



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 30 - julho de 2023

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2023i30p67-82>

**Artes visuais, espaço urbano e processo social em *Os Lança-chamas*, de
Rachel Kushner**

**Visual arts, urban space, and social process in *The Flamethrowers*, by
Rachel Kushner**

*Marcos César de Paula Soares**

RESUMO

Este ensaio tece uma série de comentários críticos sobre o romance *Os lança-chamas* (2013), da escritora estadunidense Rachel Kushner, com a intenção de explorar o modo como o enredo faz confluír a renovação da cidade de Nova York a partir dos anos 1970 e o papel dos artistas plásticos no andamento do processo. Nossa hipótese interpretativa é a de que longe de ser fortuita, a escolha dos temas no romance tangencia questões importantes do debate contemporâneo. Para isso, nos voltaremos para as reflexões de teóricos que pensaram as artes visuais em suas relações com os processos sociais, tais como os escritos de Peter Bürger e Pier Paolo Pasolini sobre as neovanguardas do final dos anos 1960 e textos de David Harvey e Sharon Zukin sobre tendências recentes no campo do urbanismo.

PALAVRAS-CHAVE: Romance contemporâneo; Artes visuais; Rachel Kushner; *Os lança-chamas*; Cidade

ABSTRACT

This essay presents a series of critical comments on the novel *The Flamethrowers* (2013), by American writer Rachel Kushner, with the aim of exploring the way the plot articulates the convergence between the renovation of New York City beginning in the mid-seventies and the role played by visual artists in the development of this process. Our interpretative hypothesis is that this choice of themes is far from fortuitous; in fact, it incorporates questions related to the contemporary debate. In order to do this, we will turn to the writings of theoreticians who wrote about the visual arts and their relationship with social issues, such as Peter Bürger's and Pier Paolo Pasolini's reflections on the neovanguardas at the end of the sixties as well as David Harvey's and Sharon Zukin's texts about recent trends in urbanism.

KEYWORDS: Contemporary novel; Visual arts; Rachel Kushner; *The Flamethrowers*; City

* Universidade de São Paulo – USP; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas; Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês – São Paulo – SP – Brasil – mcpsoare@usp.br

Com o lançamento de *Os Lança-chamas* (*The Flamethrowers*, no original em inglês), em 2013, Rachel Kushner se tornou forte candidata ao posto de romancista mais importante de uma geração de jovens autores nos Estados Unidos. De fato, a narrativa impressiona logo de saída por características incomuns, a começar pela amplitude do escopo (talvez ainda mais pujante agora, 10 anos após o lançamento, em comparação com as narrativas mais pessoais que ganharam espaço depois do isolamento imposto pela pandemia). Passando pelo Cairo, por Roma, Nova York e até Brasília, o enredo mobiliza um acúmulo caudaloso de referências, deliberadamente articuladas por meio da ênfase na velocidade e no ritmo vertiginoso das transições. No centro da trama se encontra a narradora-protagonista sem nome, a quem as outras personagens apelidam de Reno, cidade interiorana de onde vem a artista plástica, em busca de carreira em Nova York em meados dos anos 1970. Entretanto, na contramão dos acenos do romance às noções de amplitude das perspectivas, tal resumo do núcleo duro da trama poderia sugerir alguma arbitrariedade devido à especificidade das escolhas. Por que a opção por uma obscura cidade do Oeste estadunidense para nomear a narradora? Por que, afinal, a escolha pelos anos 1970 para ambientar a ação, agora que tantos dos seus antigos valores (tanto culturais, quanto econômicos) parecem estar irremediavelmente apartados do leitor contemporâneo, congelados em um museu histórico após a ruptura radical representada pela vitória da dupla Ronald Reagan e Margareth Thatcher? Como explicar, enfim, a ênfase nas artes plásticas, escolha relativamente incomum para o enredo de um romance, talvez inédita na profundidade com que o tema é tratado? A importância dessa peculiar confluência parece constituir o primeiro passo para explicar a força e a atualidade contundentes do romance.

A efervescência cultural em Nova York por volta de 1975 fornece o pano de fundo da ação principal. Recém-formada, Reno viaja para a cidade que se tornara a meca das artes mundiais, principalmente depois que a “criação de uma vanguarda americana” para competir com os centros europeus se transformara em assunto de Estado (GUILBAUT, 1983, p. 101). Seu interesse está na fotografia e no cinema alternativos, em sintonia com certo experimentalismo que associamos à segunda metade dos anos 1960, quando uma geração de artistas rebeldes, frequentemente agrupados sob a égide de “neovanguardas” (com maior ou menor interesse por outros setores da contracultura, dependendo do caso), retoma a campanha de “superação da arte como esfera descolada da práxis vital” iniciada pelas vanguardas históricas do começo do século XX (BÜRGER, 2008, p. 112). O leitor familiarizado com a produção cultural do período reconhecerá

muitas das referências – notadamente de filmes e de nomes de artistas importantes – que Reno comenta ao chegar à cidade. É ao conhecer Giddle, uma singular garçonete, porém, que ela entra em contato com um tipo peculiar de “prática artística”:

A vida, dizia Giddle, era a coisa a se tratar como arte. Muito tempo antes ela havia frequentado a Factory e teria sido descolada demais para falar comigo, quanto mais me servir uma refeição numa espelunca com teto engordurado e letreiros escritos a mão. [...] Haviám oferecido a Giddle um papel num filme de Warhol, de uma garota dormindo numa cama.

- Como devo me preparar? – perguntou a ele, que deu de ombros e disse que dormindo muito, ou não dormindo tanto assim para ficar mais cansada.

No dia em que sua vida mudou, ela estava em Hoboken, New Jersey, fuçando lojas de quinquilharias em busca do traje certo para o papel, um penhoar com laçarotes. Giddle entrou numa antiga lanchonete cromada para tomar um café. Era inverno e fazia muito frio. Começou a conversar com a garçonete. Havia algo de suspeito naquela garçonete, Giddle me contou. Usava óculos e tinha um rosto típico da Nova Inglaterra, severo e educado. Não parecia alguém que trabalharia numa lanchonete em Hoboken.

- Então comecei a pressioná-la – me contou Giddle. - E ela admitiu que na verdade *não* era garçonete, mas socióloga, e que estava vivendo por um ano com empregos de salário mínimo para reunir dados sobre a dificuldade de levar esse tipo de vida, com o objetivo de entender e expor certa feiura da América.

Então é como uma performance, dissera Giddle à mulher. Você está desempenhando o papel de uma garçonete. Giddle também era uma artista performática, e era isso que mais a interessava. (KUSHNER, 2013, p. 90-1).

A evocação das práticas da “performance” remete a um universo artístico em voga na época (de onde a menção à Factory, o notório estúdio de Andy Warhol), aqui celebrado por Giddle, que abandona a carreira de atriz alternativa para também se transformar em garçonete, reinventando comportamentos, opiniões e até dados de sua biografia, transformados em “texto” maleável conforme a ocasião (as inconsistências gritantes de suas narrativas chamam a atenção de Reno). De fato, diversas das chamadas artes performáticas do período estavam afinadas com uma das invenções dos anos 1960, o *happening*, com sua insistência no apagamento das fronteiras entre a performance e o cotidiano, no questionamento da autoridade dos suportes artísticos convencionais e no enfrentamento da concepção de arte como objeto, em favor de um evento artístico que se dissolve na própria vida. Em outras palavras, a escolha pela profissão de garçonete faria parte de uma noção expandida de “cena”, por meio da qual ações e falas se mesclam na tessitura da vida comum. Para Reno, o encontro com Giddle e a conversa sobre a origem

de sua “personagem” capturam no detalhe uma série de contradições mais amplas, pois a narrativa sobre a socióloga que vira garçonete encapsula diversos dos avanços mais expressivos do período, notadamente aqueles enfeixados nas conquistas do feminismo (o final dos anos 1960 havia famosamente visto a emergência de *slogans* das políticas das identidades), com sua exigência de que as mulheres fossem donas de seus próprios destinos, para além do emparedamento erigido pelo patriarcado. Para isso, a falsa garçonete de Hoboken quer “reunir dados sobre a dificuldade de levar esse tipo de vida, com o objetivo de entender e expor certa feiura da América”: deseja, portanto, desenvolver uma visão esclarecida e independente sobre o âmago das coisas, incluindo no pacote as dinâmicas das diferenças de classe no centro do capitalismo mundial.

No mesmo passo, fica a incômoda suspeita de certo ventriloquismo, de caráter temporário, cuja base material de sustentação é a origem “severa e educada” no seio das famílias abastadas da Nova Inglaterra. Se na garçonete de Hoboken convivem os dois princípios antagônicos, o que dizer de Giddle, para quem a dissolução e o espraiamento da subjetividade parecem carecer de função empírica, como Reno nota em diversos momentos na volubilidade caprichosa da amiga? Teria alguma coisa se perdido na comparação dos comportamentos superficialmente semelhantes das duas colegas de profissão? Estaria o romance a serviço da defesa da ideia de que “o gesto de protesto na neovanguarda padece de inautenticidade” (BÜRGER, 2008, p. 110)?

Esse quiprocó – de grande ressonância histórica se nossa análise estiver correta – será elevado a uma bem-estruturada contradição na voz da narradora principal do romance. Em Reno, o leitor verá abundantes amostras de julgamento inteligente, principalmente no que toca às dinâmicas sociais que afetam de perto as mulheres. Dessa perspectiva, são novamente os enviesamentos proporcionados pelas artes que constituem o alicerce central de suas visões avançadas, principalmente nos longos comentários que Reno tece sobre filmes importantes da época. O exemplo mais eloquente é constituído pela passagem em que ela reflete a respeito de *Jeanne Dielman, 23, Quais du Commerce, 1080 Bruxelles*, filmado em 1975 pela diretora belga Chantal Akerman. Ao pensar sobre esse marco do cinema feminista, a narradora nos fornece alguns dos mais perspicazes comentários críticos já escritos sobre o filme, enquanto enquadra criticamente comportamentos que observa em torno de si:

Mais ou menos na mesma época, fui assistir a um filme sobre uma viúva belga que virou prostituta. Procurei sinais no filme desse impulso

ocasional de Giddle, mas o filme era todo sobre domesticidade claustrofóbica, uma mulher andando num espaço ordeiro e opressivo, engraxando os sapatos do filho e passando café num coador. Tirando coisas e jogando-as fora. Abrindo armários. Fechando armários. Tirando pó, encerando, esfregando esfregando esfregando os sapatos pretos do filho com uma escova dura enquanto o aprontava cada santo dia para aonde quer que ele fosse, uma universidade técnica de treinamento vocacional na outra extremidade de uma série de zonas cinzentas da metrópole, sombras e entardeceres à meia-luz. Os sapatos, perfeitamente engraxados, tirariam ambos dali. Uma situação que, talvez como a de Giddle, não se referia direta ou exclusivamente a dinheiro. O aperto em que a mulher se encontrava, ou do qual queria escapar (e nunca conseguiria) era um tipo de problema ligado a mulheres, à Europa e aos judeus, não de uma forma óbvia, mas estava tudo lá no filme, de alguma maneira: história, ódio, limpeza e os custos da sobrevivência, para sobreviver enquanto se afogava [...]. (KUSHNER, 2013, p. 86).

Por outro lado, tal potência, sempre muito impressionante, vai conviver com a forte dependência de Reno de figuras masculinas, cujas presenças determinam o andamento do enredo, como veremos adiante. O romance não “resolve” o problema, mas o registra por meio das oscilações da voz narrativa, que pende às vezes para o esclarecimento, outras para a perplexidade diante dos fatos. Leitores que costumam exigir figuras femininas inquestionavelmente positivas terão de encarar o desafio de se situar a cada momento diante de um equilíbrio precário, que solicita ora a adesão ao ponto de vista da personagem, ora sua crítica.

A questão sobre o estatuto da narradora se adensa no momento em que ela observa outra “performance”, ponto em que convergem os conflitos entre, de um lado, a observação penetrante sobre dados empíricos e seus possíveis significados simbólicos e, de outro, a dificuldade de compreender dinâmicas mais amplas, em nível global, que ultrapassam a perspectiva de Reno:

A arte nas galerias não tinha nada a ver com o que eu havia estudado como belas-artes. Minha especialidade eram filmes, mas os únicos que as galerias exibiam eram tão arranhados que não dava para reconhecer e, em um caso, era um filme de dez minutos de duração de um relógio passando de dez horas em ponto para dez e dez, e depois o filme acabava. A dança era muito popular, assim como a maior parte das performances, especialmente o tipo de uma natureza tão sutil – uma pessoa andando por uma galeria, depois virando e saindo de lá – que a gente ficava sem saber ao certo se a coisa observada era uma performance ou a vida real. Havia um homem no meu bairro que levava sempre um longo bastão sobre o ombro, pintado com aquelas listras como as das placas de barbearia. Eu o via no entardecer quando me sentava no pequenino parque que havia na esquina da Mulberry com a

Spring. [...] Uma vez ele passou em frente ao Trust E Coffee Shop, segurando o bastão apoiado no ombro como se levasse materiais de construção para um canteiro de obras.

- Lá vai o Henri-Jean – disse Giddle.

- Você conhece ele?

- Conheço. Ele mora aqui no bairro. Aquele bastão é o negócio dele. Não faz trabalhos para vender, só perturba. Vai a *vernissages* em galerias, bate na cabeça das pessoas sem querer. (KUSHNER, 2013, p. 52-3).

O espanto de Reno diante da “[...] maior parte das performances, especialmente o tipo de uma natureza tão sutil [...] que a gente ficava sem saber ao certo se a coisa observada era uma performance ou a vida real” reintroduz a discussão sobre a tentativa de desferir um golpe nas concepções convencionais da autonomia da arte. Como afirma Bürger, “[...] os movimentos históricos de vanguarda negam determinações que são essenciais para a arte autônoma: a arte descolada da práxis vital, a produção individual e, divorciada desta, a recepção individual.” (BÜRGER, 2008, p. 113). Assim como na história da garçonete, vários setores da contracultura neovanguardista procuraram incorporar na prática artística – parte teatro, parte provocação dadaísta, parte incorporação do cotidiano, do *ready-made* e dos aspectos contingentes do *site-specific* – aquilo que “não pode ser repetido” (Henri-Jean “não faz trabalhos para vender”), de modo a entravar a atribuição de valores estáveis diante da dissolução do objeto artístico, que jamais poderia ser reproduzido ou reduzido aos “antigos esquemas” mercadológicos. O princípio implicado era que a apreensão “imediate” do real constituía a única possibilidade de uma recusa intransigente dos entraves a uma existência espontânea. A dimensão irreverente e debochada (Henri-Jean “bate nas cabeças das pessoas sem querer” em *vernissages*, os filmes exibidos nas galerias não podem ser reconhecidos), associada ao “choque do receptor” (BÜRGER, 2008, p. 51), literal no caso de Henri-Jean, reforça uma sensibilidade antiaurática e antissubjetiva, uma das marcas distintivas do (neo)vanguardismo estético da época.

Ainda no quesito da exigência de dissolver a arte na vida, chama a atenção na passagem anterior o fato de que, segundo a narradora, Henri-Jean segura o “bastão apoiado no ombro como se levasse materiais de construção para um canteiro de obras”. Pois na comparação inusitada, que o romance tratará de desenvolver, pode se vislumbrar uma dimensão possivelmente política da contracultura, a saber, a aproximação – simbólica, talvez prática – entre artistas e trabalhadores, uma das bandeiras do maio de 1968. Nesse sentido, as performances formalizariam seu conteúdo utópico ao vislumbrar a possibilidade de transformar a prática artística em um tipo de laboratório, em que se

ensaíam os gestos criativos que caracterizariam o trabalho “genuíno” ou não alienado (no auge do experimentalismo construtivista na Rússia pós-revolucionária, por exemplo, o cineasta Sergei Eisenstein havia insistido que as lições da biodinâmica, o conjunto de técnicas de expressão corporal desenvolvidas pelo diretor teatral Vsevolod Meyerhold para o treinamento de atores, deveriam ser ensinadas aos trabalhadores nas fábricas para lhes assegurar o gesto perfeito).

É nesse momento que nos lembramos que quase uma década havia se passado entre o momento da ação e o ano de 1968, quando “tudo era possível”. No início dos anos 1970, o desmonte do parque industrial da cidade, assim como o ataque do governo federal a uma das redes de bem-estar social mais eficaz do país, marcam um processo de decadência econômica de Nova York, que atingiu seu clímax na “crise fiscal” de 1975, quando a cidade esteve prestes a declarar falência. Chegou-se a argumentar que junto com o Chile, onde o golpe de Estado em 1973 criou a possibilidade de que o país se tornasse um local privilegiado para o teste das novas medidas econômicas neoliberais, Nova York se tornou uma cidade-laboratório em que as novas medidas de desregulamentação e de aumento do setor de serviços ligado ao capital financeiro foram implementadas e aferidas, de modo a colocar a dupla Reagan e Thatcher “na liderança de um movimento de uma classe determinada a restaurar seu poder” (HARVEY, 2007, p. 63). O primeiro resultado foi a degradação de partes inteiras da cidade, quando mais de 10% da população migrou para outros lugares e bairros inteiros foram devastados pelo abandono e pelos incêndios criminosos, assim como o aumento vertiginoso da violência urbana. De fato, o leitor do romance não deixará de notar a frequência com que a narradora alude à presença de gangues de rua e à violência urbana (em um dos episódios do enredo, Reno e o namorado são assaltados à mão armada, evento aparentemente banal na vida cotidiana do bairro). A economia da cidade só se recuperaria com demissões em massa em diversos setores governamentais, cortes radicais do orçamento do Estado e com o aumento do setor de serviços.

Para reforçar o argumento, a passagem acima ainda faz uma referência sutil, mas certa, à localização geográfica da ação: a esquina das ruas Mulberry e Spring. Trata-se do centro do Village, bairro boêmio da cidade, próximo da região do Soho, onde ainda nos anos 1970 se instalam grande parte das galerias e dos espaços alternativos da cidade. Na verdade, são os galpões industriais abandonados que tais artistas ocupam, pois o bairro é vizinho do rio Hudson, antiga zona portuária que vivia da movimentação da produção industrial da cidade. Reno não deixa de notar, inclusive, algumas das intervenções

criativas mais memoráveis realizadas em tal contexto, particularmente as “obras” de um dos mais brilhantes artistas plásticos do período, Gordon Matta-Clark, que, segundo uma personagem, “acabou de cortar uma casa inteira ao meio” (KUSHNER, 2013, p. 72). As instalações de Matta-Clark eram feitas justamente em prédios condenados, antes que eles fossem demolidos para dar lugar à cidade reconfigurada, fazendo confluir a questão da memória (e seu apagamento), a impermanência da obra de arte (desde sempre um dos *slogans* das vanguardas na sua oposição ao mercado das artes) e o registro da força do capital financeiro no redesenho da cidade, sob a égide da especulação imobiliária. No período, inicia-se a “recuperação” de Nova York, impulsionada inclusive pelo investimento na rede de museus, liderado pelas verbas milionárias destinadas ao MoMA (Museum of Modern Art), ao Guggenheim e ao Metropolitan Museum e sua transformação em corporações interessadas em diversos ramos de atividades, inclusive as do mercado imobiliário. Em seguida, deu-se início a uma das campanhas publicitárias de turismo mais agressivas da história do país, em que a ênfase recaía tanto nas “obras de arte” da nova arquitetura de arranha-céus pós-modernos (o World Trade Center, por exemplo, fora inaugurado em 1973), quanto no amplo parque cultural oferecido pela cidade. Falando numa conferência sobre o fato de que Nova York se transformara na “capital cultural do mundo”, um político resumiu a questão, afirmando que “[...] o papel que a comunidade artística teve na revitalização da cidade é evidente, [pois] a proliferação de restaurantes, lojas e outros pequenos negócios que surgiram nas áreas em que os artistas vivem trouxeram ganhos substanciais.” (ZUKIN, 1995, p. 110). Desse ângulo, a questão da destruição implicada no título do romance (a menção ao lança-chamas) começa a adensar certos significados simbólicos de contornos históricos mais precisos.

Entretanto, é preciso atentar que tal perspectiva mais ampla, ativamente intuída por Reno por meio da atenção a diversos de seus resultados mais palpáveis, permanece em parte fora de seu campo de visão e de sua compreensão. Dessa perspectiva, a menção à performance de Henri-Jean adquire uma ambivalência inicialmente insuspeitada pela própria narradora, que vislumbra na prática do bizarro “artista” certa crítica do processo social em curso, na linha de outros artistas consequentes, mas não advinha nela a contribuição involuntária para as novas ondas de “embelezamento” da cidade (ele leva “materiais de construção para um canteiro de obras”). Como entender esse último aspecto, em que as artes, sem adquirir consciência plena dos processos históricos que lhes determinam o curso, fazem parte ativa da construção da nova metrópole? Como pensar,

enfim, o processo por meio do qual as ações dos artistas bem-intencionados acabam dando em seu contrário?

Tal questão ganha relevância na introdução de um novo personagem, Sandro Valera, herdeiro de uma família de industriais italianos que está em Nova York para se tornar um “artista conceitual”. De fato, o relacionamento amoroso entre Reno e Sandro constituirá um ponto de inflexão da narrativa, determinando grande parte de seu curso na segunda parte da trama. Antes disso, é importante notar que a relativa invisibilidade do processo histórico em suas dimensões globais e a consequente dificuldade de Reno no exercício de leituras plenas dos dados é compensada por uma quebra no regime do foco narrativo. Os depoimentos de Reno são intercalados com outros capítulos, introduzidos com o emprego de um narrador onisciente, que conta a história da família Valera e a origem de sua fortuna. Essa parte do enredo nos leva inicialmente ao Cairo, onde o fundador do clã dos Valera, pai de Sandro, passa a infância e se apaixona pela velocidade estonteante das motocicletas. Para melhor atender às exigências de seu interesse, o rapaz vai morar na Europa, muito mais moderna, mas à beira da eclosão da Primeira Guerra Mundial. Lá, ele entra em contato com a juventude rebelde romana, igualmente fascinada pelo poder transformador da velocidade proporcionada pelas máquinas, as motocicletas e os automóveis:

A pequena gangue que ele conhecera no Caffè Aragno tinha um líder, Lonzi. Se não era o líder oficial, Lonzi era o mais original e beligerante de todos. [...] Lonzi dizia que riqueza e prestígio herdados significavam preguiça, conforto e nostalgia. Lonzi detestava preguiça e nostalgia e dizia que não tinha interesse algum em esplendores aristocráticos, em apodrecer debaixo do sol como queriam que fizesse, chafurdando como um porco na lama espessa e quente em que as classes altas italianas estavam atoladas, em que toda a Itália estava atolada, vidas estruturadas em torno de tradição, costumes, monotonia. [...] Eles estavam esmagando e destruindo qualquer ideia antiquada e tradicional, dizia Lonzi, todas as coisas do passado. Tudo que fosse velho e de bom gosto, qualquer espécie de decadentismo e esteticismo. Queriam destruir czares, papas, reis, professores, ‘preguiçosos que sofrem de gota’, como definia Lonzi, toda a cultura oficial e seus cafetões, mercadores e putas. (KUSHNER, 2013, p.75-7).

O ressurgimento da retórica de destruição criativa que marca o discurso dos jovens – com sua ênfase na liquidação radical do passado, da tradição e do esteticismo – remete de modo inequívoco ao ideário das vanguardas históricas do início do século XX. Ao mesmo tempo, a convergência entre a radicalidade dos comportamentos e a fé cega nos novíssimos avanços tecnológicos, em sintonia com o interesse de uma sociedade ainda

atrasada em relação ao resto da Europa de se equipar com as benesses da modernização, aponta para o interesse da gangue pelo Futurismo italiano:

A pequena gangue passava as noites no Aragno, onde Lonzi e os outros [...] liam poemas sobre velocidade e metal, receitas de suflês de arame e chumbo grosso, uma dieta que fazia parte do chamado geral para se metalizarem, os corpos transformados em metal, em máquinas com os espíritos não mais letárgicos e fracos na carne, mas rápidos e fortes. (KUSHNER, 2013, p. 77).

A comparação da passagem acima com aquela em que o poeta futurista Marinetti celebra e recomenda a “estética da guerra”, famosamente citada por Walter Benjamin em seu ensaio seminal sobre as relações entre tecnologia, arte e fascismo, não apenas confirma o parentesco, mas aponta para uma das possíveis origens do título do romance:

Há vinte e sete anos, nós futuristas contestamos a afirmação de que a guerra é antiestética... Por isso, dizemos: ... a guerra é bela, porque graças às máscaras de gás, aos megafones assustadores, aos lança-chamas e aos tanques, funda a supremacia do homem sobre a máquina subjugada. A guerra é bela, porque inaugura a metalização onírica do corpo humano. A guerra é bela, porque enriquece um prado florido com as orquídeas de fogo das metralhadoras. A guerra é bela, porque conjuga numa sinfonia os tiros de fuzil, os canhoneios, as pausas entre duas batalhas, os perfumes e dores de decomposição. [...] Poetas e artistas do futurismo... lembrai-vos desses princípios de uma estética da guerra, para que eles iluminem vossa luta por uma nova poesia e uma nova escultura! (BENJAMIN, 1993, p. 195).

Longe de ser fortuita ou aleatória, a escolha desse recorte específico tem diversas vantagens para o desenvolvimento de temas centrais do romance. Primeiramente, estabelece a relação entre as artes e seu aparente oposto, nesse caso o fascismo, confluência historicamente verificável justamente na adesão entusiasmada do grupo futurista ao regime de Mussolini. Ao mesmo tempo, joga luz não no caráter conservador dos fascistas, mas justamente no seu lado “moderno”, afeito à destruição das tradições e à renovação imediata e constante. De fato, o pai de Sandro Valera se transforma numa força motriz inovadora da economia italiana no entreguerras, fundando um império fabril voltado para a produção de pneus e, mais tarde, de motocicletas. Com a ascensão do fascismo mussoliniano, ele se apressa a se aliar ao regime ditatorial para, após a derrota da Itália, esquecer o passado com o objetivo de continuar o processo de modernização das fábricas. Por outro lado, o romance trata de esclarecer o fundamento material desse processo de modernização: a escravidão de populações nativas na Amazônia brasileira

engajadas na extração de borracha (o assunto, infelizmente, continua atual), assim como a precarização das condições de trabalho nas fábricas italianas. Nesse momento, a ampliação de perspectivas no romance atinge seu ponto máximo, na medida em que a pesquisa histórica implicada pela narração onisciente vai muito além da visão necessariamente mais restrita de Reno. Entretanto, é preciso dizer que o método de intercalar modos narrativos diversos não implica uma cisão ou uma oposição entre os pontos de vista pessoal e histórico, mas tematiza a dificuldade da narradora principal (assim como a nossa) de entendera imediatez histórica do presente.

Entretanto, não faltarão oportunidades para que Reno vislumbre e ambicione estabelecer tais relações. Quando uma crise entre os membros da família Valera obriga Sandro a voltar para Roma, ele retorna ao lar acompanhado da namorada. Reno, por sua vez, tem inicialmente seus próprios interesses em vista. Ela também é vidrada por motocicletas e sua primeira performance digna de nota é a participação numa corrida num deserto de sal no centro dos Estados Unidos, com a intenção de saborear as sensações estéticas proporcionadas pela velocidade e, quem sabe, tirar fotografias das marcas deixadas pelos pneus nas planícies que atravessa:

As fotos não mostrariam nada mais do que um traço. Um traço de um traço. Talvez fracassassem totalmente em capturar o que eu esperava: a experiência da velocidade. [...] Enfie as tranças de volta e segurei o acelerador. O sal se estendia à minha frente. Vi a ambulância de verdade, que estava lá para o caso de acidente, estacionada na beira do trajeto. Eu corria a duzentos e vinte e oito quilômetros agora. Duas linhas de óleo pintadas dos dois lados marcavam a pista, com uma terceira no meio. Eu corria pela do meio. A duzentos e trinta e quatro quilômetros por hora. Depois duzentos e trinta e oito. Eu estava apenas no presente. Nada importava, a não ser os milissegundos de vida naquela velocidade. (KUSHNER, 2013, p. 36-7).

Retornam aqui a ênfase na vida como obra a ser elaborada criativamente, assim como o gosto pelo que não pode ser fixado em esquemas convencionais para se contrapor aos desideratos do mercado das artes. A ironia fica por conta do fato de que Reno atinge certa celebridade ao se tornar a recordista feminina desse tipo de prova e é convidada pelas indústrias Valera para participar de um evento promocional na Itália. Sandro, que afinal é artista, se opõe a um plano tão abertamente comercial, mas acaba cedendo quando é convocado pela família para resolver problemas sérios que afetam as fábricas. A aproximação entre Reno e o complexo industrial Valera pode parecer esdrúxula, mas, na verdade, o gosto pela velocidade tem papel simbólico central na caracterização da nativa

do estado de Nevada. No momento da ação, a afeição dos artistas neovanguardistas pelo interior estadunidense contava com uma longa tradição no sistema das artes em Nova York, pelo menos desde que um dos fundadores do Expressionismo Abstrato, o pintor Jackson Pollack, famosamente declarara que os padrões visuais das artes nativas haviam constituído inspiração fundante para sua produção. Quando Reno chega à cidade, a obsessão pelas partes “atrasadas” do país fazia parte do anseio dos jovens artistas pela “América Espiritual” (KUSHNER, 2013, p. 11), supostamente próxima das origens mais puras da nação, antes que ela se degradasse em consumismo e comercialismo barato. Muito se comenta na comunidade artística do romance, por exemplo, sobre a escultura “Quebra-mar em espiral” (*Spiral Jetty*, 1970), uma intervenção realizada por Robert Smithson num terreno degradado pela exploração industrial e abandonado às margens de um lago em Utah, “naquela que é talvez a mais famosa e romântica criação de toda a *earth art*” (DEMPSEY, 2003, p. 262).

Entretanto, é preciso atentar que o fascínio dos artistas rebeldes por Reno e pelo interior do país também tem raízes menos ascéticas. Enquanto o início do desmanche do parque industrial da costa leste sinalizava a substituição gradativa do vértice do capitalismo nacional, que se transferia de cidades como Nova York e Detroit, o Vale do Silício, o Sul e o Meio-Oeste eram as partes que mais cresciam em termos de concentração populacional e oferta de empregos. A região era considerada a capital da indústria petrolífera por sediar centenas de companhias de extração e refinamento de petróleo, gás e petroquímicos. Também detinha o primeiro lugar do país na produção de produtos químicos para a agricultura, além de ser um centro de produção agropecuária. Em 1970, cidades como Houston, no Texas, haviam ultrapassado Chicago no âmbito das atividades na construção civil e suas paisagens urbanas exibiam alguns dos maiores arranha-céus do país. O novo ímpeto modernizador se construía por meio de uma revolução das infraestruturas, acompanhada por um discurso celebratório dos recursos geográficos, minerais e climáticos da região, que se equipava para assumir seu papel “natural” de preponderância na vida nacional. Entretanto, é vital assinalar que a fulgurante transformação da região numa das mais potentes forças econômicas do país respondia a uma determinação mais ampla, a saber, a busca de mão de obra mais barata e menos organizada para evitar que os efeitos da recessão econômica que se anunciava desde os anos 1960 ganhassem proporções de uma crise sistêmica. Reno, portanto, vem de um contexto “moderno”, para além de seu gosto por motocicletas velozes.

Porém, na Itália, a aristocrática família de Sandro permanece alheia a tais desenvolvimentos que determinarão o futuro. Diante do evidente desprezo que os

parentes do namorado mostram por suas credenciais estadunidenses, Reno presencia a ação de grevistas nas portas das indústrias Valera, para em seguida fugir para Roma. Lá, meio a despeito de sua vontade, se verá envolvida com membros das Brigadas Vermelhas, a ala mais radical da juventude italiana, acusada de terrorismo de Estado. O alvo dos jovens é o ressurgimento de novos modos do fascismo em meio à “democracia” burguesa, como na época explicou de maneira contundente Pier Paolo Pasolini:

Em 1971-72 teve início um dos períodos de reação mais violentos e talvez mais definitivos da história. Nele coexistem duas naturezas: uma é profunda, substancial e absolutamente nova; a outra é epidérmica, contingente e velha. A natureza profunda dessa reação dos anos 70 é portanto irreconhecível; a natureza exterior, ao contrário, é bem reconhecível. Não há de fato quem não a caracterize como ressurgimento do fascismo – em todas as suas formas, inclusive as formas decrépitas do fascismo mussoliniano e do tradicionalismo clérico-liberal, se pudermos usar esta definição tão inédita quanto óbvia. (PASOLINI, 2020, p. 47).

Ao postular uma relação complexa entre dados que são imediatamente apreensíveis (como, por exemplo, o poder atribuído ao clero na nova configuração do Estado) com um processo muito mais amplo que ainda permanece invisível (que Pasolini virá a caracterizar como modos do fascismo que retornam sob formas parlamentares burguesas), a passagem anterior articula em chave diversa, mas complementar àquela do romance, a intercalação entre modos narrativos diversos em *O Lança-chamas*.

Reno procura dar sentido às experiências que vive quando se vê em meio às passeatas em que se batem os manifestantes e o aparato repressivo. Nesse momento, tem sua primeira experiência militante, em que confluem história pessoal (a relação com a família Valera), história coletiva (as mulheres, os estudantes) e uma noção ampliada de performance (“teatral”, no caso):

Quando a Piazza Esedra ficou completamente cheia, pessoas vasaram pelas ruas laterais por onde a polícia permitia a entrada. Havia seções. As seções de mulheres, dos colégios, dos vários representantes das fábricas – Valera, Fiat, SIT-Siemens, Magnetti Marelli, que fazia equipamentos elétricos para a Moto Valera. Havia os estudantes da universidade, sérios e de óculos, os rostos ocultos por echarpes. O contingente da Bolonha estava aqui para vingar a morte do jovem radical abatido a tiros pela polícia na véspera. Outro grupo se alinhava, as faces e os olhos pintados como mímicos com maquiagem teatral em preto e branco, gritando como índios. (KUSHNER, 2013, p. 267).

Embora note algumas das contradições dos movimentos sociais, especialmente a misoginia de diversos de seus líderes, Reno reconhece sua força, que enquadra e apequena

as ações criativas de “artistas” como Henri-Jean e Giddle. Sua evidente desorientação diante das dinâmicas que marcam as passeatas mimetiza, assim, não apenas a violência repressora da polícia, mas também um deslocamento de proporções mais amplas. Assim, ao observar os cartazes preparados pelos manifestantes italianos, ela reflete:

Os grafites de Nova York não eram uma comunicação desesperada. E sim uma exuberância de estilo, logo, nome, a proeza de instalar pseudônimos descolados, uma explosão de cor em redemoinho onde os transeuntes não achariam possível. Aquelas eram mensagens puras e fortes, escritas em spray preto, na altura dos braços e olhos na calçada. Havia poucas imagens, com exceção da ocasional estrela de cinco pontas das Brigadas Vermelhas [...]. (KUSHNER, 2013, p. 263).

Na comparação fica evidenciado um desenvolvimento por meio do qual as intervenções artísticas em Nova York (os grafites) acabam participando da renovação embelezadora da cidade (“uma exuberância de estilo”, “pseudônimos descolados”, “uma explosão de cor”), antecipando, mesmo sem querer, algumas das estratégias utilizadas atualmente naquilo que ficaria conhecido como processo de gentrificação do espaço urbano. Desse modo, quando reconhece “o fato de não conseguir relacionar aquele mundo com este” (KUSHNER, 2013, p. 275), Reno registra o abismo que separa as artes da “práxis vital” na “capital cultural do mundo”. Ao retorno desiludido de Reno aos Estados Unidos se contrapõe a trajetória de Sandro Valera. Após passar por sua “educação sentimental” em Nova York, ele decide assumir a liderança das empresas da família depois que o irmão Roberto, empresário de antiga cepa (sério, mal-humorado, ex-membro de uma organização de jovens neofascistas), é raptado e assassinado pelos “terroristas”. A liquidação do passado como artista em Nova York (onde, entretanto, ele havia trabalhado como guarda na seção de estátuas greco-romanas do Metropolitan Museum) é consumada em duas passagens importantes. Na primeira, um amigo da família Valera observa um catálogo de obras conceituais de Sandro:

Havia catálogos com os trabalhos de Sandro na mesinha de centro, e o designer industrial Luigi começou a folheá-los, observando as esculturas sóbrias de alumínio. [...]

– Estou atônito – disse Luigi depois de ter olhado todas as imagens nos dois grossos catálogos. – Simplesmente não entendo.

Sandro estava acostumado àquilo. Minimalismo é uma língua, e mesmo tendo frequentado uma escola de arte, eu mesma mal a falava. Conhecia a ideia básica, de que os objetos não deveriam se referir a nada a não ser o que eles eram ali no recinto. Só que isso não era exatamente verdade, porque eles se referiam a um discurso sobre o qual artistas como Sandro escreviam longos ensaios, e se você não conhecesse esse discurso, não podia aceitá-los pelo que eram, ou pelo que queriam ser. Você ficava simplesmente confuso. (KUSHNER, 2013, p. 229-30).

A passagem integra o sistema simbólico iniciado com a observação de Reno sobre a semelhança entre Henri-Jean e os trabalhadores da construção civil. As caixas de metal que Sandro produz (sempre vestido de macacão fabril) também teria em princípio o impulso utópico de preencher a lacuna entre as artes e os operários. Como vimos anteriormente, porém, esse é o momento em que a classe trabalhadora nova-iorquina está deixando a cidade, o que leva à ausência do público virtual a quem a obra em parte se destina, retirando-lhe a transitividade necessária para transformá-la em gesto social. Diante dessa lacuna, a “solução” encontrada é a produção de um “discurso interno” às artes (as caixas de metal “[...] se referiam a um discurso sobre o qual artistas como Sandro escreviam longos ensaios, e se você não conhecesse esse discurso, não podia aceitá-los”), num retorno da noção de autonomia que a obra vanguardista queria destruir. É tal quebra de alianças que simbolicamente equipa Sandro para assumir o papel de hegemonia que as obrigações familiares exigem. Quando a escolha é feita, numa das seções em que predomina a perspectiva onisciente, o narrador rememora um episódio da infância de Sandro:

Sandro tinha todo um conjunto de unidades de ataque da Primeira Guerra Mundial, os Arditi. Eram bonecos de papel, com todos os acessórios e uniformes de cada unidade [...]. Os lança-chamas com seus tanques gêmeos e máscaras contra gás eram os favoritos de Sandro dentre os bonecos da companhia de ataque. Os suéteres de asbesto e calças bufantes e luvas de cano alto para não carbonizar as mãos quando incendiavam o bosque. Um bosque, ou casamata ou um ninho de metralhadoras do inimigo, dependendo. Uma linha de caminhões de suprimentos ou uma pilha de cadáveres em escada, dependendo. (KUSHNER, 2013, p. 343-45).

A menção aos lança-chamas completa um ciclo de referências simbólicas centrais: a celebração do poder de destruição (pelo fogo), a guerra e o fascismo aliados ao caráter lúdico da brincadeira-performance. O romance não despreza o sistema das artes, pois está repleto de comentários sobre algumas das obras mais significativas do período em que se passa a ação, nas quais reconhece a potência expressiva. Ao mesmo tempo, na figura de Sandro, faz uma radiografia do processo de gestação de uma figura singular: não mais o austero administrador, afeito à disciplina ordenadora, à abnegação e à autorrepressão, mas o líder carismático, sintonizado com o princípio da mudança constante, da transformação criativa de tudo que existe, da liquidação de tudo que parecia sólido e seguro. No surgimento desse “rebelde conservador”, o romance mapeia a subjetividade do neoliberal exemplar que surgiria no final da década. Ao mesmo tempo, ao retornar aos anos 1970, o

livro se volta para um momento em que nosso modo atual de vida ainda não estava naturalizado, mas se encontrava em estágio de formação: longe de ser eterno, nosso presente foi historicamente constituído e é, quem sabe, passível de modificação.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

DEMPSEY, A. **Estilos, Escolas & Movimentos**: Guia enciclopédico da arte moderna. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

GUILBAUT, S. **How New York Stole the Idea of Modern Art**: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War. Trad. Arthur Goldhammer. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1983.

HARVEY, D. **A Brief History of Neoliberalism**. Oxford: Oxford University Press, 2007.

KUSHNER, R. **Os lança-chamas**. Trad. Cláudio Carina. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013.

LAW, A.; GORDON, M. **Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics**: Actor Training in Revolutionary Russia. London: McFarland, 1996.

PASOLINI, P. P. **Escritos corsários**. Trad. Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Editora 34, 2020.

ZUKIN, S. **The Culture of Cities**. Oxford: Blackwells, 1995.

Data de submissão: 09/03/2023

Data de aprovação: 24/05/2023