

OS MORTOS DA MINHA CIDADE: OU A RIJA VOZ DE VALÉRIA GOMES

Marcelo PELOGGIO¹

RESUMO: O texto procura relacionar, no miniconto “Os mortos da minha cidade”, o caráter rígido e resistente da voz narrativa à determinação sádica de manter vivo e empenhado o assassinato de milhares de anônimos, que é tomado então como algo de essencial em face do espetáculo midiático das chacinas.

PALAVRAS-CHAVE: Valéria Gomes; Morte; Vida; Violência Urbana.

ABSTRACT: This text seeks to relate, in the short story "Os mortos da minha cidade" (The dead of my city), the strict and resistant nature of the narrative voice to the sadistic measurement of keeping alive and committed the murder of thousands of anonymous, which is taken as something essential before the media spectacle of the slaughters.

KEYWORDS: Valéria Gomes; Death; Life; Urban Violence.

Naquilo que passamos a considerar a “escritura pós-moderna”, o dado de maior relevo é, a nosso ver, sem dúvida, a processo ante o qual o “eu” narrativo se autorrepresenta para exprimir o que supostamente lhe seria exterior e contrário, o próprio mundo. A isso chamam alguns de *autopoiesis*, ou a produção continuada do “para si” de algo ou alguém, havendo uma equivalência de significação para os diversos ramos do saber (o biológico, o sociológico etc.). Em literatura, para tal procedimento, adotou-se designações em maior e menor grau aproximadas tecnicamente: “fluxos de consciência”, “dramas da mente”, o “contínuo da psique humana”, e assim por diante; mas também o seu estabelecimento disciplinar à guisa de alguns conceitos críticos ou até mesmo de sistemas teóricos e outros de natureza artística, daí os termos e expressões “subjetivismo”, “egotismo”, “Eu absoluto”, “fenomenologia”, “psicologismo”, “expressionismo” etc.

Essas noções, que aqui aparecem a título de preâmbulo, revelam em verdade uma contradição que lhes é interna: porque ante esse “eu” que se faz a si narrando experiências, circunstâncias, detalhes inexpressivos e consequências que, muitas das vezes, nada trazem de substancial (sob um ponto de vista humanístico e filosófico, quiçá estético); enfim, ante a *arte pela arte* da chamada “escrita de si”, desponta um ato narrativo em tudo oposto ao “eu” e sua “era”. Oposto, em primeiro lugar, à renúncia do compromisso ético da literatura com os significados supostamente profundos – o “centro”, diria Pamuk (2011) – que ela, a literatura, apresenta na conjugação estética de seus elementos constituintes (aspecto ainda valorizado sob o viés acadêmico); em segundo lugar, àquilo de cuja formação e produção a “escrita de si” faz uso com a força

¹ Marcelo Peloggio é Professor Adjunto de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Ceará (UFC).

e a arrogância de um proselitismo de última hora em um afã pós-estruturalista e antimarxista, a culminar na morte do sujeito, do autor, de Deus, do mal e de tudo mais, até mesmo da literatura e seus produtos.

A atual geração de escritores (não todos, claro) regula-se mais ou menos por esse diapasão, e segue a transformar as impressões do eu lírico – descentrado e vago – em um mundo de cuja epopeia se extrai a noção muito clara e precisa de que ao falar de si (na forma de relatos esparsos, desconstruídos, substancialmente tênues e muitas vezes nulos) o ser narrativo não diz absolutamente nada sobre coisa alguma; e é assaz curioso dar-se ao trabalho de dizer muito para, ao final, não se dissertar sobre nada, novamente, *sobre coisa alguma*. Não se trata, pois, de uma *arte pela arte* a que damos vida no apreço excessivo à forma ou às visões místicas do eu lírico. Pelo contrário, o mundo exterior vê-se então liquidado por via de um esvaziamento filosófico bastante tenaz, isto é, na ausência mesma de um diálogo humano e necessário com a própria realidade. Desumanizada, a literatura chamada “pós-moderna” nada terá a oferecer senão um sistema espiritual cujo intento, único e exclusivo, é o de legitimar a ténuidade filosófica dominante e, de resto, inconsequente, a qual é anunciada à larga à medida que vai sendo produzida sob a lógica “da perda da temporalidade e da busca do impacto instantâneo” (HARVEY, 2004, p. 59). Talvez uma observação cunhada por Ortega y Gasset (2001) defina, em tom geral, a oposição que aqui estabelecemos entre um “eu” diletante e vago e a realidade “vívda e humana” (2001, p. 40):

O vulgo crê que é coisa fácil fugir da realidade, quando é o mais difícil do mundo. É fácil dizer ou pintar uma coisa que careça completamente de sentido, que seja ininteligível ou nula: bastará enfileirar palavras sem nexos, ou traçar riscos ao acaso. Porém conseguir construir algo que não seja cópia do “natural” e que, não obstante, possua alguma *substantividade*, implica o dom mais sublime (2001, p. 43, grifo nosso).

Por outro lado, na visão de Culler (1997, p. 112), tem a literatura como tarefa a formação de identidades – o que atende à demanda teórica e ao engajamento crítico do que atualmente denominamos “estudos culturais”, mas sem descartar, neste caso, a possibilidade, mesmo que singela ou remota, de uma suposta autoajuda.

Não parece ser esta, assim como as demais, de forma alguma, a visão artística que Valéria Gomes busca exprimir no miniconto “Os mortos da minha cidade” (2015). Porque, neste, a situação de um dado grupo social não se vê transformada no objeto de uma consideração niilista e frívola, ou, em muitos casos, do interesse mórbido (meramente descritivo) e do panfletarismo político. Não haverá aí, portanto, o uso confessional e interessado da voz poética; e esta então, organizada em sete linhas decrescentes, com uma inflexão rija, mas em nada desumana, agrupa sentenças que mais se assemelham, uma após outra, a setas de aço:

Os mortos da minha cidade não têm nome, não têm idade ou mesmo qualquer importância.
 Os mortos da minha cidade já estão mortos desde o nascer, mas não sabem.
 Os mortos da minha cidade tão pouco sabem que vão morrer.
 Os mortos da minha cidade sequer se importam com isso.
 Os mortos da minha cidade não são e nem podem ser.
 Os mortos da minha cidade não são como vocês.
 Os mortos da minha cidade matam.

Essas tiras metálicas golpeiam menos pelo tom acusatório, de censura ou pela dura constatação revelada do que pelo arrasto de amargor, da dor profunda que engendram: porque antes mesmo de fazerem desaparecer o próprio nome, idade, importância, a consciência de si mesmos, de sua condição social e do porvir, todos esses mortos, em primeiro lugar, *matam*, diferindo-se desses leitores – “vocês” –, que, inversamente, os mantém vivos, já que leem a história dos que, apesar de mortos, seguem abreviando a vida (a de si próprios e a do outro).

Manter vivos, plenos de existência, esses mortos que matam só é algo possível se os mortos, moto-perpétuo, matarem para viver e morrerem novamente, e assim se fazer vida, existência. Mais precisamente a vida de exatamente o quê? Pois o que parece ser uma mera relação paradoxal entre palavras constitui, em verdade, a poética de um quadro social trágico:

Eles saqueiam.
 Eles traficam.
 Os mortos da minha cidade não se importam tanto com a vida.
 Os mortos da minha cidade não se importam com os Vivos.
 Os mortos da min...
 – *Tiros! Tiros! Tiros!*
 Três disparos. **Eu ouvi...**
 Três disparos díspares.
 E ele diz: – *Pare!*
 Tantos! Quantos tiros?
Tiros... Tiros. – *Tiros?*
 Doze somam-se os tiros. **Doze!**

[...]

Na escuridão atordoada os Vivos emergiam em massas disformes os informes que puderam tecer.

Nessa dialética do morrer-viver, o fundamento não pode ser outro senão a vida que se faz morte e que terá por dever a perpetuação desta: “Eles saqueiam. Eles traficam”. Eis aí o que podemos chamar *substantividade*, reclamada então por Ortega y Gasset. De tal sorte que, sob esse prisma, o miniconto em questão nada traz da índole neonaturalista,

às vezes também anedótica, de parte do que vem sendo produzido, atualmente, na literatura brasileira. O pendor para o lado essencialmente documental e descritivo, como que pronto a aguçar a curiosidade de forasteiro, encaminha muito dessas realizações ao plano de uma reflexividade nula. Assim, todo gênero de desumanidades, todas as baixeiras advindas daí devem a sua real crueza ao fato de que nesta está o tom indubitavelmente certo porque esse é, antes do mais, o *verdadeiro*. A colaboração deveras necessária entre o dado extraliterário e o seu constructo estético correspondente, quando então rompida, conduz a extremos que, não raro, divisamos na visão simplista do panfletarismo, na exultação autobiográfica (altamente débil do ponto de vista filosófico) e nos domínios da *arte pela arte*.

Em “Os mortos da minha cidade” não nos deparamos com algo que parta do nada e a ele regresse (quer dizer, da mais pura abstração à luz da consciência comum ou empírica, do solipsismo, ou ainda de uma visão transcendental da arte), senão do que é concreto e efetivo, do singular e imediatamente dado: “– *Tiros! Tiros! Tiros!* Três disparos. **Eu ouvi...**”. A autora, residente em Fortaleza, exhibe, a partir da violência desenfreada, o pormenor de um acontecimento “banal”; os elementos de tal episódio, reunidos em um todo íntegro e coeso, irradiam o som, a cor, a vibração de cada gesto, mas também oferecem, via a assinatura gráfica (negritos, itálicos e reticências), o esboço de uma atmosfera dura e sombria, melhor consubstanciada na viva expressão de um calembur: “Na escuridão atordoada os Vivos emergiam em massas disformes os informes que puderam tecer”.

Assim, conflagrada pelo talante dos que a autora alega serem “da minha cidade” – ou esses mortos que “não se importam com os Vivos” –, a vida, ainda que sitiada *graficamente*, resiste. Todavia, a oposição entre os mortos-vivos e os denominados “Vivos” há de nivelar drasticamente uns e outros no plano preciso da sua desumanidade, daquilo que são capazes de operar:

Vivos, eles mantinham suas visões voltadas para a cena em busca de não perderem nenhum momento daquele corpo que não se movia. – *Eu também quero ver! Eu devia ver?*

E a vida corria rapidamente. Rapidamente. Mais rápido. – *Rápido! Veloz. ...tão rápido...* E luz! Hirto, o corpo reluz. O corpo inane e ainda quente. O morto refletia-se nos olhares de todos ali presentes. **Só mais um morto não é? Eu devia saber.**

Eis então os gestos – os que contribuem para a manutenção e, portanto, a resistência de uma vida assaz envenenada, a saber: o gesto dos que matam (“Três disparos díspares” [...] “Doze somam-se os tiros. **Doze!**”), o dos que tombam (“Hirto, o corpo reluz. O corpo inane e ainda quente”) e aquele que traz ao quadro uma torpeza: a curiosidade dos “Vivos”, que assistem a tudo com avidez e não parecem ligar tanta importância ao morto, mas muito mais ao detalhe de um “informe” corriqueiro: “Vivos, eles

mantinham suas visões voltadas para a cena em busca de não perderem nenhum momento daquele corpo que não se movia. – *Eu também quero ver!*”. Afinal, é “**Só mais um morto** [um corpo] **não é? Eu devia saber**”.

“E luz!”, assinala, em sequência – rija e célere –, a voz narrativa. Ora, se é o fato corriqueiro, o que justifica, então, tamanho brilho? É porque no seu traço diferencial, isto é, no seu *modus operandi*, nessa diversidade precisa e fiel que guarda em relação aos demais, está o *detalhe*, que é o que realmente conta; no detalhe, pois, o brilho de um corpo assassinado que “reluz”, já que não é a morte do corpo aquilo que mais fascina, mas, antes, a maneira pela qual aquela chegou a este. É aí, portanto, que se abre aos “Vivos” a incandescência de um espetáculo: saber, em minúcias, como tudo se deu. Valéria Gomes parece esclarecer a questão:

A enredadela preenchia o des-curso curto da noite que se fez então demorada. – *Quem morreu?* E [os Vivos] se faziam acontecer com vozes embargadas pela sede voraz. **Quanta euforia!** As vozes mastigavam os acontecimentos. – *Ele levou na cabeça!* Paladares deliciavam-se com o fato. Apalpavam as mãos ansiosos por mais.

O quadro espelha a crueza e a brutalidade presentes no cotidiano de muitos: alguém foi assassinado, em uma rua qualquer, por arma de fogo, daí: “Quantos tiros? **Doze!**”; mas a informação não está completa, a fim de saciar a sofreguidão do público, de forma que “as vozes mastigavam os acontecimentos”. Finalmente, o núcleo saboroso, aquilo por que todos ansiavam – a *causa mortis*: “– *Ele levou na cabeça!*”.

Mas é preciso dimensionar o acontecimento, precisar as linhas gerais de seu contorno: porque, neste caso, como em outros de igual teor, o fato está circunscrito à insignificância mesma da vida. Assim, banalizando a violência, *naturalizando* a morte por assassinato, não fazemos outra coisa senão encerrar a vida na esfera do que é trivial mas incomum. O que queremos dizer é bem isto: não é o homicídio que faz da vida algo banal, mas a real disposição dos “Vivos” para matar o que já está morto, isto é, preencher com o próprio espírito as cavidades de quem foi vitimado por bala ou lâmina ou o exterior do corpo com brasa, porrete ou pontapé.

De fato, não é incomum o homicídio, bem como a brutalidade de que este se vale para atingir a concretude buscada; a excepcionalidade não é, de forma alguma, o apanágio das mortes por assassinato; em verdade, esta repousará menos no homicídio do que na indulgência com que o encaramos, facultando-lhe a propagação em todos os setores da vida social, sobretudo nos mais miseráveis. Portanto, torna-se possível a identificação do que há de excepcional nesses atos e na crueldade que habitualmente os acompanha. E isso a ponto de fazer dos mesmos um princípio constitutivo de *cultura*. Conforme Amendola (2005, p. 72),

vemos o glamour da violência saltar da tela da TV, onde bandidos viram estrelas e delegados exibem uma vaidade indisfarçável. Ações policiais se transformam em um grande show. Nesse espetáculo, muita gente quer participar. Uns posam de mocinho, mas outros se contentam com o papel de bandido mesmo. O importante é participar. Ter o rosto na TV e viver seus minutos de glória.

A violência fora da televisão ganha ar de *déjà-vu*. Um morto no meio da rua é apenas um estorvo para o trânsito, uma chacina a mais não significa muita coisa.

Na perspectiva literária do miniconto, a periferia de Fortaleza não constitui apenas o local de exibição para o espetáculo macabro de que “muita gente quer participar”, ora compondo as “massas disformes” de figurantes, ora esses encenando a morte com o próprio corpo. Ela demarca algo em sua essência que a situa muito acima do simples limiar quase inexistente entre quem vive e quem morre, até porque “uma chacina a mais não significa muita coisa”. Portanto, longe de transformá-la no espaço ideal à glamourização da morte, com todas as implicações de ordem social, psicológica e até estética, já que deve patrocinar um “grande show” e para tanto é importante que desperte as sensações mais diversas no público (daí seus animadores na TV em trejeitos espalhafatosos de comicidade); longe mesmo de configurá-la, enfim, como o aporte certo e necessário desse propósito, e arrojada no esquecimento, a periferia terá por princípio de determinação a *manutenção mesma da morte*; manter a morte viva é a destinação para a qual esse setor das grandes cidades, sob o abandono governamental, vê-se voltado como que desde sempre.

Ainda conforme Amendola (2005, p. 35), a vida vale pouco também “dentro das escolas, nas faculdades, locais de trabalho e até nos momentos de lazer”, de vez que “a banalidade está presente”. Alçada portanto a objeto de cultura, a violência sem freios, com maior ou menor grau de brutalidade, é então naturalizada, ou achar-se-ia tão próxima dessa condição que é como se a pudéssemos intuir como algo corriqueiro e daí banal. Elemento de banalidade, ela deve servir a dois propósitos que se justapõem: por um lado, aplacar a sede de sangue de quem mata e, por outro, satisfazer a curiosidade dos que se lançam a comentar, com os “informes que puderam tecer”, o crime cometido; ou em outras palavras, manter, do ponto de vista do discurso, a morte cada vez mais viva e *empenhada*. Já não é sem razão que o interesse difuso por imagens de corpos mutilados ou com as vísceras à mostra, ou quando não esmagados, carbonizados ou esfolados a golpes de porrete, pode fornecer a medida exata dos que se regozijam com tais situações, cuja indignidade é sempre requerida, uma vez que o tom certo ou o mais apropriado, no plano vasto da cultura da violência, é o que se traduz pela mais completa sordidez. Daí que “morrer por nada”, diz Amendola, “é o que há de mais comum” (2005, p. 15).

Mas forcemos um pouco a análise, e tentemos uma hipótese: a suposição de que no miniconto “Os mortos da minha cidade” – por tudo que foi dito – “uma chacina a mais” há de significar, sim, muita coisa: não pela qualidade desse evento que podemos chamar

negativo, mas pela quantificação que reúne e apresenta; nem deve o “morrer por nada” ser considerado como algo pueril: ele é, pelo contrário, de difícil apreensão, ou incomum pela raridade com que se manifesta se comparado ao espetáculo midiático-social de uma grande matança. Assim, pode-se dizer que é pela perspectiva do segundo argumento, e não do primeiro, que se move a narrativa rija de Valéria Gomes.

Podemos também determinar certa divisão teórica a partir das noções *morte por nada* (cujos princípios naturalizamos) e *morte de muitos* (cujo espetáculo ou repudiamos ou fruimos em segredo). Ao prisma do miniconto em análise, tudo nos leva a crer no desenvolvimento mesmo de um quadro dialético, representado pela forte tensão que pode ser observada no espaço comum tanto à primeira quanto à última expressão. Ainda que cogitemos ser aquela o princípio de fundamentação desta, o conflito é inevitável, esclarecido pelas díades *nada-muitos*, *corriqueiro-espetacular* – ou ainda pela consideração de Didi-Huberman, ou seja, a abordagem, em uma tela artística, da complementaridade entre o *detalhe* e o *trecho*:

A descoberta do detalhe consiste em *ver* claramente algo que está “escondido” por ser minúsculo, e em *nomear* claramente o que se vê. Ao contrário, o *trecho* não exige ver claramente: exige apenas *olhar*, olhar algo que está escondido por ser evidente, aí defronte, deslumbrante, mas dificilmente nomeável. O *trecho* não se “destaca”, propriamente falando, como o detalhe; ele constitui mancha (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 343, grifos do autor).

E conclui:

O detalhe é um pedaço do visível que se escondia e que, uma vez descoberto, se exhibe discretamente e se deixa definitivamente identificar [...]. Ao contrário, o *trecho salta aos olhos*, o mais das vezes no primeiro plano dos quadros, frontalmente, sem discrição; mas nem por isso se deixa identificar ou encerrar; uma vez descoberto, permanece problemático (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 343, grifos do autor).

Os pares de oposição *nada-muitos*, *corriqueiro-espetacular* e, por derivação, *detalhe-trecho* dão a ver uma espécie de relação assimétrica em função do grau de importância dos assassinatos cometidos. Não se trata daquilo que lhes cinge a base de modo fundamental, ou, conforme salienta Valéria Gomes, os “paladares” dos que se deliciam com fatos dessa natureza, pois daí se depreende tanto o tratamento indulgente de que falávamos quanto à desumanidade que este último acarreta, expressa sob a lógica do “– *Eu também quero ver!*”. Com efeito, o princípio fundamental ou a determinação de se manter a morte viva em um maior grau de empenho depende, acima de tudo, da

hierarquia que separa e distancia o corriqueiro do espetáculo midiático-social, ou ainda nas palavras de Didi-Huberman, aquilo que se nomeia, já que o vemos todos os dias muito claramente, ainda que lhe tenham imposto uma quase invisibilidade, daquilo que, mesmo saltando aos olhos, parece ocultar em si a base que arregimenta e organiza todos os seus elementos.

O miniconto de Valéria Gomes nos fornece, pois, a radiografia dessa primeira instância – evidente e nominável, e cuja visibilidade não cansamos de sabotar. Assim, o detalhe, a verdadeira *extensão* do fato – opondo-se à *expansão* vitoriosa do trecho (ver Didi-Huberman, 2013, p. 342) –, se ajusta aqui à concepção de que a *morte por nada* é o motivo pelo qual se naturaliza e se faz dilatar a ideia de “**Só mais um morto**”. Em face desse traço de determinação, o trecho parece sucumbir; porque a *morte de muitos* não pode encontrar a sua real sustentação no espetáculo terrível e odioso que a muitos de nós apraz, ainda que no mais recôndito de nosso ânimo. O que Valéria Gomes parece revelar, ou ao menos sugestiona, é o espaço de esquecimento – e, portanto, de insignificância – a que o poder público e a imprensa relegam a constância desses assassinatos, que em razão de envolverem uma única vítima não merecem a devida atenção, a não ser a título de estatística e passatempo.

O cerne de tudo isso ajuda a deitar luz sobre o lado doentio, prevaricador e mercantil dos grupos que fazem da violência cotidiana a razão de ser da própria violência, uma espécie de versão antiética do imperativo categórico kantiano, ou seja, a manutenção da morte como algo que vivifica a própria morte e se esforça, ao máximo, para lhe assegurar uma vitalização permanente. Como trecho, sem descrição portanto, a chacina consiste nesse espetáculo que, de uma só vez, arrebatava a vida de *muitos* (o massacre em Messejana², por exemplo); ela não é da ordem do corriqueiro, ainda que, enganosamente, possa a ser tomada como tal – o que permite dizer e concluir que aparece como esse espaço privilegiado à conta de ser “evidente” em demasia. Em verdade, a chacina em si não passa de pura abstração (não sua empiria, traduzida no assassinato de um número elevado de pessoas de um mesmo lugar em um curto espaço de tempo; todavia, seu conceito); daí que a *olhamos* como algo que *está* oculto, ou melhor, *que oculta*. Seu caráter quantitativo como que deixa evidente o que ela mesma – a chacina como mancha e quase inominável – parece esconder: em seu tecido costurado a uma matança sem freios é possível lhe discernir o fundamento, isto é, a necessidade de manter a morte cada vez mais viva – noção que o assassinato de muitos distorce, de vez que o ajuizamos de modo equivocado, como produto do mero desejo de vingança, acerto de contas ou disputa entre facções. O núcleo então que a problemática chacina mostra e ao mesmo tempo oculta pode ser melhor discernido neste outro trecho de “Os mortos da minha cidade”:

² Na chacina ocorrida na região da Grande Messejana, em Fortaleza, Ceará, e que teve vez na madrugada do dia 12 de novembro de 2015, foram assassinadas onze pessoas; outras sete ficaram feridas. É considerada a maior ocorrência dessa natureza em toda a história da capital cearense.

Entrevia-se o que de vida um morto poderia ter. O vermelho que o sustinha – *Olha o sangue dele!... Por quais e quantas veias correu?... ao fim refletia os ávidos olhares. Vivos! Todos empoçados em um vermelho que entrevinha das entranhas estranhas de quem quer que seja. A vida corria contínua e o levou de seu corpo morto. E que vida levou?... [...]* O corpo em cena embriagava a todos. **Eufóricos! Mais vivos! Como o morto talvez não pode ser...**

Portanto, o que o assassinato de um anônimo (as “entranhas estranhas de quem quer que seja”) *estende* de verdadeiro, a chacina deforma, em contrapartida, para *expandir* como espetáculo midiático-social, tamanha é a proporção que assume: neste caso, olhamos os corpos tombados (que são abstraídos) sempre na expectativa desumana de ver mais. Ora, quantos assassinatos não tomam forma, dia após dia, nas periferias de nossas grandes cidades? Explorados igualmente pela mídia parecem ser incapazes de produzir a mesma indignação, reflexão e revolta tal como costuma suceder ante o episódio terrível de uma grande matança.

Em todo caso, assevera a voz narrativa, rija e pontiaguda como uma seta de aço: “O corpo em cena embriagava a todos. **Eufóricos! Mais vivos! Como o morto talvez não pode ser...**” No jogo próprio da linguagem poética, o advérbio *mais* transmite antes a ideia de contraste do que propriamente a de intensidade, tendo a grafia consorciada com a sugestão auditiva da adversativa *mas*. Em função desse ponto, nos é possível retomar a dialética proposta acima, que opõe os mortos-vivos e os chamados “Vivos”, sem no entanto descaracterizá-los, ou seja, deixa de mostrar o que lhes é comum: sua desumanidade.

Em primeiro lugar, *mais vivos*, à medida que os assassinatos vão se sucedendo, saciando o desejo dos “Vivos” de, com o olhar, esquadrihar os corpos ponto por ponto e de fatiar os comentários com observações que robusteçam a narrativa da morte; em segundo lugar, *mas vivos*, a partir do momento em que a morte já fez sua escolha, livrando-os de se tornarem o objeto próprio de sua ação. Todavia, como cultores não apenas do espetáculo da violência, mas também da crueldade que este traz junto a si, esse conjunto humano, longe de abreviar a vida de quem quer que seja com o uso de arma de fogo, arma branca etc., opera de maneira virtual mas *expansiva*, resultado que é de sua curiosidade mórbida: porque mediante a linguagem (relato) circunscreve e detalha o corpo assassinado. Curiosa ironia: esses mortos em potencial (quer dizer, de direito, pois “empoçados” em sangue) como que duplicam a morte de quem já está morto de fato, de vez que assassinam a vítima pela segunda vez: “**Por quais e quantas veias correu?... ao fim refletia os ávidos olhares**”. Seria o caso, aqui, de nos valermos de uma interessante indagação formulada por Agamben (2012, p. 125) ao considerar a “Ideia da glória”: “E não nos foi dada a linguagem para libertarmos as coisas das suas imagens, para levar à aparência a própria aparência, para conduzi-la à glória”?

“Entrevia-se o que de vida um morto poderia ter”: não se trata aí de uma glamourização propriamente dita, mas, sim, da glorificação da morte pela perspectiva mais sórdida. O *glamour* não tem por que se projetar como meio de fazer da violência um princípio de

prazer se considerado à luz da própria crueldade: esta enquanto dado corriqueiro que ajudamos a transformar em objeto natural, e mesmo a sua manifestação mais impactante, isto é, a chacina. De fato, o *glamour* vê-se restrito à conformação estético-midiática (o cenário do estúdio televisivo, as tomadas e ângulos da câmera, ora detendo-se no corpo em *close-up*, ora na plateia diante deste; a gesticulação convulsiva, senão imperiosa, de seus apresentadores etc.). Pode-se dizer que o *glamour* horizontaliza a violência; a glorificação, por sua vez, a verticaliza, isto é, como imagem que conduzimos a si própria para livrá-la dessa segunda aparência (a midiática), devolvendo-a, portanto, à sua verdadeira determinação: a de fazer aparecer o seu ponto distinto de glória, ou a manutenção mesma da morte, cada vez mais viva e empenhada em seu objetivo.

Assim, distinguir em um corpo já morto *o que lhe resta ainda de vida* significa pôr em minúcia a essência não de quem mata (os mortos-vivos), e sim a de quem vela e aprecia a morte; daqueles que a mantém viva junto ao olhar, e deste passando ao comentário ou, em uma palavra, os “Vivos”: “A vida corria contínua e o levou de seu corpo morto. **E que vida levou?... [...]** O corpo em cena embriagava a todos”. Essa verticalidade – que traz à cena o entorpecimento – refere-se portanto a uma delícia voluptuosa, a que chegamos pela intuição sem o auxílio de qualquer filtro midiático que busque deitar *glamour* sobre o acontecimento, mas sua apreensão sensível, imediata e, de resto, gloriosa; ou como diz Machado de Assis, ao discorrer sobre o temperamento sádico de Fortunado, de “A causa secreta” (2007, p. 374), um sentimento que talvez traga em si “nem raiva, nem ódio; tão somente um vasto prazer, quieto e profundo [...], alguma coisa parecida com a pura sensação estética”. As linhas finais de “Os mortos da minha cidade” não só confirmam o pressuposto teórico da *morte por nada*, mas também seu fundamento de determinação, aquele dos *mais vivos*. Assim, teremos, por um lado, o sadismo de quem frui o desfecho trágico de um espetáculo terrível de matança e, por outro, o ponto de vista de quem aprova e valoriza a morte a que sentenciamos, corriqueiramente, milhares de desvalidos, ou reféns do jogo duro praticado em nossas periferias:

– Foi tarde, foi merecido! **Merecido?** – Tinha que morrer mesmo! **A morte! O merecimento dos que pouco têm por que viver...** A multidão fiava uma vida... **de um morto...** – Vai ver era droguista... **entre tantos...** com suas intrincadas... – Era um assaltante... **mortos...** – Quantos esse aí não matou... **da cidade...** e absolutas verdades. **Eis o que são em verdade...** – Esses são assim por que querem... **são todos esses mortos na cidade...** O sangue ia, escorria e seguia pelas pedras do asfalto à sarjeta. **Os mortos da minha cidade não têm nome, não têm idade ou qualquer importância...** As pretas cortinas plásticas encerravam o último ato do espetáculo da vida!

O negrito dos caracteres não está aí por acaso – “as pretas cortinas plásticas” que cobrem o corpo sem vida veem-se agora depositadas sobre cada signo, cuja

materialidade exhibe uma sequência de assassinatos; esses valem não pela quantidade expressiva de palavras, as quais descrevem *horizontalmente* (via reticências) o caminho desses mortos-vivos que agora denominamos também “Vivos”. O que queremos dizer é que, um a um, os corpos vão tombando, fazendo de sua morte gráfica *linguagem*. Se a linguagem constitui para Agamben o anjo que anuncia a morte (2012, p. 126), a dura constatação desse fato, a partir de uma voz cuja rigidez nada tem de acusatória, produz certo desconforto em vista de nossa dificuldade em “aprender a morrer” (2012, p. 126). O equívoco está em pressupor que o silêncio da linguagem representa a morte que a própria linguagem vaticina. O que não é verdade, pois o texto sentencia em alto e bom som: “*A morte! O merecimento dos que pouco têm por que viver...*”. Sendo assim, como enfrentar a morte, se ainda não assimilamos o aprendizado da morte do outro, ou melhor, se nada fazemos para mantê-lo vivo e, por assim dizer, pleno de existência?

Tombado ao modo dos itálicos do texto, o corpo assassinado, como linguagem, *verticaliza-se* de tal modo que a desumanidade dos que matam e dos que a reverenciam põe em evidência, sob o ponto de vista literário, um elemento específico de humanidade. Se é pois a literatura, neste caso, o espaço simbólico de resistência à resistência da violência cuja brutalidade, em seu sentido banal, consorcia-se com a indulgência de muitos, a narrativa de “Os mortos da minha cidade” nos mostra que, mesmo em tempos de niilismo frívolo e de subjetivismo diletante e vago, há espaço ainda para se pensar a humanidade do outro – desse outro que alguns insistem em manter sepultado, esteja ele vivo ou morto.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia de prosa*. Trad. de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

AMENDOLA, Gilberto. *Assassinatos sem a menor importância*: banalização da violência no Brasil. São Paulo: Editora Terceiro Nome/Mostarda Editora, 2005.

ASSIS, Machado de. A causa secreta. In: GLEDSON, John (sel.). *50 contos de Machado de Assis*. 7ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 368-376.

CULLER, Jonathan. *Literary theory*. A very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. Questão colocada aos fins de uma história da arte. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

GOMES, Valéria. Os mortos da minha cidade. Disponível em: <https://oserincerto.wordpress.com/>

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Trad. de Adail U. Sobral e Maria S. Gonçalves. 13ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Trad. de Ricardo Araújo. 3ª ed. São Paulo: Cortez, 2001.

PAMUK, Orhan. O centro. In: *O romancista ingênuo e o sentimental*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 109-127.