconteceu. A beleza sensual é sua própria desculpa perfeita, por isso traz a si mesma à existência. A sensualidade constante e interminável – e não paixão, que destrói – não permite tempo nem memória. Depois, o que aconteceu comigo me ajudou a entender minha própria natureza; ainda mais tarde, pude me lembrar. Sabia que essa glória sempre acontecerá e tem a ver com desgosto.

Há um aspecto de sonho: a vontade do meu corpo é tão simples quanto uma ação sonhada. O corpo que quer um homem que lembro desgostar de todo o coração, Clifford Still, não pode ser o meu copo e não estou chateada. Sei que ele conhece, melhor que eu, cada poro do meu corpo. Ele é traiçoeiro. Ele me faz ser quem ele quiser.

Ele diz que é amor. Murmuro qualquer coisa sobre a garota com quem dizem que ele vai casar. Ele ri e sua risada me excita.

“Ela está aqui comigo,” diz. “É a senhorita Sarah Ashington. Decidi que ela era a garota certa assim que coloquei os olhos nela.”

Nos casamos, mas ainda queria loucamente contar a ele que estava com medo. Não amava o homem com quem casei. Ele me esmagava e excitava certa paixão em mim. Por um momento mortal o achei irresistível. Não o amo, berrei dentro de minha cabeça. Odeio o interior de minha cabeça. Quero carinho amoroso, ternura, não essa emoção louca e agressiva que ele me causa.

Ele cai de joelhos e beija minha testa minhas pálpebras minha garganta. Está beijando meu coração nu. Suas mãozinhas estremecem meu coração nu e agora ele está a meu lado (sussurra para mim sussurra em mim) Esse sussurro é uma respiração fria e externa Esse sussurro me controla esse sussurro é minha respiração

Em Paris os policiais com chapéus triangulares azuis passam por prédios menores que os próprios policiais e todos os assassinos são muito parecidos e só se vestem de preto. A ornamentação de Veneza é precisa, romântica. As ruas de Roma são ensolaradas, apesar de não fazer sol, onde quartos, acima, dão em quarto após quarto então o dentro é o fora apesar de não ser. Às vezes eu mato um homem ou um grupo de homens me mata. Nunca percebo detalhes de seus rostos.

“Sarah, meu amor,” murmurou, “você não sabia? Era para ser assim.

“Te estuprei,” ele disse.

O encarei incrédula.

“Quero que você veja que marido talentoso você tem. Sabe como ficam espessas essas neblinas de inverno? Estava pensando em como seria fácil nos perdermos... vagarmos pra lá e pra cá. Você se cansaria. Não saberia o que está fazendo. Eu te embebedaria. Seria seu salvador. Disfarçado de Deus, faria o que eu quisesse. Você vê como o romantismo funciona.”

“O amor é sempre nojento?” Ainda considerava útil seu ponto de vista.

Ele riu. “O que você diz, meu bichinho? O que seu corpo diz quando o toco? Sou um homem, Sarah; não o covardão de conversa-mole que você acha que deseja. Você nunca saberá quem eu sou.”

“Ainda acho que é nojento você ter me estuprado e planejado me estuprar.”

“Seu coração está te dizendo a verdade,” disse.

Não sabia se amava ou não meu marido.

O odiava, odiava, mas sabia que se ele me deixasse, eu morreria.

“Minha Madalena! Doce sonhadora! Bela esposa!

“Dize, poderia para sempre ser teu abençoado vassalo?”

“Ah, santuário prateado, aqui repousarei

“Após tantas horas de batalha e busca,

“Um faminto peregrino – salvo por um milagre.

“Embora tenha encontrado, não levarei de teu ninho

“Nada que não sejas tu, pensas que podes

“Confiar, bela Madalena, em algum rude infiel?”

Meu amante está tentando me assassinar?

Meu amante está tentando ficar com minha herança?

Meu amante é um ser inútil e imbecil?

“Você tem de confiar em mim,” Ele pede. Sem dizer o porquê. Assim que me pede para confiar nele, leva algumas de minhas joias, não minhas favoritas, para vender, porque podemos usar o dinheiro, e quando pergunto do dinheiro ele não me responde.

É sempre culpa minha.

Os pesadelos retornaram.

Como disse, era inverno. Três dias após os ventos começarem nunca podiam parar pelos prédios de concreto que os alojavam e os postes eram seus próprios leitos e as ruas eram ventos. Minha pele e as coisas sob minha pele tremiam ao sentir a temperatura extrema, não sei o que é dúvida física nem o que é dúvida mental.

Quero visão. Se fizer tudo o que posso para mudar a mim mesma (MIM mesma é meus desejos e sonhos), então não terei de abandonar esse homem – se abandoná-lo, não mais me incomodarei com um homem – estou virando as costas para tudo o que é mais querido e profundo: visão? Ou é visão que nada tem a ver com a vontade, mas sim a necessidade resolvendo a si mesma?

Quando estava na oitava série, achava que as gêmeas da minha sala, as únicas meninas consideradas tão inteligentes quanto eu, eram absolutamente más. Pensava nelas ou no mal absoluto o tempo todo. Meu marido quer que eu coloque minha herança em uma conta conjunta e escreva um testamento em que ele seja o beneficiário.

Como sabemos como agir? Como sabemos quando nossas ações causarão dor? Como é possível escolher? Sabia que não devia escolher e devia escapar.

Vós ventos, vós frias serpentes de ar que ventam através da carne, todos que são natureza:

A Sociedade Artística de Seattle

Atemporalidade versus tempo.

Quase nenhum dinheiro é acessível para os pobres. Já que a cultura americana permite somente ao que é material ser real (na verdade, somente ao dinheiro), quem quiser trabalhar com arte, a menos que transforme sua arte em não arte, i.e., produção de mercadorias, nem ganha dinheiro nem se mantém vivo. Quase todo artista vivo que continua trabalhando com arte é bancado pelos pais ou pelo menos por um prestativo parceiro sexual. Existem poucos artistas que trabalham os desejos desta sociedade, e para as necessidades do país, qualquer propaganda internacional (e para um materialista não há nada tão inofensivo quanto a experimentação formal). Então um artista americano tem cerca de uma chance em 100.000 de sustentar devido sua arte. Apesar disso, todos os artistas esperam ser esse único sucesso entre os 100.000. Depois de cinco a trinta anos de uma lenta inanição ou, se houver dinheiro familiar ou sexual, de falta de retorno, reconhecimento e distribuição (porque apenas os poucos artistas famosos têm seu trabalho amplamente reconhecido e distribuído), pelo menos três quartos dos artistas que ainda não desapareceram fazem qualquer coisa por sucesso e tentam trabalhos mais comerciais ou técnicos ou se tornam mendigos. Apesar disso, mais e mais pessoas na América Urbana querem se tornar artistas, porque só os artistas são felizes e conhecem a realidade e não há outros empregos. O mercado artístico tem se tornado mais saturado e

os artistas em vez de se ajudar têm se apunhalado pelas costas e feito de tudo para sobreviver.

Tem esse artista muito bom (i.e., quer fazer arte e mais nada) que quer no centro de sua arte o mundo como ele é. Todos os outros artistas reconhecem sua maestria. Ele é bem selvagem, especialmente na forma de rebolar a bunda e é uma trepada deliciosa, todas as artistas mulheres querem trepar com ele. Ele vive em Seattle. Ele comeu cada artista mulher em Seattle. Todas ainda estão apaixonadas por ele. Uma nova mulher artista, mais famosa que essas outras artistas mulheres porque é de Nova York, vem para Seattle. Todos os artistas a amam porque ela ainda vive fora da comunidade, ainda não está competindo. Ela se casa com M. de Cleves para poder se afastar de Nova York.

Assim que esses dois artistas se conhecem, se apaixonam loucamente. O bom artista não produz mais arte porque não pode trabalhar por dinheiro e produzir ao mesmo tempo, ele se recusa a morrer de fome, se recusa a produzir sua arte já que ninguém mais se interessa, se recusa a bajular o ego do único marchand em Seattle que divulga obras novas e jovens. A Princesa está produzindo muita arte porque está a um quarto da metade de desenvolver, com sucesso, uma imagem de Nova York. Mas ela não parará sua produção para poder bancar o artista autêntico, mesmo que isso a faça se sentir culpada. Ela não ama seu novo marido, M. de Cleves.

Os jovens de hoje têm se casado porque eles viram como seus pais seguiram cada desejo e ficaram muito perturbados, e como o niilismo absoluto de 1979 não causou senão overdoses e câncer. O Duque de Lorraine vai se casar com Mme. Claude de France, a segunda filha do Rei. Elizabeth de France quer se casar com o Duque de Nemours.

Os poucos artistas homens bem-sucedidos querem comer garotas pelo menos vinte anos mais novas. Por que os homens querem comer e casar garotas tão burras com quem nem conseguem ter uma conversa interessante nem disputar o poder? A mãe da Mme. de Cleves diz: estude a história da humanidade e você encontrará respostas. Se você quiser compreender um evento, sempre amplie a (sua percepção da) complexidade dele.

Exemplo histórico: nosso antigo Rei conheceu Mlle. de Pisselieu quando ela era muito nova e se apaixonou selvagememente por ela. Ele se apaixonou pela Duquesa de Poitiers e continuou ligado a Mlle. de Pisselieu. Seu primogênito foi envenenado. Como o rei enchia o saco demais da Duquesa de Poitiers sobre seu segundo filho, ela disse que faria esse filho se apaixonar por ela, e o fez. O apoio do Rei a seu terceiro filho, o Duque d'Orleans, fez com que o segundo filho e o terceiro se odiassem. Mlle. de Pisselieu se

tornou a Duquesa d'Etampes. O Rei e a Duquesa d'Etampes odiavam a Duquesa de Poitiers. O Duque d'Orleans morreu de febre. O Rei morreu. Já que o segundo filho, nosso Rei, venerava a Duquesa de Poitiers, ele tencionava exilar os amantes dela; mas a adorava tanto que não conseguiu. Mesmo quando ela envelhecesse, permaneceria apaixonado. Ele fez do amante principal Governador de Piedmont, mas usou o Vidama de Chartres para evitar que esse amante conquistasse qualquer coisa. A Duquesa de Poitiers odiava o Vidama de Chartres e toda a sua família. A sobrinha do Vidama de Chartres acabou de se casar com o Príncipe de Cleves.

Existe pureza. O mundo inteiro, não em si, mas na crença de que não há diferença qualitativa entre os eventos e, portanto, o dinheiro ocupa o lugar de valor, odeia a pureza. A pureza é o sempre. Não existe dualidade, portanto a pureza é um fenômeno. Mas (relações): uma estória. Uma estória mais uma estória mais uma... formam... uma tapeçaria. A percepção humana (relação) forma mais percepção. Como a pureza pode ser uma estória?

Por conta de todos os artistas homens que ela conhece foderem qualquer boceta que encontram e os homens não artistas a entediarem, a artista mulher não acredita na possibilidade de amor ou pureza neste mundo, então continua com o marido.

Ela aprende pela história que a pureza é fruto das mentiras, ou seja, da impureza: exemplo histórico: depois de Mme. de Tournon viver com um poeta que a forçava bancá-lo trabalhando em pornôs e em um *sex-show*, ela jurou odiar os homens. Seria para sempre lésbica, mesmo incerta de que fisicamente gostava de trepar com mulheres tanto quanto com homens, então poderia se dedicar a sua arte. Seu ex-marido, Peter, ainda era apaixonado por ela, mesmo sendo lésbica. Paul contou a Peter que andava comendo dez mulheres diferentes porque ele tinha tanto tesão. Peter era o único em quem ele confiava. Se sua namorada descobrisse, bem: quando sua ex-mulher descobriu que ele tinha comido só uma outra mulher, teve um ataque epilético tentou se matar e acabou com o casamento. Na manhã seguinte, Mme. de Tournon contou a fofoca para todas as suas amigas, das quais uma era a namorada de Paul. Jean-Jacques contou a todos que Mme. de Tournon planejava se casar com ele. Jeffrey sabia que Mme. de Tournon planejava se casar com ele. Mme. de Tournon é conhecida como a artista mulher mais honesta de Paris.

Mme. de Cleves percebe que M. de Nemours se apaixonou por ela apesar de ela ser casada e ele, sendo um artista, estar cagando para os sentimentos dos outros.

O mito da arte: os artistas devem fazer tudo o que podem para fazer sua arte. Não é permitido a eles qualquer desejo que os faça parar de trabalhar. Devem negar a si mesmos qualquer prazer duradouro. Se e quando se apaixonam, destroem a pessoa amada ou então transformam seu amor em repulsa ou desespero. Então, os artistas tendem a amar ou objetos ou pessoas que fogem. Então, a artista mulher rejeita o bom artista homem.

Exemplo histórico: Peter se apaixonou loucamente por Kathy apesar de ela ser casada. Kathy disse a Peter que como a lei é inútil porque todos os políticos são canalhas Peter poderia se casar com ela sem ela se divorciar. Embora Peter fosse moralmente classe média, seu desejo o fez abraçar esse desafio. Se dedicou intensamente a Kathy por seis anos enquanto ela trepava com cada artista vivo porque queria alguém mais rico e, especialmente, mais famoso que Peter para que ela pudesse ficar famosa. Peter escondia seu ciúme. Kathy e a mãe de Peter aumentavam essa insegurança repetindo que ele não era rico ou famoso o suficiente. Quando ele começou a ficar rico e famoso, o que Kathy almejava, seu ciúme aflorou e o fez virar-se perversamente para uma garota apaixonada por outro e matar Kathy. Era tão rico e famoso que ficou impune. Se apaixonou por uma mafiosa e a chicoteava. Ao mesmo tempo amava muitas outras mulheres e, em parte por conta da cocaína que sua namorada arrumava à vontade, assassinou diversas outras esposas depois.

O fim do ódio. Do mito da Arte. Agora a artista mulher pode amar.

Cézanne possibilitou a questão de existirem pontos de vista simultâneos e, assim, destruiu para sempre a possibilidade de uma representação estática na arte, ou retratos. Os Cubistas foram mais longe. Descobriram os meios de fazer as formas de todos objetos similares. Se tudo for reproduzido nos mesmos termos, torna-se possível pintar suas interações. Essas interações ficaram muito mais interessantes que aquilo que seria retratado, que os conceitos do retrato pictórico e, portanto, da realidade solapada ou transferida.

Três grupos diferentes de poder: o conglomerado de banqueiros ao Norte da Costa Leste, os militares de alto nível, os produtores e distribuidores sulistas de petróleo, controlam o governo americano. A artista mulher não sabe quem é seu pai. Três meses antes de ela nascer seu pai abandonou sua mãe e, de acordo com a mãe, nunca mais procurou nem por ela nem pela filha porque ele é um robô. Ela sabe o nome de seu pai porque um bom amigo conseguiu rastreá-lo. Ele é o líder secreto da coalizão de poder da Costa Leste. Nem o povo americano sabe quem ele é.

Como cabeça da coalizão de poder da Costa Leste ele costuma usar a CIA para seus propósitos pessoais. Uma vez, através da CIA, contratou o bom artista homem. Enviou a esposa do artista homem para uma missão suicida em Cuba. A artista mulher fica sabendo que o status artístico do bom artista homem é um disfarce para acobertar um assassino profissional, por isso ele é tão puro.

Embora muitos dos patronos artísticos nova-iorquinos sejam parte da coalizão de poder da Costa Leste, estão tentando trazer o pai dela também porque ele apoia o Rockfeller e os outros querem apadrinhar Reagan. Eles fazem usar da Galeria *Marlborough* como um de seus fronts.

O marido da artista mulher, de quem ela está separada, costumava comer a mãe dela. O pai, ao descobrir, matou sua esposa em uma crise de ciúmes. O amante se vingou ao se casar com a filha, a afastando do pai. Agora o marido a ama porque ele é parte do grupo pró-Reagan da Costa Leste e quer usá-la para conseguir o apoio do pai.

A artista mulher ainda acredita que a arte é a única pureza. Os patronos artísticos da Costa Leste filmam e até cuidam da cenografia de cada quarto e cena íntima que conseguem com o propósito de se manterem informados e poder chantagear. As fitas pornôs que não são (mais) úteis, eles vendem como alta arte. Um artista muito famoso em Nova York gosta bastante de comprar e comissionar esses filmes *snuff*. A artista mulher fica sabendo que seu pai assassinou sua mãe. Enquanto ainda está confusa, os patronos a dopam ainda mais e mostram vídeos do bom artista homem comendo toda mulher que aparece, pois o bom artista homem enfia seu pau em qualquer coisa que esteja a vinte e um centímetros (o tamanho de seu pau) ou menos de distância. Como a artista mulher não sabe mais em quem ou no que acreditar, a arte é o nada, ela, se lançando aos braços do marido, conta tudo a ele. Não imagina que ele é o principal inimigo de seu pai.

Cada ação, não importa o quanto seja tresloucada – e isto explica o punk –, irrompe pelo perecimento. Quando o bom artista homem a escuta contar tudo ao marido, ainda que não confie nela, suspeita que os políticos tentam aliciar os dois.

Em Nova York, quando os policiais do 14º distrito dão uma batida pela Rua 42, há um tribunal especial, chamado o tribunal da obscenidade. A Máfia e esse Judeu, amigo deles, são os donos das *sex shops* e *sex-shows* que se espalham pela Rua 42. As casas e as lojas pagam ao gabinete do procurador suas mensalidades. O gabinete do procurador – nenhum policial idiota organiza uma batida sozinho – só ordena que os policiais invadam um dos lugares quando precisa de um pouco de publicidade, por exemplo, para ajudar no turismo local, ou quando um oficial de alta patente se aposenta

e um de não tão alta patente sabe que vai conseguir a vagar se sair na primeira página do *Daily News* que ele está limpando a Rua 42. O gabinete avisa aos chefões que vai ter uma batida e só coloca os incompetentes para trabalhar nela. Entretanto, um chefe da Rua 42 não será encontrado (muito menos CAPTURADO) morto em uma de suas casas ou lojas porque um policial burramente, fazendo jus a sua reputação, não reconheceu o mandachuva.

Dez máquinas *peep-show* ocupam o andar de baixo de um lugar típico da Rua 42. Vez ou outra um executivo fantasma enfia uma navalha besuntada de bosta em uma das fendas. No andar de cima, um show de simulação de sexo para empresários e homens velhos demais para gozar de outro jeito acontece durante meia hora a cada uma hora e meia. Esses shows cumprem uma fundamental e não considerada função social.

O tribunal da obscenidade estava lotado até o topo. O imigrante ilegal Índia indiano, que comprou entradas para o *sex show*, jurava que todos na casa, inclusive os outros clientes, eram responsáveis pelas atividades repulsivas do lugar, exceto por ele. Dois imigrantes ilegais haitianos, que cuidam dos projetores de pornô pela metade de um salário mínimo porque são imigrantes e por falta de conhecimento e porque se reclamassem seriam deportados e, enfim, por não falarem inglês, e o casal de hippies que protagonizava o *sex show* quando aconteceu a batida (na verdade não estavam fazendo nada além de olhar um para o outro soltando barulhos ridículos porque o homem odiava encostar em mulheres e a mulher estava com uma terrível infecção de ovários e ficaria guinchando de dor se fosse tocada ou se um pouquinho da morfina sintética, de que estava se entupindo a \$100 por semana para que cortasse a dor e ela pudesse trabalhar para pagar pela morfina, perdesse o efeito – se tudo perdesse o efeito): estavam todos quietos aguardando seu julgamento. Quando foram contratados o chefe prometeu pagar para livrá-los, caso fossem presos. Era uma sala pequena.

O juiz entrou na sala então todos se levantaram e xingaram em voz alta. Todos se sentaram. A duas jovens, as duas com um monte de cabelo branco enrolado, foi ordenado que se levantassem. O juiz perguntou se alguém as representava. Um magro, e obviamente odiado, Defensor Público com uma pasta em suas mãos se levantou e disse que ele as representaria (já que não havia mais ninguém). O representante magro precisava de dez minutos para descobrir quem as duas moças eram. Fazia muito calor na sala do tribunal. Então, o magro de terno preto foi até o juiz. O juiz e o magro de terno preto cochicharam. O judeu magro ordenou que mulheres negras fossem para a frente. Enquanto elas iam para a frente o juiz declamou alguns números e o advogado magro

declamou outros números em resposta. Então dois guardas empurraram as mulheres para o fundo da sala, atrás da enorme tribuna de madeira. A sala estava muito quente. Em respeito ao juiz e ao processo da justiça não era permitido que as pessoas conversassem. Os próximos réus eram dois homens negros. O primeiro negro não parecia entender o que acontecia ao seu redor. Seu Defensor Público disse que se declarasse culpado porque não tinha como escapar. Ele disse “sou culpado” mesmo sem saber exatamente do que era culpado e o juiz declamou alguns números e o advogado declamou outros números em resposta. Um guarda armado o empurrou para o fundo da sala. Todos os réus, exceto o Índia indiano haitiano e os hippies trabalhadores do sexo, eram negros e todos os Defensores Públicos que não conheciam os seus clientes diziam para eles alegarem culpa. A única outra linguagem usada era a matemática, para que ninguém saísse com a ideia errada.

Devia ser meio-dia, o sol brilhava muito mesmo através da enorme vidraça, cinza de tão imunda, quando o juiz chamou o casal hippie para a bancada. O homem hippie vestia um terno Bill Blass. A mulher hippie vestia um terno de preço mediano cinza com um plastrão. Eles queriam mostrar ao juiz que estavam um nível acima dos réus cotidianos. O chefão, o Judeu empreendedor da Rua 42, emprestou a eles um de seus próprios advogados. O advogado e o juiz estavam sussurrando números. Os hippies não conseguiam ouvir nada. Então, o chefe apareceu e foi até o juiz. Enfiou as mãos nos bolsos e tirou um enorme maço de enormes notas. Atirou literalmente o maço na cara do juiz e perguntou, “Não te paguei o suficiente?” “Aqui não,” o juiz respondeu aos berros. O advogado e o juiz repetiram os números. A guarda empurrou os hippies para o fundo da sala, onde uma portinha de madeira os levou ao hall. Fora do tribunal de justiça.

Antes de trabalhar com sexo ao vivo ela ganhava todo dinheiro que precisava, especialmente o dos remédios, estrelando, sozinha ou em dupla, pornô. Ela teve a ideia de ganhar dinheiro assim porque quando estava em uma universidade de alto padrão da Costa Leste um amigo Doutor disse a ela que seu rosto era arrebatadoramente belo. Ela conseguiu esses trabalhos de modelo iniciante oferecidos nos classificados do *Village Voice*. Então os homens disseram que ela era muito boa-menina para ser acompanhante e por que ela não voltava para a escola ou eles arrancariam seu collant e diriam que seus peitos eram muito grandes ou muito pequenos. Ela tinha muita vergonha de seus peitos. Ela estava sem dinheiro há algum tempo e, mais importante que dinheiro, mesmo que o dinheiro seja vitalmente importante, tinha que se manter trabalhando para provar a si mesma que sobreviveria a qualquer custo. Quando você tem de sobreviver, pensar é ou

um luxo ou uma maneira, se você controlar, de transformar o necessário em divertido. Um dia, ao responder a um anúncio, ela foi até um porão no *West Village*. A estrutura da locação parecia cara. O fotógrafo negro disse que precisava de alguns nus para um baralho erótico. Como era um dinheiro fácil, ela disse OK. Ele mostrou a ela a boceta e o pau que estampavam cada carta. Ela disse que voltaria com o namorado com quem sempre trabalhou em dupla. “Não” disse o fotógrafo enquanto trancava a porta atrás dela, “vamos usar sua boceta e o meu pau.” “Como faremos isso?” ela quis saber. “Eu tenho uma ótima coordenação.” Ela contou a ele que pegou uma gonorreia terrível e disse que devia usar camisinha. Imaginou que, já que seria estuprada, deveria ao menos continuar saudável. “Não vai demorar muito” respondeu o fotógrafo. Enquanto o homem enorme se enfiava nela, a garota estava rígida como um tronco e não se permitiu sentir nenhum prazer porque era a única forma que o medo a deixaria expressar sua raiva.

Noite

Estou sentada na reentrância da janela. Os vincos da cortina de seda escondem a maior parte de meu corpo. As luzes deste esplêndido *loft* de madeira e prata cintilam, não como se iluminassem, como se queimassem apenas a si mesmas em oposição à completa escuridão. Este anonimato é vida. Aqui, vagando desordenada e voltando os olhos pra lá e pra cá enquanto as línguas se movem na mesma direção tudo para olhar tudo para mostrar o disfarce cada vestido tem de ser o mais bonito cada mamilo tem de ser o mais duro as poucas flores que existem estão mortas o vermelho não é de sangue mas do ruje usado como máscara: os movimentos rápidos das maçãs do rosto: o cabelo que deixa a pele tão rígida quanto ela é faz o rosto desaparecer: as unhas pintadas por esmaltes-de-cem-dólares criam a única luz o único sussurro somente as bolhas. Esta é a província daqueles que imaginam que vivem os próprios sonhos. Os mais ricos, os mais famosos, os mais audaciosos: vira e mexe uma pessoa talvez se permita o desejo. O repentino desvio do olhar à menção de certa venda, a aceleração do eu, o jeans casualmente sujo desgastado nos joelhos de alguém que explica porque ele está fazendo história, paus duros rápido jorro de sangue, os gatos acima superiores à babaquice vertiginosa dessa massa para quem tudo é sedutor o mundo pode suportar intoxicação; o gelido branco e a embriaguez geral manipulam a mente já-febril.

Quero ser desses vanguardistas então me disfarço:

Retrato Em Vermelho

Clifford dirige caminhões em curta distância. Não tem contrato fixo; tem que ligar todo dia para descobrir se vai ter trabalho ou não. Tem de trabalhar dez horas seguidas quando necessário e, então, pode pegar serviço extra, se houver. Ele costuma trabalhar cinquenta horas por semana. Ele se declara um artista. Diz que não tem tempo algum para produzir sua arte. Diz que suas linhas são sua linguagem. Ele é tradicional e não vanguardista porque ele só registra o que enxerga e, sobre isso, não pode falar com ninguém porque ninguém mais enxerga.

Às sete da manhã o rádio começa a tocar rock'n'roll bem alto. Clifford mijá por toda a privada, esquece de levantar a tampa, disca um número, diz “Cliff”, desliga o telefone. Seja quem for a mulher com quem vive no momento, ela acende a luz sobre a cama, fora da cama prepara para si mesma uma caneca de chá e coloca um pouco de

flocos de aveia e um copo de água fervendo sobre o fogão para que ela possa ter mingau quando acordar novamente ao meio-dia. Eles evitam falar um com o outro ou então discutiriam. Ele diz, “Tenha um bom dia,” quando sai pela porta. Ela faz o melhor que pode para voltar a dormir.

Ele passa o começo de cada noite em um bar, (mesmo sabendo que não tem tempo para ler) encara um livro, que acabou de comprar, como se fosse um objeto precioso. Outras vezes ele apenas senta silencioso e sorri. Age bastante simpático com gente que conhece casualmente. Então sai para jantar, ou volta para casa e cai no sono. Se está de mau humor, para de perceber o exterior.

Aos fins de semana ele gosta de ir a restaurantes chiques porque o fazem se sentir como um homem rico e não enjaulado. Aprendeu sozinho como escolher bons vinhos e a usar ternos de grife. Não chega nem perto de coisas baratas. Não quer viver uma vida de mendigo rastejante. Ele discute suas crenças políticas, descreve diversos eventos políticos e seus planos pessoais para o futuro.

Tenho medo de Clifford.

Não sei mais por que tenho medo dele.

Ele me odeia.

Ele faz o que pode para me ferir e não me ataca apenas diretamente, faz isso para armar para mim: ele banca o gentil (e quando é charmoso ele consegue ser charmoso de VERDADE e sou presa fácil para isso) então me abro para ele e digo, “Oh, sim querido, eu te amo. Farei tudo que você pedir.” Porque quando amo um homem, em especial quando sou bem comida, faço qualquer coisa por ele, o resto do tempo odeio os homens não odeio eles, só não quero que me toquem porque as pontas dos dedos queimam. Então estamos sentados nesse restaurante chique e em voz alta na frente de todos ele começa a detalhar exemplos precisos que evidenciam o tipo de merda que sou

(A mulher se senta à pequena mesa de toalha branca.)

CLIFFORD: Você não é capaz de amar.

SARAH: Eu amei você.

CLIFFORD: Você nunca me amou. Você não sabe como oferecer algo.

SARAH: Me mudei para Seattle e abandonei minha carreira e tudo em Nova York, só para ficar contigo. Te dei todo aquele dinheiro. Por que eu faria isso?

(Eles falam tão alto que todos os casais de meia-idade no restaurante os encaram.)

CLIFFORD: Não sei. Você tem seus motivos.

SARAH: Quais motivos? Não sei quais são.

CLIFFORD: Eu não sei. Você sabe. Você diz que tenho que crescer. VOCÊ tem que crescer.

SARAH (percebendo que vai chorar): Com licença. (Se levanta. Começa a tremer cada vez mais e mais) Tenho de ir ao banheiro. (Olha ao redor do restaurante.) Cadê o banheiro? (Procura ao redor restaurante. Veludo falso vermelho cobre todas as paredes. Não encontra o banheiro. Volta a se sentar.)

CLIFFORD: Podemos, agora, ter um jantar agradável? *Eu* quero um jantar agradável. (pausa) Que livros você leu hoje?

(O garçom chinês se aproxima para anotar os pedidos.)

CLIFFORD: Quero carne ao *curry*, sopa de wonton e guioza frito.

SARAH: Eu... Eh.. Uh... Eu, Eh... não quero nada. Não estou muito contente. Obrigada.

CLIFFORD: Você vai comer. Não quero te ver ficar doente de novo.

SARAH: Sim, uh, comer. Comer. (Ao garçom) desculpe. Por favor, me desculpe. Me desculpe. Vou comer. Tenho que comer alguma coisa.

CLIFFORD: O camarão agridoce.

SARAH: Não, não, por favor, garçom. Odeio açúcar. O camarão ao molho de alho. (O garçom, com óbvio desprezo por esses xucros, se afasta.)

SARAH: Me desculpe. Só não gosto de açúcar.

CLIFFORD: Pegue o que quiser. Estou pedindo o que quero. Se você quiser, pode comer um poodle frito.

SARAH: Não.

CLIFFORD: Peça cinco, seis pratos. Estou pagando. A verdade é que você não aguenta. Você entrega, entrega com força, mas não aguenta. (Ao perceber o que está vindo, ela não consegue mais conter os soluços.) Só estou te explicando como você realmente é.

SARAH: Nunca disse nada para te machucar. Tudo o que sempre disse, repetidas vezes, e digo novamente agora, é que você tem que dar um jeito na sua vida. Você tem que largar os caminhões para se dedicar à sua arte por tempo integral. Isso é dizer algo contra você? Penso apenas no seu bem-estar.

CLIFFORD: Você não aguenta a barra-pesada que posso aguentar. Você é mais fraca que eu. Você não é a mulher que eu esperava, não é a mulher que quero. Você fica doente o tempo todo.

SARAH: SOU fraca. Nunca fingi ser diferente. Agir em público como se fosse forte é apenas uma imagem, e uma que faço bem, TENHO que sobreviver. Não é verdadeira. Por isso tenho que ficar tanto sozinha. Tenho que ficar sozinha para poder ser eu mesma. Não é que não te ame. Só tenho que ficar sozinha.

CLIFFORD: Compreendo que você seja fraca. Eu quero uma feminista forte.

SARAH: Talvez você devesse ficar com outra pessoa. (Esperançosamente)

CLIFFORD (resignado): Pare de chorar e coma seu jantar. Você precisa comer. Vai acabar ficando doente de novo.

SARAH: Por favor, pare de me atacar.

CLIFFORD: Estou tentando ter um jantar agradável. Você que fica levantando esses assuntos.

SARAH: Eu... ? Eu... (hesitante, obediente, pega uma colherada da comida)

Já que meu choro alimenta a crueldade, não sei como pará-la. Estou aterrorizada.

Ele espelha tudo o que sinto, mas não percebe que está fazendo.

: Johnny, sei que você vai me matar.

: Vou te matar, querida.

: Não quero que você me mate

: Mas eu quero dinheiro, e você tem dinheiro.

: Você me mataria mesmo pela menor quantia. (Não é essa a questão.) Acho que se você quiser fazer amor, podemos fazer amor. Estou com tesão.

: Você não consegue dormir? (Seu dedo desenha suave uma linha pelo maxilar dela.)

: Estou tensa mesmo.

: Vou te beijar e você vai dormir.

: Não quero dormir. Cadê você?

: Estou só brincando.

: Vem me comer logo e depois volta à sua brincadeira. (Johnny sobe na cama e bem devagar e gentil beija os lábios macios.)

: Só quero trepar, não beijar.

: Tenho algo para te relaxar.

Retrato Em Vermelho

Vermelho por toda a parte. Vermelho rio acima, onde corre entre verdes pinheiros e antigos campos de mineração; vermelho rio abaixo, onde ele passa, contaminado, entre os renques das embarcações e a poluição das docas de uma cidade que-será-grande (que-será-mais-suja). Vermelho nos pântanos de chuva, vermelho em *Queen Anne Hill*. Vermelho se insinuando em cada vagão abandonado; vermelho se arrastando sobre os trilhos estraçalhados e repousando em cada grama; vermelho pulando das docas cortadas para os navios comerciais de aço. Vermelho nos olhos de cada estivador que retorna para casa e estapeia sua mulher vermelho na ponta da bituca vermelho na dinamite vermelho do fogo. Vermelho das pálpebras e narizes dos mendigos que andam pela Primeira Avenida e passam pelos artistas de mais sucesso financeiro. Vermelhas as cores dos condomínios que constroem sobre os corpos dos velhos que agora não têm onde morar. Vermelha a mão do artista, não de tinta, mas de golpear o rosto de sua amante com medo reprimido.

A tarde crua é a mais crua, e o vermelho o mais vermelho, e as ruas são mais sujas na parte da *Bell Street* perto do rio onde vivi por seis meses com medo do homem que amava.

Ele não queria me ferir. Existem muitos desejos. Mas esse desejo era bastante superficial. Ele estava muito assustado. O medo era muito profundo. O medo era o que ele usava para estar nos tipos de risco em que vivia quando era adolescente ao vender drogas, não tinha ninguém a quem recorrer e era um mendigo e vivia entre mendigos e nenhuma mulher o desejava. Ele queria educação. Cada mulher que pegava era melhor e melhor que a anterior. Mantinha cada uma pelo tempo que pôde até ela ter força ou desespero o bastante para fugir. Ele não queria voltar a essa posição. Estava desesperado. Era um homem. Era durão. Era honesto. Não usava as pessoas. Podia cuidar de si mesmo e nunca precisou de ninguém. Sob a superfície tudo era medo. A tensão entre os dois era insuportável, especialmente para ele.

Pior que isso era o sistema positivo ou o muro que ele tinha de construir a fim de continuar sobrevivendo. Ele era teimoso e resistente como um muro de aço. Se tornaria impenetrável no momento em que desejasse. Impenetrabilidade é idiota. Ninguém podia tocá-lo. Esse muro de aço era o mais perigoso nele e era completa loucura.

As mulheres o achavam sexualmente atraente e então fugiam dele. Ele teve uma série de mulheres e obviamente poderia pegar qualquer uma que desejasse e que não conhecesse sua reputação. Viver com ele era como viver com o inferno. Ele nunca

relaxava. Era sempre como uma bomba atômica. Pensava que era delicado e feminino porque quando bêbado (relaxado) o único aspecto que podia perceber era uma insegurança esmagadora ou medo. E o medo é feminino: para as mulheres ele vive no coração do sexo heterossexual. Não sei se acredito nisso.

Não quero acreditar nisso.

CLIFFORD: Como o mundo é um lugar hostil comigo, tenho que ser capaz de fazer tudo o que eu quiser. Vou ter um momento gostoso hoje. Não ligo para como você se sente. Você provavelmente está morrendo porque sempre está morrendo como uma armação para chegar a mim. Para me destruir. Vou ter um momento gostoso hoje. Nos meus momentos gostosos eu como crepes e tomo muito cappuccino, então vou às lojas de departamento observar ternos Ralph Lauren ou Gucci. Depois das seis bebo champanhe e cerveja com meus amigos e jogo sinuca, fico bem e bêbado. Sei que não devia ficar bêbado assim é tudo culpa minha não é culpa minha. A linguagem que falo não pode ser dominada, a linguagem que se esforça fracassa e cai silente não pode ser manipulada, a linguagem sempre está além de mim, mim mim mim. Linguagem é silêncio. Uma vez que não existe verdade; agora não consigo falar.

Vou para Paris porque em Paris ninguém fala inglês. Lá serei capaz de produzir arte.

Não terei chance alguma de conseguir dinheiro por lá. Nunca ganhei grana regular porque não sou nada. Odeio esse governo porque ele é o responsável.

Não gosto de mulheres porque odeio suas xotas. Não sei quem elas são. Sei sei quem são: elas apenas querem. Pensam que são perfeitas. Não quero ficar melhor. Não ligo. Não tenho problemas como os outros têm.

Decidi que não terei mais nada com uma mulher. Não iria tentar viver de novo com uma. Estava focado no trabalho e não tinha tempo.

Armei essa situação de vida para que nenhuma mulher pudesse frequentá-la. Construí aquela cama suspensa e nenhuma outra comodidade em lugar algum, só minhas ferramentas. Para tomar banho vou à sauna da esquina por dez dólares a hora. Minhas refeições são na *Belltown*.

Sei que bebo demais. Curto muito sexo. Uma ou duas vezes por semana essa garota louca, quando não arruma nenhum outro cara na noite, aparece aqui uma ou duas da manhã. Não quer nada de mim além do sexo e isso é tudo que quero dela.

Sou caminhoneiro e ganho muito dinheiro então estou na posição de ajudar meus amigos artistas que não são tão bem-estabelecidos quanto eu. Compro suas obras sempre que posso. Gosto de pagar por suas bebidas. Sou generoso.

ELA: Como é a relação dele com o dinheiro?

ELA: Nojenta.

Continuava achando que ele me enrolava. Então pensava, isso é só loucura e paranoia. Só quero descobrir.

ELA: Quero te perguntar sobre Clifford. Se você não quiser responder nenhuma dessas perguntas porque eles estão por perto, entendo completamente. Eles estão assim tantas vezes que não pude saber a verdade em nenhuma situação e dessa vez quero descobrir a verdade.

CLIFFORD: Me deixa explicar uma coisa. Me deixa explicar uma coisa. Quero muito explicar uma coisa. Não sou uma pessoa violenta. Em toda a minha vida nunca machuquei alguém fisicamente. Eu não machucaria uma mulher. Ninguém entende o quão sensível sou. Não acredito nessa merda toda sobre homens e mulheres, acho o sexismo nojento. Homens que querem mulheres que façam o serviço de casa e prestem reverência a eles são porcos. Eu choro e sou tão sensível quanto uma mulher. Ninguém percebe isso em mim, não tenho nada a ver com o mundo. NÃO.

Como resultado de sua própria esterilidade, ele desenvolveu uma capacidade de absorver a fertilidade dos outros. Do eu verdadeiro. A única forma de você chegar ao seu eu verdadeiro é roubando alguém. A única forma de você conseguir amor. Os humanos necessitam de amor. Você é um homem condenado.

Quando minha namorada adoeceu, ela era boa e doente e estava quase morrendo, não me importei nem um pouco porque quando ela fica doente não pode me dar nada. Ela tinha que ficar doente para poder me negar. Isso significa que quanto mais doente fica, mais tenho de roubá-la. É a única forma para que as coisas sejam justas para nós. Sou feminista. Não quero uma mulher bancando minha mãe ou me dizendo o que fazer. Quero balancear o poder, por isso tenho que tirar dela.

Não me incomodava em mentir e ela sabia que eu estava tirando dela. Mas ela se fez de boba, me perguntava se eu a estava roubando, por que eu a estava roubando. Não só se fez de boba como se fez de mártir. Ficava choramingando enquanto eu dormia e preciso de meu sono, trabalho como a porra dum cachorro todo dia no caminhão, não tenho tempo para choramingo que é fingido. Ela chorou e estava desamparada e, como

ela não conhecia ninguém nessa cidade estranha, era dependente de mim, estava doente demais para comprar e desesperada pela comida que me recusava dar a ela. Eu não queria ser parte disso. Não a deixei morrer de fome nem a joguei na rua. Ela só estava me pedindo autorização para ser a chefe então eu não conseguiria nada dela, eu não permitiria isso. Pareço burro porque não me incomodo em falar com as pessoas. A conversa delas – como a doença dela – é fingimento. E eu tenho de trabalhar para cacete. Se tem uma coisa que sou, é que sou absolutamente honesto.

A partir da doença ela começou a agir como se tivesse medo de mim. Acho que ela realmente tem ou realmente acredita que tem. Estou cansado demais para saber a diferença. Não me importo mais em cuidar dela porque ela me fez desistir. Porque ela acabou comigo.

Vou dizer uma coisa a ela. Ela não sabe como amar alguém. O psiquiatra falou disso. Digamos que sou violento.

Acho que compreendo, mas ninguém concorda comigo.

Não vou deixar que ela escape daqui porque senão, então tranquei essa porta. Sei que não devia trancar essa porta, mas ela não está presa de verdade.

Duas lindas garotas vivem em Paris. A mais velha é alta e magra. Como suas pálpebras cobrem três quartos dos olhos, parece que está constantemente olhando para o chão. Essa falta de curiosidade ou humildade a deixa parecida com uma freira. A palidez e ausência completa de cor nas bochechas enfatizam sua solenidade.

A irmã mais nova, incrivelmente linda, radiante como uma lua sem noite que a contraste, rosas laranja-rosadas nas bochechas e olhos, brilhando porque nunca foi tocada: sem cair na boca do povo, sem temer as armadilhas causadas pela saciedade sexual, sem desejar além do desejo ser uma imagem: real. Seu cabelo flutuaria ao redor da cabeça como penas em alguns dos chapéus nas vitrines do Bulevar *Saint-Germain Des Pres*. Suas emoções são ainda mais incontroláveis, por ninguém nunca a ter mostrado que deve se controlar ou do contrário se machucará. Esses movimentos incontroláveis dão um charme. Mas ela tem tanto medo de sua mãe que ela mantém essa rebeldia apenas para si.

RETRATO EM VERMELHO, continuou dando o dinheiro

RETRATO EM VERMELHO se algum dia eu perguntar sobre, ele disse

RETRATO EM VERMELHO \$60 000 em débito e por isso

RETRATO EM VERMELHO como

RETRATO EM VERMELHO seu primeiro marido roubou um quarto de milhão de dólares me perdoe

RETRATO EM VERMELHO no nosso último ano juntos, Clifford e eu fomos ver um psiquiatra.

: Não sabia disso.

: Ele disse que não podia fazer mais nada por nós no ponto em que chegamos: Clifford realmente deveria fazer terapia.

: Ele continua usando muitas drogas?

ELA: Ele tem ficado cada vez mais estranho nesses tempos. Só se senta na frente da TV não se mexe e nunca conversa com ninguém. Não conversamos há meses.

ELA: Ele continua usando muitas drogas?

ELA: Drogas? Você sabe que vivi com ele por seis meses, mas não sei nada de verdade sobre ele. Ele volta do trabalho pra casa tão morto de cansaço. Não consegue conversar. Vai direto dormir, acorda, volta ao trabalho. Nos fins de semana acorda e sai de casa de imediato. Sai por horas. Se pergunto onde ele esteve, não quero bisbilhotar ou coisa do tipo, só tento estabelecer alguma comunicação, ele fica muito irritado, não pergunto.

RETRATO EM VERMELHO mim era que pegasse uma gilete e cortasse o pulso em frente a ele.

: Como você aguentou viver com ele por seis anos?

: Foram apenas três.

: Três anos? Ele disse seis.

: De 1975 a 1978. Meu primeiro marido e eu ficamos casados por quase seis anos.

RETRATO EM VERMELHO derramar sangue e surtar.

RETRATO EM VERMELHO costumava.

RETRATO EM VERMELHO ele ficava dizendo que eu era psicótica porque achava que ele estava me roubando e quando só existe outra pessoa não há forma de descobrir.

3. O FIM

Estou pensando em você e tenho pensado em você há dias, quando toco uma, enxergo seu rosto e não vou parar de escrever isto, porque assim abandonaria essa sinceridade essa felicidade essa essência, que é o que é. Ao mesmo tempo nunca terei nada contigo de novo. Porque você, mesmo que seja pelas circunstâncias, não me amaria. Não é bem assim. Estou sendo infantil como sempre. É complicado. Existem sombras, nuances, nunca ou/ou, as sombras são significados, surja, sua foda podre

44 A.C. Brutus e Cassius assassinam Júlio César.

42 A.C. Os criminosos Brutus e Cassus perdem para Marco Antônio na Batalha de Filipos.

Marco Antônio se alia a Cleópatra e negligencia sua esposa Otávia – sobrinha-neta de César.

Messalla, o principal patrono literário, segue Cesarião, que se afasta de Antônio.

31 A.C. Batalha de Áccio, Cesarião sobrepuja definitivamente Antônio.

29 A.C. Surge o império. Centralização do poder, que é o pensar. Qualquer ação apolítica, como a poesia, é inimiga da centralização. Ovídio é exilado. Horácio e Propércio são obrigados a escrever louvores ao império.

Para a Porta

“Por que você não agarra minha xota sempre que tem uma chance? Amo trepar na rua e por que você diz que se importa mais em ser meu amigo e trabalhar comigo do que em me comer, mas DE JEITO NENHUM quer tirar o sexo da jogada? Então você quer me possuir sem me possuir?” Pergunta Cynthia, a puta. Ela sai à rua para procurar seu namorado, Propércio. É noite. Ela o encontra.

“Por que você não me pega? Não tenho mais que cinco minutos. Por que isso tem de durar além das ações de agarrar? Oh, acredito no amor, aquela coisa que é impossível de acontecer.”

Uma vaca ossos-saltados arrastando uma carroça de objetos religiosos cintilantes passa por um assassino morto.

“Além disso, você é gordo e feio e sou mais bonita que você e tenho mais dinheiro (em cinco minutos neste mundo posso ganhar mais que você): você devia me levar para jantar.

Aqui é o buraco a janela que podemos atravessar para o lugar em que podemos trepar. Buracos.”

Ele, coçando o saco: só quero enfiar meu pau em algo. Por que diabos, entre todas essas merdas, vou me importar no que enfio? Quando era menino usava uma garrafa com alguma coisa dentro. Agora posso usar uma boceta, mas infelizmente a boceta vem com uma mulher junto. Por tudo que é mais sagrado, garota, sou homem! O melhor sonho erótico que tive foi no colégio, eu comia essa garota que queria comer, seu buraco desaparecia, mas eu continuava metendo, esfregando nela. Acordei e estava socando na cama.

Na verdade, não quero que você tenha nada comigo. Só quero uma xotinha preta-e-vermelha abertona.

CYNTHIA: Por que você não me deixa ir: quero voltar à não existência que é liberdade;

ELE: Gosto muito de você.

CYNTHIA: Estou levantando a perna e mijando em você todo. Não funciona. Talvez se eu deixar você decidir tudo por mim, você se torne meu pai.

ELE: Não quero decidir nada. As pessoas me dizem cheias de certeza o que fazer e eu não vou ficar ouvindo me dizerem o que devo fazer então evito as pessoas.

CYNTHIA (para si): Mas quero que ele me ame. Ele nunca vai me dar o que quero, mas ainda vou trepar com ele.

Estão em frente a uma enorme janela entreaberta cujo outro lado é um espaço vazio.

CYNTHIA: Vamos. Pule. Qual seu problema, bobo, é muito gordo pra pular? Tenho cinco minutos. Você vai ser um escroto e não vai fazer nada, tenho medo também, quero isso. A carne é isso. Seus braços são isso.

ELE: Aquele cara não está te esperando?

CYNTHIA: Por isso temos apenas cinco minutos

À Soleira Da Porta

Durante a noite, as ruas muito sujas pedras desniveladas sem jeito de ter certeza dos próprios passos muito menos direção nem segurança de todos os tipos de criminosos, ou melhor, pessoas que têm de sobreviver, escondidos sob um piso de pedra ou atrás de uma arcada você mal pode vê-los parados ali: não há como diferenciar os vivos dos mortos. A criminalidade, que é compreensível, se mistura a práticas religiosas, para pessoas que nada têm o que fazer para satisfazer o que não mais pode ser satisfeito.

Devemos definir a sexualidade como aquilo que não pode ser satisfeito, portanto, aquilo que transforma a pessoa.

(Estilisticamente: contrastes simultâneos, extravagâncias, incoerências, pensamentos incompletos disformes, ortografia nojenta, o que significa o quê? Qual o segredo de todo este caos?

(Como não há possibilidade, há o jogo. A elegância e o sexo completamente sujo se adequam. Esperanças que não são saciadas.)

Questionar é nosso estilo.

CYNTHIA: Por que você está me fodendo? Você tem uma namorada chamada Trick e a ama. De acordo com você ela se satisfaz contigo e você se satisfaz com ela.

Propércio encara a porta inexpressivo.

CYNTHIA: Cansei de ser boazinha contigo. E daí que você quer uma garota que te coloque em primeiro lugar e nunca te peça nada? Não consigo ser ela.

Propércio encara a porta inexpressivo e coça a cabeça.

CYNTHIA: NÃO ME COMA PORQUE GOSTA DO CHEIRO DA MINHA XOTA. ME DEIXE EM PAZ. Só assim consigo falar diretamente com você porque você é autista.

PROPÉRCIO: Este é meu poema para a porta de sua xota.

*Oh, portinha
Te amo muito muito mesmo.*

CYNTHIA: Bem, todo mundo quer me comer, te digo que enjoei dessa vida. Quem se importa se você é outra pessoa esperando à minha porta? Você é só mais um homem não significa merda nenhuma para mim.

PROPÉRCIO: Oh por favor, xota, estou com frio e serei o melhor homem para você e sei que você está trepando com outro e por isso não me deixa chegar perto de seus trapos baratos, peixinha podre, afinal de contas quem quer ter alguma coisa com cadáveres? (para si) E assim tentei afogar meu luto.

CYNTHIA: Esse é o tipo de funeral que quero maldito seja

Agora estou morta. Quero:

Um. Bem, mamãe papai e vovó estão mortos. Foda-se.

Dois. Quando mamãe bateu as botas, depois, ela estava nesse caixão de madeira extremamente polida na casa de funeral mais cara de Nova York – onde toda a sociedade morre depois de ter morrido – FALSA, tudo era real mas há vezes em que o real é falso, flores, toneladas de cheiros, saltões de madeira tão esmaltadas quanto unhas; um pastor ou rabino me pergunta “Você sabe alguma coisa boa que posso dizer (tenho de dizer alguma coisa: DIGA ALGUMA COISA!) sobre o cadáver mutilante de sua mãe? (começa a compreensão de que todas as pessoas da sociedade são tão porcos que...) e digo a ele o quão bonita ela é; ninguém chora eles estão lá para me encarar enquanto abro cega meu caminho pelo corredor estreito, para calcular quão histérica estou, realmente a amava? No começo do funeral o advogado da família, vindo até mim, me chacoalha pela lapela, “Onde estão as 800 ações da IBM?” “Quais 800 ações da IBM?” “Sumiram 800 ações da IBM e ninguém sabe como sua mãe morreu. Achei que ela tinha dado para você” “Ela nunca me deu um centavo.”

Três. Faço qualquer coisa por amor sexual. Que vida, é como se eu não existisse porque ninguém me ama. Então QUANDO EU MORRER, morrerei porque você saberá QUE VOCÊ ME FEZ MORRER e você será o responsável. É o que minha morte fará contigo e você aprenderá a amar. Ao me matar estou te ensinando.

Quatro. Você tem que morrer também. Você será como eu. Você estará onde estou agora. Seu osso-pau estará na minha osso-xota.

Cinco. É por isto que a vida é uma merda: Porque você me amará no segundo em que eu deixar seu apartamento. Nossa sexualidade vem da repressão. Assim que você

me rejeitar, morrerei bem na sua frente. A longo prazo nada importa. Este é o único sentimento que me deixa feliz.

Por favor, seja bonzinho comigo.

BARBARELLA: Você tem que arrumar um homem que tenha dinheiro.

DANIELLE: Eu quero dinheiro e poder.

CYNTHIA e BARBARELLA (concordando): Dinheiro e sexo são definitivamente os principais critérios.

DANIELLE: Sexo?

CYNTHIA: Acho que quero uma mulher que tenha um pau. Você sabe o que quero dizer. Não entendo por que os homens até tentam lidar comigo como se eu pudesse ser uma esposa, e então me encham e me machucam tanto quanto podem porque não sou uma esposa. Quem algum dia pensaria que sou uma esposa? Você acha que sou uma esposa? (Barbarella ri.) Mas quando sou sexualmente aberta, mudo por completo e essa parte realmente feminina surge.

BARBARELLA: Quero um marido. Não. Retiro o que disse. Quero alguém que me sustente.

CYNTHIA: Boa sorte.

BARABARELLA: Sou os dois, mulher e marido. Mesmo que nenhuma de nós tenha conseguido nada por enquanto, exceto por Danielle, que consegue tudo, nossos desejos são totalmente voláteis.

DANIELLE: Não consigo ser uma esposa. Consigo ser uma recepcionista de restaurante. Se eu ganhar um monte de dinheiro.

BARBARELLA: Só por uma noite não me diverte mais.

CYNTHIA: Acredito que se você realmente venera o sexo, você não trepa por aí. Danielle trepa por aí mais que qualquer uma de nós, e ela é a que não liga de verdade para o sexo.

BARBARELLA: A maioria dos homens não gosta de sexo. Eles gostam de ter poder e quando você dá uma boa trepada, perde todo o poder.

CYNTHIA: Eu preciso de sexo para continuar viva.

Uma rua em Roma. A cor do céu é um azul escuro profundo. Uma estrela pode ser vista. Muito pouco pode ser visto na rua – apenas diferentes tonalidades de preto.

Dentro

Agora estamos trepando:

Não tenho a menor delicadeza estou toda sobre você como um furioso leopardo dourado e quero amplificar a fúria quero rosnar e envenenar e provocar ai ai, enrolar na sua perna traseira e mijar, aquele galho ali, quero o mijo específico trepidante do pinto específico. Eu quero, me ajude. Preciso de sua ajuda.

Tire suas roupas. As roupas atam. As roupas atam nossas pernas e bocas e dentes, ainda estremecem querendo muito, tirando suas roupas

Por que você nunca consegue fazer algo que não é permitido? Quero dizer, porra.

Me bata.

Faça qualquer coisa.

Faça alguma coisa.

Semear esse horror oposição sangue para todos os orgulhosos quero nocautear o Ken com vidro verde quero contratar um punk para espancar a Pam envenenarei seu leite se você não largar sua namorada.

Sexo é público: as ruas se fizeram para que andássemos pelados por elas ponha seu pau pra fora e mije em mim.

Aqui é o limiar. Comprometa-se com o não-saber. Pernas contra pernas. Cabelos misturando cabelos e aqui, uma ponta de dedo, um monte de espaço, uma mão, um monte de espaço, cabelos misturados com cabelos, uma sensação verdadeira.

Mude-se para este limiar comigo.

Dedão, dois de seus dedos beliscam meus mamilos enquanto seu mestre vem com tudo em mim. Olhos vermelhos fitam meus olhos. O pau, meus olhos te encaram, salta dos pelos castanhos. Olhos vermelhos, agora você vê seu pau saindo dos estranhos pelos castanhos. Dedão, dois de seus dedos beliscam meus mamilos enquanto seu mestre vem com tudo em mim.

Agora você se foi:

Joel Fisher, quem achei que me odiou, me via dia sim dia não e Rudy de quem eu pensava o pior, que é ser o mais cruel dos meus namorados, me liga ou me deixa ligar para ele quase todo dia. Peter, que vive com outra garota quinhentos mil quilômetros distante de mim e a adora, me liga pelo menos uma vez por mês.

Esse cara não se importa comigo.

Mas quando ele olha para mim, sei que há um buraco nele ele me ama. Não, não ama. Não posso fazer nada até saber se ele me ama ou não. Tenho de descobrir se ele me ama ou não.

Você pode muito bem aceitar que está apaixonada por ele porque se você desistir dele porque ele não te adora o suficiente, você ficará com nada. Caso contrário, há a chance de 50% (ou 30% ou 4% ou 1%) de você continuar tocando sua carne.

Cynthia, sentada em sua penteadeira em seu pequeno apartamento sem notar a seção de putas classe-média de Roma, penteia seu cabelo.

Aquele filho da puta do caralho espero que vá pro inferno seja ENVENENADO que os CÃES selvagens da cidade impulsionem seus milhares de DENTES-PRESAS contra a carne dele que uma sífilítica adolescente de doze anos chamada Janey Smith enrole sua xota ao redor daquela pica odeio aquela pica odeio aqueles dedos odeio cabelo preto quero seus dentes arrancados em agonia total quero que seus lábios sequem como o *Grand Caynon* quero ele paralisado para sempre incapaz de se mover e consciente disto:

Então, seu merda, você aprenderá. Aprenderá o que é não saber. Quero que você aprenda o que é ser incerto como eu. Quero que você aprenda o que é querer como fogo. O mais seco e frio gelo seco: o topo de sua cabeça irá queimar e o resto de seu corpo congelar tremendo os músculos irão contrair-se como quando eles não são ainda usados no chão sem cama, à noite, você conhecerá a agonia.

Você tem de aprender o que é querer.

Assim diz a puta que é incapaz de aguentar e reprimir suas emoções.

Entre essas mulheres, livres ainda que temerosas, viciadas em noitadas, salas escuras, apostas e indolência, de poucas palavras, tudo o que precisavam era de uma alusão.

Regozije-me com a admirável rapidez de sua linguagem meio-falada que se assemelhava mais à violência difusa e suprimida sentida na adolescência. Essas trocas de ameaças e promessas – como se assim que o homem de cabeça lerdá é banido cada mensagem de mulher para mulher é clara e esmagadora – eram poucas em tipos e infalíveis.

A primeira vez que jantei na casa dela, três finas velas marrons gotejavam lágrimas de cera em um grande castiçal e não dispersavam a escuridão. Uma mesa baixa, vinda do oriente, oferecia uma variedade desorganizada de *les hours-d'oeuvre* – fatias de peixe cru enroladas sobre bastões de vidro, *foie gras*, camarões, salada temperada com pimenta e oxicoco – e havia uma *Piper Heidsieck brut* bem selecionada, e diversas bebidas fortes russas gregas e chinesas. Não acreditei que me tornei amiga dessa mulher que descarta sua bebida com a indiferença de que alguém pego nas profundezas do ópio assiste à sua mão queimar.

Essa “mestre” nunca era referida pelo nome de mulher. Parecíamos esperar por uma catástrofe para a projetarmos em nosso meio, mas ela simplesmente continuava a enviar mensageiros invisíveis carregados de jades, esmaltes, laquês, peles... De uma maravilha para outra ... Quem era a origem obscura de todo esse *nonsense*?

“Diga-me, Renée. Você é feliz?”

Renée enrubescceu-se, sorriu, então retesou-se abrupta.

“Por que, é claro, cara Colette. Por que você desejaria que eu fosse infeliz?”

“Não disse que desejava,” retorqui.

“Sou feliz,” Renée explicou a mim, “mas o êxtase sexual é tão bom, vou ficar doente fisicamente.”

Propércio decide que não quer comer Cynthia de novo:

Como uma boceta tão fedida de peixe que experimentou o que é ser satisfação-de-desejos de muitos homens hordas de homens mais homens que os que servem ao Grande César pode ser inocente? Minha fantasia é especial. Além disso, ela teve uma vida tão regulada pela miséria que não consegue ter vida em si para ser elegante comigo: me dar aquela beleza que é feminina e que mereço. Ela não é mulher, aquela prolongação de triângulos de aço e parafusos.

Minha namorada, por outro lado, se alguém alguma vez me magoar, vai ter de matar esse alguém. Por mim. Quando eu estiver morrendo por um fígado gasto perfurações no intestino três socos na cara e cicatrizes imundas, vivi ao máximo mental e fisicamente, minha namora morrerá naturalmente. Por outro lado, uma puta vai de homem em homem; ela é garota de ninguém. Portanto não há possibilidade de que irei te amar e se trepar contigo, será só porque você é a boceta aberta do momento. O movimento de libertação da mulher tem razão quando quer se livrar de todas as prostitutas mandando todas vocês, putas, pra cadeia.

CYNTHIA: Estava te esperando.

PROPÉRCIO: Mas que po...? (Agarra outra garota para si.) Oh, olá. Estou ocupado agora.

CYNTHIA: Eu só queria te ver.

PROPÉRCIO: Estou ocupado com alguém agora. Amanhã te ligo.

CYNTHIA: Por favor. (Não há nada que ela possa fazer.) OK. (Propércio e a garota de cabelo preto entram na casa. Um dos cachorros na rua começa a latir.)

A Rua dos Cachorros. Duas fileiras de casas produzem uma perspectiva renascentista. Essas fileiras são aparentemente-só-superficialmente conectadas a moradias de três andares. Um sol e uma lua em quarto minguante pendurados sobre uma casa geminada. Objetos domésticos comuns como lâmpadas, um pedaço de mesa e meia cortina de cozinha de plástico rasgada tomam parte do espaço da janela. Fora de uma das casas um cachorro debruça-se sobre o cesto de roupa suja dela. Dois cachorros, um mais inclinado que o outro para fora da janela da casa dele, abrem suas bocas para uivar. Seus dentes são afiados e brancos e eles têm grandes línguas vermelhas. Um cão sobre o cesto de roupas para lavar dela fofoca com outro cão. Dois jovens cães se estraçalham perto do meio fio. Em cada lado da rua as altas e estreitas janelas formam um longo corredor.

Cynthia late como um cão:

Não consigo mais evitar não consigo mesmo sou apenas uma menina não pedi a deus para nascer menina. Quando penso, sei realisticamente totalmente que tenho uma existência alienígena. Odeio ou não tenho nada a ver com todos os outros. Sou uma puta. Mas não estou pensando. E você é tão gracinha. Tenho que te pôr para fora de meu corpo. Seria bom para mim te pôr para fora de meu corpo porque então eu seria forte, que é ser solteira. Não quero, então porque devo? Quero ter essa coisa doce que é você. Estou te perseguindo, dor sofrida, (não ligo para a sua reação a mim) porque sim por que não, querido?

Ela vai até a porta da casa de Propércio e se senta. Muito embora ela não se importe nem um pouco com ele. Ele nunca deu um presente a ela.

A porta não se move.

Um homem grande careca seminu abre a porta e coloca as palmas das mãos na entrada. Cynthia vai embora.

*Você sozinho nasceu de minha mais bela
guardacura do pesar
Abandonada uma vez que seu destino
“VEM AQUI COM FREQUÊNCIA”
Pela minha vontade a ficção se tornará
a forma mais popular
Propércio, seu perdão, paz,
Peter, sua.
para redefinir os reinos do sexo por isso sexo
subo sua parede por você.
Devo assumir, não sou uma mulher.
Devo assumir, não posso ser amada.
Devo assumir, preciso de amor para viver.
Olhos as paredes.
Como estão vocês?
Olho as horas, relóginho,
Por favor, olhai por Propércio, você está aqui
porque nunca mais chegarei perto dele.
Que agora é território proibido.*

Cynthia deita na rua e enfia uma gilete verticalmente no braço. Os mendigos perguntam se ela precisa de uma bebida. A loucura deixa sóbrio um alcoólatra, mantém a mais furiosa fera invisivelmente trancada em uma jaula invisível, transforma as massas agressivas de fumaça do ar em branco calmo, tira o drogado da droga como se ele tivesse um sonho prazeroso, impede a necessidade por FAMA que é impossível.

Sou apenas uma obsessão. Do contrário, não fale comigo. Não me conheça. Você acha que existo?

Presta atenção. A loucura é uma realidade, não uma perversão.

Propércio Sobre A Natureza Da Arte

PROPÉRCIO: Se você ler de ponta a ponta toda a antologia grega, não vai achar um poema de amor sequer que se importe com a individualidade da personagem feminina que é amada.

(Vadias do caralho: se pelo menos as bocetas viessem separadas; eu gosto delas, mas são todas loucas. Elas têm sentimentos. Gostei da que deu para mim ontem. Ela gemia forte quando eu enfiava o pau nela. Será que ela fazia alguma ideia do que penso? Sei que sou um porco machista, por que não deveria ser por que eu deveria ser algo que não sou só escrever me interessa. Seus sentimentos e histerias não passam de existências de segunda classe.)

Minha mulher é um buraco negro de vulnerabilidade e tira tudo de mim e é Não Humana. Ela me leva para onde quiser. Tenho que me importar com alguém.

Mulheres, usarei tudo que puder: esmagarei suas carências amorosas mesmo que vocês morram, serei tão monstruoso quanto possível, e então o feio será deixado feio e a angústia inevitável da consciência será como é em mim. Sou grande o suficiente para deixar estar.

Minha escrita irá curar seu sofrimento. Me dê cinco contos, vim ainda mais barato, sou barato, te direi como conseguir o amor de alguém que não te ama. Vou te contar como engolir a raiva enquanto a garota que você ama cospe no seu rosto e trepa com outro bem na sua frente.

AUGUSTO (através da boca de seu conselheiro literário, Mecenas): Você não é um poeta, bostinha, porque todos seus poemas são sobre sentimentos. Um homem de verdade não se atenta aos sentimentos. Temos o mundo para cuidar: ter certeza que as pessoas tenham mais comida que o necessário. Temos que vigiar as raposas ávidas que chegam ao poder e estupram.

Somos os professores. Se ensinarmos que essa frescura de sentimentos vale alguma coisa, destruiremos as barreiras sociais que as pessoas necessitam para viver.

PROPÉRCIO: Se minha escrita vai contra as barreiras sociais, é aí que eu existo. Forçando seu império e forçando a sociedade.

MECENAS: Você só está lidando com sua obsessãozinha.

PROPÉRCIO: Você também, Mecenas, um dia terá de perceber que não é racional, e então, em seu desespero, seu ignorante, vai se voltar às minhas palavras

Propércio vai embora porque não gosta de tornar sua privacidade pública. O público é uma imagem, uma rigidez, e só assim é divertido. De suas sombras, ele aponta para uma massa de figuras da arte mundial conforme elas entram em um salão resplandecente com arabescos e iluminuras, onde cada uma é imediatamente recebida pelos mais belos corpos romanos.

Uma dessas figuras é um talento original recém-descoberto e com seu primeiro retrato se revela páreo a seu mestre. Um escultor conversa com um daqueles satiristas espertinhos, que se recusam a reconhecer o mérito e se acham mais inteligentes que todos os outros. As pessoas conversam sobre como ganham dinheiro ou sobre quem está ficando mais famoso. São todos gananciosos por um bom motivo nesses tempos de desespero. E, já que apenas as ideias estão à venda, nem uma é mencionada. Algumas mulheres surgem para manter as aparências de que o sexo ainda é possível. Os olhos nunca encaram as bocas ou os rostos de quem estão conversando.

Bem, vocês podem dizer que escrevo histórias sobre sexo e violência com sexo e violência, e apesar de minha escrita não merecer consideração porque tem muito pouco conteúdo de bastante conteúdo, e de todas as pessoas de médio alcance, moralistas, dizerem que sou um sádico desprezível violento, bem, vos digo:

“Raça ignóbil, que nada sabe além de devorar seus próprios corações com inveja, vocês mal conseguem lambe uma boceta, escrever não é mais um fenômeno viável. Tudo já foi dito. Nem estas linhas são minhas: DEMÉTER de Filetas, superando de longe sua grande velha mulher, e, entre os dois, são as merdinhas dele que aplaudo. Que o voo do Egito para a Trácia do grou-que-se-delicia-no-sangue-pigmeu seja demorado, como eu em seus braços, cinzitude sem fim sem fim, que a morte a guiar os Massagetas em direção aos Medos esteja longe: o que é aqui: o desejo pela violência nunca acabará. Morra, sua raça destrutiva do Olho Maligno, ou aprenda a julgar a habilidade poética pela arte: a arte é a elaboração da violência. Não espere que eu faça alguma coisa pelo mundo: não estou nele.”

“Mas se não houvesse entre vocês dois as ruas escuras, os riscos e o velho que vocês acabaram de abandonar; para encurtar, se não houvesse nenhum perigo, vocês teriam se preocupado tanto?”

Conversas Com Pessoas Que Não Estão Aqui

“Querida,” diz Propércio a Cynthia, que não está por perto, “Sei que você tem vivido um inferno porque tenho me recusado a falar com você.

“Sei que no momento em que parei de te dirigir a palavra, você cortou os pulsos (e fez isso só porque quando era adolescente costumava cortar os braços com giletes para se educar sobre o horror que era você), então, mais sério, você arrumou uma infecção nos ovários porque seus ovários foram rejeitados, você tentou, sei que tentou, me evitou (exceto aquela vez em que você ligou e minha namorada atendeu e você desligou).

“Escute Cynthia. Eu comi tantas garotas, as levei para essa cobertura, sauna e piscina que alguém me emprestou. Garotas lindas se cruzando nas escadas. Braços e pernas desaparecendo nas sombras, e então nada sobra.

Vivo com uma garota. Nem a conheço.”

PROPÉRCIO CONTA A CYNTHIA QUEM É SUA NAMORADA ATUAL. Quanto mais eu ficava sabendo que ela trepava pelas minhas costas com os caras que conhecia graças a mim, mais eu faria qualquer coisa por ela – enlouquecido porque sabia que cada movimento dela era pensado no sentido de se afastar de mim. Ao permitir os sentimentos femininos, eu os afastava. Então tudo parou e ela fugiu com seu outro namorado.

“Portanto, quero você.

“Se você não for obcecada por mim, sua vadia, vai beber sangue – agora você vive sem o tesouro capitalista de vovó, apesar de desperdiçar mais – sua comida, qualquer coisa que você coma, tem de feder sempre a tripas podres, sua humana, você sempre sempre tem de se arrepender de tudo que você é. Os pensamentos imaginados têm de te transformar em vítima, te devorar, buraco. Você procura em todo lugar procura em todo lugar procura em todo lugar procura em todo lugar: os humanos são tão idiotas que não passam de lobos famintos. Os gatos e os cachorros, que se tornaram selvagens, mastigam os blocos esmigalhados de concreto. Unhas cumpridas vermelhas e pontudas separam os lábios vaginais, então se enfiam no roxo suave, e ao redor do mamilo, logo ali, outra unha.

Não há mais imagens. Isso é o que é, é o motivo de você não conseguir fugir de mim. Só há a obsessão.

“O amor vai excitar e consumir quem ama”

Propércio está de joelhos porque está desamparado.

“Ontem à noite tive um sonho, Cynthia. Você parada na minha frente, o anel que te dei, seu dedo, a palma branca de sua mão estendida. Você me disse o seguinte:

‘Não queria ter contado que sua namorada estava trepando com geral, mas 1) você tinha acabado de me dizer que eu não era uma mulher porque tenho uma ‘carreira’ e por não ser uma mulher nenhum homem vai me amar. Essa doeu. 2) você estabeleceu os termos do relacionamento, mas eu pensava em você o tempo todo, ou seja, você disse SEJA RACIONAL numa hora em que eu não estava racional: isso me confundia. Expliquei meu desespero identitário ao contar para você que fiquei sabendo que sua namorada te traía, e por isso te amei. Mas no segundo em que verbalizei a primeira sílaba, explosão!, então eu recuei: só tinha ouvido uma fofoca, uma fofoca velha, ela não estava trepando com ninguém. Eu estava errada em dar ouvidos a fofocas. Que eu continue magoada. 3) eu disse ‘chega de Propércio,’ mas meu corpo reagiu: atravessei minha carne com uma gilete para que eu pudesse enxergar o buraco da carne revelando dois finos fios roxo-azul-cinza, que eram assustadores e me lembravam do queixo de minha mãe três dias depois de ela ter se matado, o corpo adoece. Não sou mulher de engolir sapo, mas

‘Por que gosto tanto de você? Gosto tanto de você que você é necessário para que eu continue existindo e não entendo nada disso, só sei que é verdade.’

Cynthia se afastou de mim e então acordei.”

PROPÉRCIO FALA COM CYNTHIA, QUE NÃO ESTÁ POR PERTO.

“Não te quero, vadia, porque amar é loucura e não quero ser louco.”

Mamãe se matou e eu fugi. Mamãe se matou em um quarto de hotel porque estava sozinha e não havia ninguém no mundo além dela, as vontades vão tão fundo que não há forma de arrancá-las do corpo, não há cirurgia senão a morte, o corpo será machucado. Há tempos em que não se tem comida e a esses tempos devemos nos sujeitar.

Eu fugi da dor.

O que é, é. Sem fantasia. Dor. Apenas os detalhes: as ruas, os sacos de lixo verdes onde dorme um mendigo, uma amiga, muito tempo, nenhum tempo, muita comida, pouca comida, ir ao cinema com Jeffrey, não sei se o mundo é melhor ou pior do que tem sido, só sei que a única angústia vem de fugir.

Querida mãe,

Fim

Bibliografia da tradução

ACKER, Kathy. *Great Expectations*. 1982 New York: Groove Press

DICKENS, Charles. A casa soturna. Coautoria de Oscar Mendes. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1986. 822p., 23cm. (Grandes romances).

Id. *Grandes Esperanças*. São Paulo, SP: Penguin-Companhia das Letras, 2012.

RÉAGE, Pauline. **A História de O**. 1985. Editora Brasilense.

KEATS, John. **Nas invisíveis asas da poesia**. São Paulo, SP: Iluminuras, 1998. 95 p.

Id. The Letters of John Keats, ed. Hyder E. Rollins, 2 vols (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1958), I, 183-87

LA FAYETTE. **A princesa de Clèves**. Tradução de Leila de Aguiar Costa. São Paulo, SP: Edusp, 2010. 207 p.