



A DURAS PENAS CARÁTER E MITOLOGIA EM "PATÓPOLIS"

PATÓPOLIS,

de Coelho, Marcelo. São Paulo: Iluminuras, 2010.

PRISCILA FIGUEIREDO

A bidimensionalidade de *Patópolis*, de Marcelo Coelho, sua falta de profundidade e subjetividade é um dos aspectos que poderiam identificá-la como obra pós-moderna. Mas talvez esse aspecto se deva antes à cidade fictícia dos gibis de Walt Disney que fornece o nome e o tema mais manifesto do livro:

Em Patópolis só se vive em duas dimensões; a profundidade não existe, e cada esmagamento, menos que a morte, é indicação daquilo que cada bicho desenhado — coiole, mosca, pato, cachorro — no fundo sempre foi, e será. Mas não há fundo¹.

[1] Coelho, Marcelo. *Patópolis*. São Paulo, Iluminuras, 2010, p. 33.

Em princípio o leitor nada com dificuldade na piscina rasa da *superfície* pop da obra, descobrindo no entanto que debaixo dela há outra, e ainda outra, e assim por diante. Trata-se antes de uma profundidade de superfícies, não reduzida à intertextualidade, à qual o autor no entanto presta sua homenagem. Essa sobreposição de planos bem pode ser uma sobreposição de rostos, cada um dos rostos-superfície que uma pessoa teve destruídos por sucessivas decepções: "O menino que se olha no espelho sabe perfeitamente disso", afirma-se em certa altura². Ele pode compreender a conclusão a que chega Foucault na página final de *As palavras e as coisas*, referida no livro e conforme a qual o homem seria uma invenção com data recente. Também é nova no tempo a criança, passado de quem narra, recordada, como em outros momentos, tão sem ênfase que quase não reparamos que se trata de nota autobiográfica (ou pseudoautobiográfica).

[2] *Ibidem*, p. 106.

Esse garoto é uma invenção recente, fresca, porque ainda não é adulto, e vir a sê-lo depende muito menos de uma maturação organicamente motivada — na verdade ela não existe — que da enverga-

dura de uma máscara, ou sequência de máscaras, quase tão míticas e iniciatórias quanto as das sociedades ditas primitivas: a do homem-morcego Batman, às voltas com a Mulher-Gato, a do homem-aranha etc. “Para humanizar-se, o menino segue todas as transições da escala evolutiva: de aranha a morcego, daí a super-homem, eis o minúsculo Zaratustra entoando seus acordes de ‘2001’”³. A saída da infância, “desse mal-entendido, dessa desproporção entre cabeça e corpo”⁴, é arbitrária e lembra um pouco a passagem de Macunaíma criança para Macunaíma adulto, no qual é jogado um caldo mágico de mandioca — mas porque ele desviasse a cabeça, ficou para sempre, diz-nos Mário de Andrade, com uma “carinha enjoativa de piá”, isto é, de criança, sobre o corpo desenvolvido abruptamente. O “herói de nossa gente” nunca deixará de ser um tanto infantil, como Pato Donald jamais tirará do corpo a roupa de marinheiro, que usa desde a infância. Talvez seja por isso, por uma vaga familiaridade com algo que nos concerne (familiaridade nova para o leitor), que, entre as recordações infantis, tenha se fixado mais a imagem do destrambelhado e bocejante pato, pouco afeito ao trabalho, que a do industrioso Mickey.

Mas o menino é também uma invenção recente porque os estilhaços de seu rosto, desfeito por algum choque, uma “noite atônita e destruída”, alguma desilusão ou indiferença cortante, o recompõem de novo, “como num desenho animado”. Pois, sabemos, num desenho animado os personagens podem se partir em mil pedacinhos e depois se reconstituir como se nada tivesse acontecido, sobrevoados pelos “alegres passarinhos da catástrofe”⁵ — alegres talvez porque, nascidos do choque, não têm memória ou ainda porque o show, ou o bate-estaca, não pode parar. Também Macunaíma morre algumas vezes e, numa delas, vira milhares de torresminhos. Depois é ressoldado e reanimado com guaraná, e tudo continua como antes. Nas histórias de Disney essa destruição seguida de imediata ressurreição, sem marca visível na rotina que lhe segue, é também frequente e delas se nutre esse livro de memórias hipermediadas. Num outro passo comenta-se a explosão de dinamite de que os personagens às vezes são vítimas: “depois de aceso o isqueiro-bomba o rosto do animal ficará negro por segundos; mas, na esportividade incansável desse mundo, a pele, ou melhor, o pelo logo renasce incólume”⁶. Ou ainda:

*A recusa amorosa — não por acaso chamada “tábua” — surpreendeu-me várias vezes igual a mim mesmo, repassando no espelho o fracasso da véspera, sem notar no rosto a pressão do rolo compressor, a humilhação de dinamite pronunciada calmamente pela mulher amada, na indiferença, na inocência também, de uma pessoa que simplesmente obedecesse ao aviso invisível — “xute-me” — que tantas vezes portamos sem saber*⁷.

[3] *Ibidem*, p. 107.

[4] *Ibidem*, p. 12.

[5] *Ibidem*, p. 42.

[6] *Ibidem*, p. 29.

[7] *Ibidem*, p. 30.

Não fossem o rolo compressor, a dinamite, o “xute-me”, com a grafia insólita que o narrador vira reproduzido no bolso traseiro de algum personagem, ou pelo fato de que todo o comentário fora inspirado pela lembrança do pato tentando abater uma mosca, elementos todos que não nos deixam esquecer o universo do vulgar *gibi*, não fosse por isso sentiríamos melhor a cadência e a motivação proustiana do trecho citado. Decerto alguma modificação se produz em quem recebe a notícia de um infortúnio, ou em quem cujo amor não é correspondido e se sente fender, mas ela “produziu-se por dentro, não por fora”. A insistência com que se volta a essa devastação sem consequências aparentes, como se a superfície em que ela ocorreu ou refletiu não conseguisse ou estivesse impedida de reproduzir em toda sua dimensão o estrago que causou, chama a atenção para o que permaneceu inexpresso, como uma tosse para dentro. Ou para o fato de que o homem é uma invenção recente também em sua própria vida, a qual é a soma das muitas mortes que teve e por certo terá. Mas o autor precisa temperar essa reflexão, a qual poderia ter saído de *Em busca do tempo perdido*, com “a esportividade incansável desse mundo”, ou um “cada novo dia é um novo quadrinho”. Porque se o romance de Proust já realçava o aspecto fantasioso, mitológico, da individuação, a campanha de psicólogos atuais pelo desenvolvimento, no indivíduo, do que chamam de *resiliência*, que na Física indica a “propriedade que alguns corpos apresentam de retornar à forma original após terem sido submetidos a uma deformação elástica”⁸, atesta o quanto aquela fantasia, que incluía a de liberdade, simplesmente não é mais projetada.

[8] *Dicionário Houaiss*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

O mito atual é o da personalidade invulnerável, pois, como recomenda um psiquiatra famoso, solicitado por empresas e com MBA em gestão de negócios: “Algumas pessoas já nascem com essa capacidade, recebem um choque e voltam mais rapidamente ao normal. As outras, porém, precisam de treino”⁹. Treino militar, diríamos, cujas técnicas as corporações empresariais não se intimidam mais de alardear. Só esse tipo de treino, qualquer que seja o nome que receba, tem a ambição de que um rosto e um corpo não manifestem o ricto de uma afronta ou violência, da vida ou da autoridade. A extrema dureza alcançada é, porém, a extrema doçura de um exército a postos. A palavra *resiliência*, que lembra lataria de carro, passa perto de *resistência*, mas esta ainda evocaria um material demasiado humano. Fala-se em *taxa de resiliência*: no atual estágio do capitalismo o que de melhor se pode desejar da pessoa é que ela seja um empregado ideal, aquele que, esmagado por um rolo compressor, ou estilhaçado por sucessivos choques, pode, no menor tempo possível, voltar à antiga forma. Essa pessoa resiliente (que, como o indivíduo autônomo, também é uma fantasia, mas provavelmente

[9] Roberto Shinyashiki, em entrevista para a *Folha de São Paulo*, 15/06/2003.

com menos potencial formativo) parece de fato mais próxima dos desenhos animados.

Parece ser ainda de Proust que o autor retira a disposição de ver “o mundo em estado de semelhança” (W. Benjamin), entretecido por correspondências, analogias. Com a diferença, que muda tudo, de que esse mundo é o da indústria cultural, aqui convertida em primeira natureza. E em presente ininterrupto, razão por que o tom pode imitar, entre outros, o da locução esportiva, com o que ganha agilidade, ou o de um relato etnológico — com os *patopolenses* surpreendidos em seus hábitos peculiares e na sua organização social e política, apesar da ressalva de que seu Estado parece existir antes na forma de agentes de polícia¹⁰. Voltando às correspondências: a abertura de cada capítulo apresenta uma breve notícia do que se seguirá, composta por uma pequena lista de nomes. Estes são como coágulos no fluxo das associações do narrador. Assim, por exemplo, o capítulo 7 abre com a seguinte enumeração, aparentemente caótica: “Presuntos. O cisne de Tuonela. Onomatopeias. Congestionamentos. O Diário de Bedrock. Nádía Comaneci”¹¹. Como ele vai de presuntos, os avós dos Três Porquinhos, a Nádía Comaneci, passando por Reader’s Digest, Patinho Feio, uma cartilha anticomunista, Richard Strauss, Madame Min, não apenas indica, quase parodiando, o ecletismo pós-moderno, que trafega desentolto entre dimensões diferentes da cultura (erudita, popular, popularresca), desierarquizando-as, como também mostra o quanto tal desierarquização é efeito do sujeito, daquele que se dispõe a ver semelhanças entre as coisas (ou o mundo como “floresta de signos”, como se diz em certa altura, em alusão ao poema famoso de Baudelaire¹²). As conjunções e intercalações comparativas são o padrão do livro e por elas subitamente deslizamos de uma ordem a outra. Mas a floresta nesse caso é muito mais a floresta do espetáculo e pode acontecer de, perdendo-se nela, o sujeito deparar até mesmo com imagens da sua vida na copa de uma árvore. Penso que é por aqui que se tem acesso ao realismo do livro. Submetendo Patópolis, Pato Donald e toda a parafernália visual de distração infantil a uma hermenêutica rigorosa, mas muito imaginativa, o memorialista-ensaísta fala de si mesmo, mas esse “si mesmo”, assim redescoberto, surge um tanto desbastado, um tanto raso, ou arrasado, como as imagens da cultura de massa pelas quais se filtra. No entanto é como se ele nos dissesse (aprisionando-nos um pouco): “Tudo isso sou eu, assim é que me fiz homem, com todo tipo de material que achei disponível, pois esse era meu mundo”. É o nosso também.

“O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural”, escreveram Adorno e Horkheimer nos anos 1940¹³, acrescentando que, quanto mais esta se esmera em duplicar a realidade, como no cinema, mais parece fácil se iludir de que o mundo exterior prolonga o mundo da imagem, estando a serviço desta, e não o contrá-

[10] *Ibidem*, p. 53.

[11] *Ibidem*, p. 103.

[12] *Ibidem*, p. 47.

[13] Adorno, T. W. e Horkheimer, M. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 104.

rio. É algo covarde citar tais autores ou outros, como Debord, que continuariam a análise desse fenômeno novo na cultura e das novas formas que veio a tomar com o avanço do capitalismo tardio. Covardia porque é evidente que o livro em questão (o livro, e não apenas o autor) é bastante consciente dessas análises críticas, como também das teorias pós-estruturalistas. Poderíamos perguntar se essa consciência não sobredetermina em demasia a disposição e seleção da matéria, fazendo o conceito se impor às imagens. Mas quais imagens? Não são as da Natureza, totalmente fora do horizonte aqui, e muito pouco as da vida social, que, quando surgem, é porque foram devolvidas pela *mitologia* da cultura comercial. Assim, uma imagem do adolescente, já homenzinho forçado, inteirando-se dos negócios do pai e chegando do escritório, é traduzida pela forma equivalente de Fred Flintstone chegando em casa,

*o jornal de pedra na mão esquerda, a mão direita usando para afagar o animal doméstico que pretende me derrubar com as patas de lagarto afetivo, gritando festivamente o nome de Wilma enquanto o apetite de leão mal se contém diante da fumaça das panelas, que com dedos de fada me puxam pelo nariz, me enleiam com danças de Salomé, até o T-Bone brontossauro*¹⁴.

[14] Coelho, op. cit., p. 111.

Essa equivalência foi feita *a posteriori*, no processo de autocompreensão biográfica do presente, ou se dera já no passado? Provavelmente esta última hipótese: imitando um pouco os trejeitos de Flintstone, o menino-homem se virava melhor com os apuros da individualização. Espontaneamente ele se valeu do que Debord chamou “*humanismo da mercadoria* [que] se encarrega dos ‘lazer e da humanidade do trabalhador’”¹⁵ — e da formação das crianças também.

[15] Debord, G. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1992, p. 41.

De maneira análoga, quando se refere ao modo como aprendeu o conto do Patinho Feio, o narrador não se lembra de rapsodo, ama, tia, avó ou livro. Ou ainda apenas da história, sem carne, soprada como brisa ao ouvido infantil. A contingência do suporte de plástico azul e reprodução magnética paira no espírito tanto quanto seu conteúdo arquetípico:

[...] *O disquinho que contava a história — um compacto de plástico transparente azul — terminava com um grande coral de júbilo no galinheiro: a mãe desnaturada (ou seria desnaturado o próprio filho putativo?) prosternava-se diante do rapaz a quem rejeitara quando bebê; o peru, oportunista e bajulador, espécie de Polônio frente ao pequeno Hamlet palmípede, sente-se honrado com a visita de um “cisne rial” (o sotaque do locutor era português), e o bom patinho não guarda rancores de sua expulsão, não traz mágoas do seu exílio. A voz ainda impúbere do herói pronuncia palavras de perdão: “O que passou, passou!”*

Difícil obedecer neste caso, diga-se entre parênteses, a regra que proíbe separar com vírgula o sujeito do predicado. Eis um caso, o do patinho feio, em que precisamente o sujeito se separou do predicado: o que passou, passou¹⁶.

[16] Coelho, op. cit., pp. 113-4.

Embora a especificação “entre parênteses” venha no fim, introduzindo um comentário aparentemente de outra ordem, o trecho todo já compõe uma longa intercalação dentro da especulação mais manifesta do livro. A imagem do disco, mas também o acento do locutor português se contrabandeiam para a imagem do conto de Andersen, que, puxado pela memória do adulto, agora é em parte revisto à luz de outra espécie de personagens, vindos da alta literatura. A proximidade os deixa não apenas mais encorpados como cômicos pela equivalência inesperada (o pato é um Hamlet palmípede, o peru é um oportunista Polônio), e a aliteração em P advoga ainda mais pela aproximação ora descoberta entre o mundo de animais bicudos, de andar reboleante e plebeu, e o de aristocratas mais longilíneos de uma tragédia clássica.

A observação sobre a regra conforme a qual seria preciso dispensar a vírgula entre sujeito e predicado mesmo num caso em que o primeiro fosse uma oração (o *que passou* = sujeito, *passou* = predicado) já diz respeito à fixação escrita e posterior dos diálogos da historinha que lhe fora transmitida oralmente, mas é apenas em aparência uma observação metalinguística. De fato, contrariando a regra, o narrador não dispensa a vírgula. Esta tem função aqui menos de pausa irresistível ou quebra infratora de uma articulação lógico-sintática essencial (sujeito-predicado) do que de baliza, ou tabuleta fincada no meio da frase, avisando que depois de “o que passou” a paisagem é outra, muito diferente, ou ainda que o tempo é outro. O que nos é dito é que, considerando-se o contexto da fábula, o sujeito está tão separado do predicado como o passado fora superado pelo presente, ou o filhote feio e desajeitado pelo cisne “rial”. Após tais cogitações, essa vírgula, emissária de uma nova época (e épica), revela tanto mais sua natureza hieroglífica quanto menos ela de fato separa conteúdos opostos. Pois “O que passou passou” diz tão somente respeito ao tempo passado, afirmado com ênfase. Mas é como se o narrador afetasse um estranhamento ou desentendimento do conteúdo da sentença, que passa a importar mais pelo seu aspecto gráfico e construtivo, de dois membros:

-----,-----

Entre o *passou* do primeiro e o do segundo haveria mais diferença que identidade. Um é interpretado como “antes”, outro como “depois”. Entre as simétricas partes, contraditórias no entanto como duas faces

de Jano, a alegórica — e não mais sintática — vírgula, sacerdote que preside o ritual de passagem, ou metamorfose radical. A vírgula separaria, como um verdadeiro marco histórico, o passado de opressão mítica de um presente aberto de possibilidades.

Por coerência mimética, digamos, o fato é que a narrativa do Patinho Feio tem lugar subordinado no livro, assim como, em determinadas configurações, na mitologia grega ou no romance balzaquiano, por exemplo, há certos personagens, potências ou divindades que sabemos representar etapas evolutivas anteriores ou esboço de uma perspectiva que não pôde ir adiante. Esse modo de produção mitológico, ou ainda *figural*, projetado por Marcelo Coelho no conjunto de imagens e significantes da indústria cultural, sobretudo a de determinado período, fim dos anos 1960 e década de 1970, coincidente no Brasil com a ditadura militar e a formação da Rede Globo, por sua vez tão ambiciosa em forjar totalidade e identidade como o são as mitologias e as ditaduras, é uma das coisas, aliás, mais interessantes e inventivas em *Patópolis*. Por ela passamos a compreender, por exemplo, os sujos e malvados Irmãos Metralha, cachorrões escuros, cuja faina se resume a roubar a fortuna de Patinhas, como *figura*, antecipação, ainda que rude e pouco concisa (também “seu nome é legião”), da enxuta e única Maga Patológica¹⁷. Às vezes ambos podem aparecer na mesma história, mas o fato é que a última já é representação mais refinada da mesma compulsão que move os Metralhas. Mas não é só isso: a bruxa de cabelo Chanel é também mais sofisticada por não almejar se apropriar da fortuna líquida de Patinhas, que os bandidos broncos carregam em trabalhosos sacos. Ela quer a sintética moedinha mágica, o fundamento de toda a riqueza. O que o nosso comentador realça é a crescente abstração dessa riqueza — e dos bandidos também. Não é por acaso que se menciona em certa altura, como parte da conjuntura histórica de juventude, o fim do acordo de Bretton Woods, datado do início dos anos 1970 e com o qual se pôs fim à conversibilidade do dólar em ouro. Sabe-se o quanto a criação do “dólar flexível” favoreceu a carreira que o capital financeiro veio a ter nas últimas décadas, carreira desastrosa para o mundo, como se tornou evidente com as reformas neoliberais e a crise de 2008.

Esse *plot* de Metralhas, Maga e Patinhas pode sustentar projeções desse tipo? As histórias de Donald não seriam criação dos anos 1930, ainda que, conforme um mecanismo comum nessa indústria do seriado, continuem a ser lidas nas décadas seguintes, com os personagens eternamente fixados, sob pequenas variações de traço, costume e indumentária, no momento que os viu nascer? Por uma superposição curiosa, algo do parasitismo e do aventureirismo do capital rentista parece aludir mais de uma vez a aspectos da forma-

[17] *Ibidem*, pp. 91-2.

ção social e econômica brasileira. “O trabalho gasto na produção não existe em Donald”, já tinham observado há mais de quarenta anos Ariel Dorfman e Armand Mattelart, em *Para ler o Pato Donald*, ensaio cuja ênfase estava na sociedade de consumo e na indústria norte-americana do lazer¹⁸. Não é difícil sentir o quanto o tédio de Donald, pato branco em geral desocupado e consumista, evoca, pelo deliberado destaque dado a ele, glosado de muitas formas, o tédio de Brás Cubas e mesmo o de Macunaíma, figuras-chave de nossa auto-compreensão intelectual (leia-se *Um mestre na periferia do capitalismo*, de Roberto Schwarz). Por seu turno, o nome “Patópolis” é homenagem à classe dos brancos emplumados e quase sempre improdutivos, e não à dos cachorros pretos e mais visivelmente às voltas com a luta pela sobrevivência, ainda que na forma do banditismo¹⁹. Eles moram nas franjas dessa cidade organizada e asfiosamente enso-larada (a frase “Faz calor em Patópolis” é um marca-passo do livro), que é como um plano-piloto erguido sobre o nada, sobre a não-História. Como os personagens mencionados da literatura brasileira, também Donald, adulto mimado e ranheta, que deixa perplexos os sobrinhos ainda crianças que o cercam, leva uma existência sem projeto, e sua agitação frequentemente dá em nada. Suas peripécias inevitavelmente o recolocam no lugar de sempre, como se ele nunca o tivesse deixado.

A respeito da fábula do Patinho Feio, arrematada com a transformação do filhote desengonçado em cisne real, o narrador observa, porém, que tal mudança de estado ocorre “só nos contos de fadas. Pois nada passa. Nada se passa, e por isso mesmo Donald não larga as páginas tediosas de seu livro inesquecível, o livro, afinal, de sua vida: *Contos Chatos*. Não há mágicas nem princesas ali”²⁰. O Patinho Feio é a narrativa da transformação imprevista e redentora, que acena com a promessa de beleza e integração social a cada adolescente desconjuntado. Mas o “herói” do livro é de fato Pato Donald e seu mundo desencantado e chato, embora muito encantado em outro aspecto, com dinheiro correndo, às vezes do céu, e artefatos que dão em árvore. Um pouco como em Macunaíma, para voltar à comparação já feita. Desse mundo *achatado*, bidimensional, sedimenta-se a imagem de Donald confortavelmente instalado em sua poltrona ergonômica (alusão à poltrona de Hans Castorp e a todos os prazeres mortíferos da *Montanha mágica*, reservados aos que desafiam a experiência burguesa do tempo?), lendo um livro cuja capa naturalmente está virada para nós e em que lemos *Contos chatos*²¹. Essa é, digamos, a imagem que propriamente “desencadeia” a obra, seu motivo inicial e na verdade condutor, cujo enigma causara impressão à mente infantil e o adulto agora se impõe a tarefa de decifrar — como pode Donald ler um

[18] *Para ler o Pato Donald*. Trad. Alvaro de Moya. São Paulo: Paz e Terra, 1977, p. 92.

[19] Coelho, *op. cit.*, p. 40.

[20] *Ibidem*, p. 114.

[21] *Ibidem*, p. 12.

livro assim intitulado? Esse título está escrito para nós e consiste numa graça do desenhista, um momento de tédio dele mesmo e profundo distanciamento em relação ao seu trabalho? Ou o próprio livro se assume como *conto chato*, em todas as acepções desse qualificativo? O que apenas sabemos, como foi dito, é que ele não é o conto da transformação radical.

PRISCILA FIGUEIREDO é poeta e ensaísta. Publicou *Mateus* — poemas (Bem-te-vi, 2011), *Navios negreiros* (Edições SM, 2009) e *Em busca do inespecífico* (Nankin, 2001), sobre Mário de Andrade.