

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS (UFMG)  
FACULDADE DE LETRAS (FALE)  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS (PÓS-LIT)

**A REINVENÇÃO DO ESCRITOR**  
**LITERATURA E *MASS MEDIA***

Sérgio Araujo de Sá

Belo Horizonte  
Novembro de 2007

Sérgio Araujo de Sá

**A REINVENÇÃO DO ESCRITOR**  
**LITERATURA E *MASS MEDIA***

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Literatura Comparada.

Área de concentração: Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Poéticas da modernidade.

Orientador: Prof. Dr. Wander Melo Miranda.

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
Novembro de 2007



Universidade Federal de Minas Gerais  
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários  
Caixa Postal 905 – Tel: (31) 3499-5112 – Fax: (31) 3499-5490  
Av. Antônio Carlos, 6627 – Belo Horizonte – MG – e-mail: poslit@letras.ufmg.br



Tese intitulada *A Reinvenção do Escritor - Literatura e Mass Media*, de autoria do Doutorando SÉRGIO ARAÚJO DE SÁ, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Wander Melo Miranda - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Eneida Leal Cunha - UFBA

Profa. Dra. Lúgia Cademartori - UNB

Profa. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez - FALE/UFMG

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques - FALE/UFMG

Prof. Dra. ANA MARIA CLARK PERES  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 20 de novembro de 2007.

Para Maria do Carmo de Jesus, a Tatá:  
feliz ceifeira

## Agradecimentos

Pessoas importantes para mim e para a confecção deste trabalho estão em três cidades com bêm.

Em Belo Horizonte, Ana Paula, Zé, Gustavo e Valéria. E também Eneida de Souza, Flávio Barbeitas, Maria Esther Maciel e Reinaldo Marques. Na secretaria do Pós-Lit, Letícia. Agradeço ainda ao Colegiado do programa, na pessoa da professora Ana Maria Clark Peres, a compreensão acerca de prazos.

Vânia, que me deu um lar mineiro.

Mirian Chrystus. Sem ela, não haveria esta tese.

Em Brasília, Pedro, Cíntia, Balthar, Benjamin, Nicolas, Maggio, Natal, Luciana, Cyra, Hargreaves, Lourenço, Guaracy, Cláudia, Marcão, Maria Clara, João, Berta, Tarcila e Ricardo. Sérgio e Ângela deram uma força enorme.

André, Hélio, Igor e Teca sempre acreditaram.

Carlos, Graça, Ligia e Denilson incentivaram e debateram.

Meu pai e minha mãe compreenderam escolhas.

Em Buenos Aires, Alvaro Fernandez Bravo, Florencia Garramuño e Debora Rosenfeld. E também Andrés, Carlos e Martín.

Beatriz Sarlo teve a gentileza de me receber para conversar sobre o tema. Ricardo Piglia, Martín Kohan e Alan Pauls (posterior amigo brasileiro) também foram submetidos à mídia.

Joãonilson Alencar, na ponte entre Bs. As. e Florianópolis.

Adriana Rodríguez Pérsico, co-orientadora e amiga querida durante os doze meses portenhos. *Gracias por todo.*

Fora do bêm, Salvador, de onde veio o apoio de Kika e Paulo. E o impulso intelectual de Eneida e André.

Agradeço à Capes a bolsa de estágio de um ano na Universidad de Buenos Aires.

A Wander Melo Miranda devo a confiança intelectual, a leitura cuidadosa, a leveza cultural e uma sempre renovada amizade. Muito obrigado.

Tatiana, Eduarda e Clarissa são co-autoras, responsáveis por uma vida cada vez mais literária.

*La literatura se parece mucho a la pelea de los samurais, pero un samurai no pelea contra otro samurai: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura.*

Roberto Bolaño

## Resumo

A partir da articulação entre literatura e comunicação, esta tese procura o lugar e a função do escritor no mundo urbano latino-americano contemporâneo. Para isso, recorre a narrativas de autores brasileiros e argentinos em que o escritor aparece como narrador e/ou personagem. O trabalho examina também a figura de escritor e a obra ficcional construídas na mídia por meio da entrevista jornalística. Memória, imagem e deslocamento constituem núcleos temáticos que aproximam a literatura em prosa dos meios de comunicação de massa. Lixo, paranóia e sarcasmo configuram noções que tentam explicar o olhar lançado pela ficção da pós-ditadura na América Latina à cultura midiática, entendida como eixo central da sociedade do final do século XX, início do XXI. A posição do perdedor no mercado do valor cultural demonstra como o escritor – pessoa e personagem – está à margem do espetáculo massmediático, o que lhe possibilita ponto de vista privilegiado para encarar vida e texto literários em tempos de informação, publicidade e entretenimento.

## Resumen

A partir de la articulación entre literatura y comunicación, esta tesis busca el lugar y la función del escritor en el mundo urbano latinoamericano contemporáneo. Para eso, recurre a narrativas de autores brasileños y argentinos en las cuales el escritor aparece como narrador y/o personaje. El trabajo también examina la figura de escritor y la obra ficcional construidas en los medios a través de la entrevista periodística. Memória, imagen y desplazamiento constituyen núcleos temáticos que acercan la literatura en prosa a los medios de comunicación de masas. Basura, paranoia y sarcasmo configuran nociones que intentan explicar la mirada arrojada, por la ficción de la posdictadura en América Latina, a la cultura mediática, comprendida en tanto que el eje central de la sociedad de finales del siglo XX, principios del XXI. La posición del perdedor en el mercado del valor cultural demuestra como el escritor – persona y personaje – está al margen del espectáculo massmediático, lo que concede a él punto de vista privilegiado para considerar vida y texto literarios en tiempos de información, publicidad y entretenimiento.



## Sumário

Ler o escritor: <i>mass media</i> e contextos .....	09
1. O escritor derrotado: <i>mass media</i> e memórias .....	21
1.1. Sintoma Simpson .....	33
1.2. Foto de recordação .....	44
2. O escritor repartido: <i>mass media</i> e modelos .....	55
2.1. Ana palindrômica .....	63
2.2. A literatura morreu. Viva a literatura .....	83
3. O escritor retalhado: <i>mass media</i> e imagens .....	86
3.1. Em busca do tempo perdido .....	94
3.2. Dois passeios subjetivos .....	106
4. O escritor em viagem: <i>mass media</i> e deslocamentos .....	117
4.1. O intelectual amador .....	132
5. O escritor entrevistado: <i>mass media</i> e figurações .....	139
6. O escritor híbrido: <i>mass media</i> e ficções .....	164
6.1. Pauls .....	165
6.2. Kohan .....	170
6.3. Piglia .....	178
6.4. Sarlo .....	182
Desfecho cinematográfico .....	184
Bibliografia .....	189
Anexo: Suplemento literário .....	198

**Ler o escritor: *mass media* e contextos**

*The medium is the message*

Marshall McLuhan

*The medium is the message*

Marshall McLuhan

Os meios de comunicação de massa ocupam papel central na sociedade contemporânea. Fala-se mesmo numa cultura própria aos *media*. “Há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade”.<sup>1</sup> Mundo dos *mass media*. Ele está aí, diante de nossos olhos, enquanto a literatura busca alternativas para não desaparecer. Do seu canto, através dos olhos do personagem-escritor, ela perscruta o monstro-*media*.

Na sociedade dos meios de comunicação de massa, o pensamento vê-se atrelado à imagem. Quantas vezes não relacionamos o que nossos olhos vêem com imagens já vistas? No cinema e na televisão, principalmente. E estamos sempre pedindo a esse mundo fora das telas que se pareça com aquele outro. Que tenha o mesmo *glamour*, charme, apelo.

A presença da mídia é avassaladora. A experiência, não poderia ser diferente, atinge também o intelectual. Muitos assuntos das conversas cotidianas nascem, resvalam ou acabam nela. A reportagem, o desempenho de determinado ator, o jogo de futebol, o videoclipe. É a “sociabilidade” sendo conformada. O meio deixa de ser simplesmente a mensagem. O conteúdo cumpre seu papel. Não houve destruição de relações humanas, não nos comunicamos menos interpessoalmente. Conversamos sobre a novela, debatemos o último filme. A tecnologia impôs novas formas de socialização. Não estamos cara a cara, mas comunicamos, comunicamos, comunicamos.

Uma observação de Scott Lash: “A unidade cultural paradigmática na sociedade midiática é a ‘comunicação’, que com sua brevidade, velocidade e caráter efêmero começa a se impor à narração e ao discurso como princípio cardinal da cultura.”<sup>2</sup> Na sociedade midiática, a comunicação substitui a narrativa. Os laços entre as pessoas podem ser costurados pelos *media*. Da forma como aparecem e viram utensílios, são também meios de comunicação de indivíduos. Pautam a vida, roteirizam o mundo. Sem exageros: regem destinos. Quantas pessoas não ouviram algo no rádio, viram no cinema ou na tevê e quiseram ser esse algo, fazer esse algo? Quantos escritores não desejaram ser diretor de cinema porque isso faria mais sentido?

Ainda mais: a imagem desse algo que se almeja pode ser apenas a que foi apresentada na mídia. Nesse sentido, há menos livre-pensar hoje. Italo Calvino se refere

---

<sup>1</sup> KELLNER. *A cultura da mídia*, p. 9.

<sup>2</sup> LASH. *Crítica de la información*, p. 13.

a imagens oferecidas de bandeja, que controlam o que imaginamos.<sup>3</sup> A mídia nos dá o cardápio pronto. Fora dele parece não haver lugar para a imaginação, para a possibilidade de confabular novas imagens. Mas, o segundo constrangimento midiático aponta para o fato de que construir outras imagens, com as quais as pessoas não estão habituadas, configura risco. Lidar com imagens fora do repertório significa não pertencer à lógica dos *media*, não estar adequado ao tempo, ao espírito do tempo. O que não deixa de ser um esquema ditatorial, uma camisa-de-força.

Os meios de comunicação de massa também desierarquizam. No *melting pot*, misturam chiclete com banana, mangue com *beat*, acarajé com coca-cola. Rádio com cinema, cinema com televisão, televisão com internet, internet com rádio. Artes de diferentes tamanhos e modelos (menor, maior, elevada, culta, popular) também interagem. Na cultura polimorfa das mídias, o intercâmbio constitui fato e está no meio de nós. Não é raro transitarmos entre elas. Por necessidade, diversão, facilidade, obrigação. Esse vir à tona de diferentes e diversos registros instaura uma confusão de fronteiras. Podemos gostar ao mesmo tempo do barroco do Bach, do pagodinho do Zeca, do rock da Legião Urbana, do *jingle* da propaganda. Dos filmes de Afonso Brazza e Pedro Almodóvar.

No caldo da mídia cabe tudo, sem grandes critérios. Todos os campos do conhecimento. Sob um olhar panorâmico, a gente vê desde receita de bolo até debates sobre as novas tecnologias de comunicação. E desse ponto de vista ela é extremamente democrática. Usa quem quer, zapeia quem tem juízo. No conto *Zap*, de Moacyr Scliar, o narrador-zapeador circula com bastante desenvoltura entre os canais da televisão. O controle remoto é “um instrumento sem o qual eu não saberia viver”.<sup>4</sup> E tome mudança de canal. Nem o surgimento do pai na tela fará com que ele deixe de zapear.

A idéia de que este é o mais típico modo de usar a vida contemporânea (conforme Beatriz Sarlo<sup>5</sup>) seduz e ajuda na quebra do, vamos dizer, sigilo cultural. Isto é, no ir-e-vir do zapear mora a suposição de liberdade. Esse zapear não serve apenas para a tevê. Zapeamos também entre os meios. Leio jornal enquanto vejo televisão. Zapeamos na superficialidade das coisas, sem medo de ser feliz. O verbo tem a ver também com certa dificuldade de concentração em atividades muito lineares, que não apresentam novidades a cada segundo. Qual não é nossa dificuldade em sentar para ler

---

<sup>3</sup> Cf. CALVINO, Italo. “Visibilidade”, in *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 95-114.

<sup>4</sup> SCLIAR. “Zap”, p. 369-370.

<sup>5</sup> Cf. SARLO. *Escenas de la vida posmoderna*, p. 57-73.

um livro? A leitura exige muito de nós que crescemos vendo tevê, que temos raízes nas antenas parabólicas. Ao ler e ao escrever, são constantes os bombardeios. Mesmo trancados em casa, as solicitações aparecem o tempo inteiro: telefone, interfone, televisão, internet.

Livre dos constrangimentos da ditadura militar e já dentro de uma indústria cultural consolidada, o que faz o escritor latino-americano para deixar de reproduzir o que ouve e vê, para apresentar uma alternativa ficcional tão sedutora? De onde fala o escritor contemporâneo? Para quem? Como? Por que ainda tenta falar? O escritor se faz essas perguntas estando, imaginemos, do lado de dentro da tela. Se em geração anterior o cinema é marca visível, o lugar da tevê (no *living room* da vida literária contemporânea) é estabelecido por Nelson de Oliveira na apresentação da coletânea *Geração 90: manuscritos de computador*:

Vale a pena ressaltar que esta é a primeira geração de escritores cuja infância foi bombardeada pelo veículo de comunicação mais agressivo do planeta: a televisão. Se o leitor procurar com cuidado vai encontrar no imaginário dessa moçada, e conseqüentemente nos seus textos, as pinceladas rupestres aplicadas pela tela da tevê: cenas de Vila Sésamo, Jornada nas estrelas, Os três Patetas, Repórter Esso e Beto Rockefeller, recortadas, rasuradas, recicladas.<sup>6</sup>

Não se pode, portanto, correr sem cortes, escrever parágrafos longos, sem surpresas, ao menos mínimos e positivos embaraços textuais (suspiro, citação, chave para outro texto, referência literária). Não se pode escrever sem solicitar a identificação do leitor.

As indústrias culturais vivem cada vez mais do mesmo: renovação acelerada, sucesso efêmero, sensação imediata, estimulação pura. Vive-se a cultura clipe, atesta o francês Gilles Lipovetsky. E a informação exerce papel importante na sociedade, no entrelaçamento dos indivíduos, “produz os efeitos culturais e psicológicos mais significativos”. A ela dá-se o crédito também por ter substituído “as obras de ficção no avanço da socialização democrática individualista” – por mais pomposa que a frase possa parecer. Em mais detalhes: a informação conforma, dá forma à socialização contemporânea. Esta não se dá mais por tradição, religião ou moral, mas sim pela “ação

---

<sup>6</sup> OLIVEIRA, Nelson de. “Contistas do fim do mundo”, in OLIVEIRA. *Geração 90*, p. 9.

da informação midiática e das imagens”.<sup>7</sup> Se existem poucas chances de que Lipovetsky esteja errado, estariam deslocados os que ainda insistem por um dedo de prosa.

Com a proliferação das formas e conteúdos midiáticos, há muita informação dando sopa por aí. Algumas vertentes dão conta disso. Uma diz que esse excesso é benéfico. Antes assim do que nenhuma informação, do que o segredo. Outra diz que tanta informação indiscriminada gera informação nenhuma. Fala-se num falseamento da democracia. Quer dizer, as coisas vão se anulando. Exemplo disso seria o formato consagrado de telejornal. Rápido e superficial, ele dispõe lado a lado notícias antagônicas. Incêndio seguido de jogo da seleção. Assim, a felicidade (por uma eventual vitória...) apaga a catástrofe. Esquece-se rapidamente das mortes. Há ainda quem diga que a pura exibição leva à passividade. O repórter já mostrou para todo mundo a fome no Nordeste. Eu, telespectador disso tudo, não preciso fazer mais nada. Como se a mídia resolvesse todas as questões apenas ao dar-lhes visibilidade. Exibiu, pronto.

Outra maneira de visualizar diz: tudo bem, que venham as milhares de informações, mas é preciso estar bem atento (mais dois pontos): elas são programadas, isto é, há uma aparência de verdade, não se diz tudo o que deveria ser dito, e não da maneira como se deveria dizer. Umberto Eco chega a convocar uma “guerrilha semiológica” para despertar a consciência de “cada membro isolado do público universal”<sup>8</sup> – para que esse indivíduo comece a compreender a diferença entre os conteúdos. O escritor se veste para o combate. De longe, assemelha-se bastante a Dom Quixote. Estaremos de olho nesse personagem desmedido.

As informações embaralham mesmo a nossa cabeça. Quem lê tanta notícia nas bancas de revista? Ninguém lê todas as notícias. Cada um lê um pouco, e a teia vai aumentando. Já a narrativa literária não nos traz informações pontuais sobre o mundo. Quem ganhou o jogo ontem, quem inventou a mais recente novidade. Não está aí, a literatura, para nos colocar a par do que se passa. Uma diferença ou uma perspectiva: o romance, a novela, o conto informam outra coisa que não o estado momentâneo das coisas. Escritor não é repórter. “Ser escritor brasileiro”, diz Silviano Santiago, “é desenvolver a capacidade de deixar para a posteridade não notícias, mas documentos”<sup>9</sup>. O desejo de dar durabilidade ao que é passageiro e fugaz, de fazer ficar a vida hoje encenada como show de tevê. Vinte e quatro horas por dia.

---

<sup>7</sup> LIPOVETSKY, Gilles. “Cultura à moda mídia”, in *O império do efêmero*, p. 205-237.

<sup>8</sup> ECO, Umberto. “Guerrilha semiológica”, in *Viagem na irrealidade cotidiana*, p. 165-175.

<sup>9</sup> Cf. SÁ. “A arte de escrever – Silviano Santiago”.

Viver nessa sociedade é ter de encarar a obsolescência dos objetos. A máquina de lavar, o ferro de passar, a máquina de secar, a televisão de olhar. O livro de ler. Mais do que objetos programados para durar pouco, a obsolescência está dentro de nós, os consumidores. A obsolescência está no pensamento. Lidar com o efêmero é um dos grandes desafios da atividade literária/intelectual hoje. Em que medida ela pode deixar de ser solitária, individual?

Sim, este é o tempo do presente. O passado não (se) conta. O futuro é agora. Assim, somos moda, passageiros. Indivíduo-moda, sociedade-moda, forma moda, economia-moda, desejo moda, recepção moda, *look* moda, comunicação moda (Lipovetsky; e continuamos com ele). A moda define estruturalmente a sociedade contemporânea – de consumo, pós-industrial, pós-moderna, transparente etc. E ela está assentada em três pilares que reordenam a produção e o consumo de massa: o efêmero, a sedução e a diferenciação marginal. O efêmero, bem, o efêmero já ficou velho, ultrapassado no fim da frase. Acabou. Interessa saber qual é a próxima atração. E, sendo assim, impressiona a velocidade com que as coisas ficam velhas. Os objetos caem de maduros rapidamente. Sob o signo (ou a síndrome) do descartável, o pensamento se volta para o novo, ainda que sob a forma de memória. O novo, sempre bom, está na pequena (marginal) diferença acrescentada ao velho. Mudança maquiada. Não deixa de ser enganação. Consentida, é verdade. Ou não temos informação suficiente para saber das pequenas traições mercadológicas?

Ver tudo pelos olhos do novo, desprezando a memória do velho. A cultura dos *media* libertou as pessoas de raízes muito profundas. O que se chamou de “pseudoindividualidade” produzida por essa cultura (que tornaria parte da vida dos espectadores mera ficção – consolados que estaríamos por esse ópio...) deu lugar ao impulso da “autonomia subjetiva” construída sobre uma nova ética da vida: lúdica e consumista. Para os tristes, lembra-se que a guerra acabou, ou acabou de começar. Agora não há mais por que chorar sobre o leite (de caixinha) derramado.

A publicidade, como a entendemos hoje, sustenta os meios de comunicação de massa. Faz com que eles se movimentem: sua principal fonte de energia e inspiração também para a “superficialidade” da vida. O publicitário desempregado de *Um táxi para Viena d'Áustria*, de Antônio Torres, vive como se estivesse dentro de um anúncio. Frases curtas, períodos curtos, porque curta é a vida, e de tudo se faz um *jingle*, se cria um mote, uma *gag*. E essas coisas se repetem vida afora. Forma-se uma corrente de imitação. Basta fechar os olhos para se surpreender com um diálogo: “Quem é?” “É o

frio.” E tome música: “Não adianta bater que eu não deixo você entrar. As Casas Pernambucanas...” O traço, indelével.

A publicidade, que (re)produz os princípios do que nos é contemporâneo (“a originalidade a qualquer preço, a mudança permanente, o efêmero”), nos diz respeito profundamente. Basta lembrar do homem construído no individualismo e no hedonismo.<sup>10</sup> A publicidade massmediática parte do indivíduo real na busca do indivíduo ideal – consumidor do modo de produção capitalista. Beba coca-cola. Compre batom. Só assim você pode ser feliz. Aqui, entre prós, contras e dúvidas nada publicitários, especula-se sobre um imperativo imaginário e quase utópico: leia Literatura.

Sempre que se quer traduzir o que se passa no mundo hoje aparece também o nome do francês Jean-François Lyotard. Ele é responsável por dizer que as metanarrativas legitimadoras chegaram ao fim, os grandes temas se foram.<sup>11</sup> O que isso quer dizer? Que não há rigidez de um pensamento linear, que os objetivos de vida se fragmentaram (posso querer ser uma coisa hoje, outra amanhã). E está tudo bem. As pessoas não são cobradas por isso. “Eu sou nuvem passageira, que com o vento se vai”, diz a canção. Mudo de roupa, de médico, de mulher, de religião, de profissão. Pessoas em mutação, é o que somos. Personagens dobradiças, para lembrar idéia associada ao romance *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago. Eduardo da Costa e Silva e *Stella by starlight*, os mesmos. Ou não? Enquanto a família fica vendo televisão, executivo bem-comportado faz passeios noturnos para matar os outros na base do atropelo – nos contos *Passeio noturno (parte I)* e *Passeio noturno (parte II)*, de Rubem Fonseca.

Os meios atuam como reavaliadores dos valores canônicos, isto é, os valores colocados no topo da pirâmide. Na literatura, são livros e autores que especialistas determinaram como os *top ten*, a nata etc. Mas alta cultura e baixa cultura perdem muito de seus sentidos (ou *muitos* de seus sentidos) com a confusão instalada. As fronteiras entre os discursos se confundem. Já não se pode dizer: tudo que é feito para satisfazer em larga escala é leviano. A comunicabilidade passa a ser valor importante. *Performance*. O artista divide-se entre a necessidade de entreter para se aproximar do público (já que o entretenimento é um traço forte e inegável do mundo-*media*); o

---

<sup>10</sup> GOMES, Wilson. “Duas premissas para a compreensão da política espetáculo”, in NETO e PINTO. *O indivíduo e as mídias*, p. 30-46.

<sup>11</sup> Cf. LYOTARD. *La condition postmoderne*.



entretenimento triunfa sobre a vida, diz o pesquisador Neal Gabler)<sup>12</sup> e a tentação, ainda, de experimentar (e assim optar por se manter afastado).

A noção de *media* não explica toda a nossa sociedade, mas está em toda ela. Ao analisar a figura do intelectual hoje, a argentina Beatriz Sarlo aponta a “reconfiguração massmediática da cultura” como “o traço verdadeiramente distintivo das últimas décadas”. Ela pergunta: “Existe algo mais central em nossas vidas que uma televisão instalada como um totem tecnológico no coração de nossas casas?”<sup>13</sup>. Nesse cenário midiático, Sarlo chama os novos intelectuais de eletrônicos. “Sem ironia”, diz.

Esses estímulos midiáticos têm sido, em alguns momentos, positivos para a literatura brasileira contemporânea. Ela saiu da torre do castelo, se interessou pelo mercado e pelo leitor, deixou um pouco de lado a vontade de ser genial, percebeu que se não fizesse isso seria completamente engolida. Prestou atenção às exigências desse novo leitor-espectador. Por isso, esteve presente na mídia.

No entanto, é preciso admitir, não foi redescoberta pelo grande público, que não consegue se situar frente aos novos autores porque o interesse por literatura é de baixa densidade, e encontra vagarosamente o respaldo necessário na academia. E alguns escritores, legitimamente, encaram a mídia como algo negativo. Explico: o autor pode acreditar que a mídia embota os sentidos, que ela estabelece parâmetros medíocres. Sérgio Sant’Anna e Marcelo Mirisola, exemplos<sup>14</sup>. Ao mesmo tempo, retira-se da mídia muito para a literatura.

A literatura, portanto, está dentro de uma esfera pública fragmentada, essa corte onde há encenação (com o fim da crítica, o prestígio é encenado, diz Jürgen Habermas)<sup>15</sup> e espetáculo, onde as coisas são fabricadas (artificiais, portanto), onde real e irreal se confundem ao extremo, na qual se sobressai a vontade do mercado, que privilegia o entretenimento. O espaço público tomado pela teatralização midiática é a tela sobre a qual os produtores de textos literários se vêm e sobre a qual devem construir seu discurso, sua reputação.

O escritor do novo milênio se faz menos pelo que escreve e mais pelo que diz nos *media*, porque a arte está obrigada a aparecer – ou a resistir, dirão alguns, como

---

<sup>12</sup> Cf. GABLER. *Vida, o filme*.

<sup>13</sup> SARLO. *Paisagens imaginárias*, p. 162-163.

<sup>14</sup> “O escritor tem que se contrapor à mídia, não se deixar seduzir pelo que é fácil”. Sérgio Sant’Anna em entrevista a Paulo Paniago. “Esperança quixotesca”, in *Jornal de Brasília*, Brasília, 10 de janeiro de 1995, caderno 2, p. 1.

<sup>15</sup> Cf. HABERMAS. *Mudança estrutural da esfera pública*.

Sarlo – “diante da abundância obscena do mundo audiovisual”.<sup>16</sup> Os contatos se estabelecem entre esse intelectual e um público formado audiovisualmente. As idéias acabam ficando fora do livro, nos *media*. Os *media* prevalecem sobre outras instâncias da sociedade como determinante de postura, de lugar de avaliação da obra (total, e não apenas o texto narrativo), de esfera solitária de difusão de idéias. Assim, o prestígio está estreitamente relacionado à capacidade individual para a *performance*. O escritor é convocado a falar no lançamento do livro. Concede entrevistas, ganha resenhas. Muitas vezes, troca resenhas com os pares. Mas não são mais esses, os companheiros de ofício, os interlocutores preferenciais. O intelectual escritor de prosa em ficção.

No meio desse período de exposição pública, quando não há livro a ser lançado e, assim, baixo valor-notícia nos fatos relacionados à vida e à obra do escritor, ele acaba, salvo raras exceções, relegado ao limbo, ao desaparecimento, ao silêncio forçado. Porque escritores brasileiros já não são mais chamados a opinar, por exemplo, sobre a realidade nacional ou mundial. Estão ausentes. Daí advém a necessidade de produzir mais, para manter-se em cena, no foco das atenções. Ansiedade na produção manipulada pela lógica publicitária dos *mass media*, repita-se.

Enfim, isso tudo tem a ver também com a vontade de compreender a voz de quem fala aqui, a partir do trânsito entre academia e meios de comunicação de massa. De uma experiência direta (jornalística) com o objeto proposto, do desejo sempre latente pela ficção – para, quem sabe, renegar a superficialidade. De uma opção pela legibilidade da linguagem. A partir da constatação de que o mundo nasceu audiovisual. Para melhor entender o que se narra, o que se descreve.

Estamos falando, afinal, de anotações e olhares a respeito do espetáculo literário, seu lugar (no) contemporâneo. Aqui privilegiando o viés de quem faz, tentando entender como se dispõem as conexões com os *media*. Da dependência para a sobrevida à identificação total, assim no texto como na vida. Este trabalho busca encontrar e destrinchar o lugar dos *media* (e os significados delineados) na vida literária latino-americana, a partir de exemplos brasileiros e argentinos. A linha de largada? Depois do começo do fim do século XX, “transição” apontada por Silviano Santiago entre 1979 e 1981.<sup>17</sup> Início de democracia. O ator do espetáculo é o autor da prosa de ficção.

---

<sup>16</sup> SARLO. *Paisagens imaginárias*, p. 169.

<sup>17</sup> SANTIAGO, Silviano. “Democratização no Brasil – 1979-1981 (Cultura versus Arte)”, in ANTELO. *Declínio da arte, ascensão da cultura*, p. 11-23.

Se a meta é a mídia, vale compreender como se dá essa interdependência, como se comporta ou conforma o escritor submetido a um regime que tem o entretenimento como horizonte de conduta, no qual o Estado vai-se apagando lentamente. Eis um tempo de visibilidade, no qual pensar é aparecer. Dos que se adaptam aos que se esquivam completamente, como um João Antônio, que faz diagnóstico desolador da situação do escritor:

Todos os leros. Todos os embelecões, do automóvel ao secador de cabelos, principalmente você deve comprar o de que não precisa. A tevê vai te comandar a vida, meu chapa. A cores. E destas regras do jogo não vai escapular. Bufanear a classe média, pajear, aturar e ser como ela. Quer queira, quer não.<sup>18</sup>

A força dos *media* numa sociedade desprevenida como a brasileira é imensa. A palavra se isola ainda mais, porque grande parcela da população sequer chegou a conhecê-la. Pulamos etapas. Exílio do escrito na sociedade contemporânea. Veja-se a penetração infinitamente mais relevante dos pensadores da música popular brasileira: Caetano e cia. Mais um norte dos textos que vêm adiante: buscar o valor do discurso literário-intelectual nesse emaranhado de áudio e *video*, e as mudanças que ele já apresenta. Se o olhar é o sentido privilegiado hoje, é a forma primeira de apresentação da realidade. A literatura se abre como espaço onde esse tempo pode permanecer, se ainda houver desejo de permanência. Uma metáfora: o desgaste do papel é menor que o da película. (Como isso aparece na própria narrativa literária?)

E por que os efeitos públicos são quase sempre nulos? Sem ditadura, o intelectual tem de encontrar seu espaço. “Falar cada vez menos”, como bem diagnosticou e previu Clarice Lispector em clássica entrevista televisiva em 1977<sup>19</sup>, pode ser alternativa interessante ao falar excessivo da sociedade da informação. Mas como isso se apresenta à tentativa de visibilidade do intelectual (público), uma vez que a atuação na mídia é tão ou mais relevante que a atuação no texto? Para examinar o conflito entre o dizer e o escrever na vida literária pós-moderna, dois caminhos foram tomados. Primeiro, a obra concreta de autores reais acerca de escritores imaginados. O personagem-escritor apresenta suas armas desde um ponto de vista social nada

---

<sup>18</sup> ANTÔNIO. *Abraçado ao meu rancor*, p. 85.

<sup>19</sup> Clarice Lispector (vídeo). Programa “Panorama Especial”. São Paulo, TV 2 Cultura, fev. 1977. Entrevistador e produtor: Júlio Lerner. (Levado ao ar pela primeira vez em 28 dez. 1977, às 20h30.)

alentador, mas apostando na escrita como escudo. Vale o ditado: vale o escrito. É o que veremos.

Em seguida, a obra dos escritores construída nos *media*, a partir da entrevista, da reportagem, levando em conta a compreensão pelo leitor/espectador do que o intelectual diz, raramente do que escreve. A entrevista se dá como lugar de explicação da obra, como lugar de sinopse de idéias, como eventual estratégia de sedução ao texto, como lugar de montagem da imagem pública de intelectual. No estado das coisas, o escritor latino-americano, para se fazer apreciar, espera ser noticiado e comentado pela mídia, a fim de dialogar com um leitor que talvez nunca tenha sido isso, leitor, cujas habilidades lhe concedem melhor a alcunha de (tel)espectador. E “o livro é uma ponte para você ser convidado a uma entrevista”, como bem nota Silviano Santiago.<sup>20</sup>

O fazer literário *stricto sensu* passa a importar pouco. O escritor (a) se *sustenta* sobre a mídia, sente-se *a priori* possuído pelo que pode dar-lhe essa, vamos dizer, macroliteratura. O escritor (b) tem medo da redundância, maneira de se fazer compreender. Um dilema: o embate constante contra as imagens já imaginadas ou a reciclagem das imagens disponíveis para a legitimação, não mais entre os pares, mas entre o público que não é necessariamente leitor.

Por último, gostaria de ressaltar nesta abertura a importância da escrita para um texto que se quer, ele também, inserido no mundo-*media*. Como justificativa para estas notas de um repórter a respeito dos *media*, recorro às palavras e ao estilo de Beatriz Sarlo no prefácio ao livro *Instantâneas*:

El recorrido por una cotidianidad profundamente conformada por los medios, de una cotidianidad que fuga de un relato a outro, de una creencia a outra, debía ser tan material como fuera posible: criticar la pista audiovisual exige una mirada cercana (una mirada propia de la crítica literaria, diría) sobre su estética. Sin proximidad, es fácil incurrir en la celebración general de la nueva comunidad mediática, distraerse apasionadamente con sus pormenores tecnológicos, o sucumbir al desencanto porque no se conoce bien aquello que se critica. La cuestión central, entonces, es la nitidez con que se capta el detalle. Me dediqué a eso, creyendo que en alguna parte del laberinto que parece siempre igual, hay rastros que permiten entender algo más de lo que entendemos.

---

<sup>20</sup> SÁ e PANIAGO. “Cultura, crítica e criação”.

Intenté mirar de cerca algunas pasiones de todos los días. Y, mientras miraba (sin resistir la curiosidad ni el interés), traté de escribir el modo en que había visto.<sup>21</sup>

Olhei de perto o personagem-escritor. E o vi no lixo, na paranóia e no sarcasmo. Em memórias, imagens, entrevistas e viagens. Também estive no campo dos *media* para encontrá-lo. Nesse trânsito entre a narrativa ficcional auto-especulativa e o texto jornalístico auto-expositivo, o escritor tenta reinventar seu lugar e reconstruir sua história. Procura dar novo valor a suas histórias.

No capítulo 1, a tese enfrenta o “vôo da madrugada” das memórias de Sérgio Sant’Anna. Trata-se do primeiro encontro do escritor com a derrota na sociedade midiática. O capítulo 2 parte das idéias desconstrutoras de Silviano Santiago, em que estar na América Latina é valor suplementar, oportunidade de reversão de valores, para chegar a Bernardo Carvalho e seu teatro da paranóia contemporânea narrado com plena consciência literária. No capítulo 3, vamos à elaboração de uma imagem de escritor do contra. Marcelo Mirisola retoma o fragmento a partir da cultura dos *mass media* para criar interessante alternativa, em que a formação literária enfrenta a mediocridade, a superficialidade de uma *tevé* classe média. O capítulo 4 embarca com os personagens-escritores de João Gilberto Noll e Alan Pauls rumo à Europa para examinar as possibilidades da mudança de percepção do escritor e do intelectual latino-americanos. Já o capítulo 5 recorre ao formato da entrevista para falar de entrevistas, de como a exposição midiática vem substituindo a obra literária, vem se tornando a obra literária. No sexto capítulo, a primeira pessoa aparece para tentar mostrar, de maneira híbrida, o entrelaçamento de ficção e reportagem. Em campo estrangeiro, o repórter (deslocado da comodidade da língua materna) encontra quatro argentinos. Em Anexo estão os resultados do trabalho jornalístico realizado durante o período de pesquisa do doutorado, em que a cabeça nunca se desligou das relações entre mídia e literatura.

---

<sup>21</sup> SARLO. *Instantâneas*, p. 9-10.

## **O escritor derrotado: *mass media* e memórias**

*Olha lá quem vem do lado oposto  
e vem sem gosto de viver  
Olha lá que os bravos são escravos  
sãos e salvos de sofrer  
Olha lá quem acha que perder  
é ser menor na vida  
Olha lá quem sempre quer vitória  
e perde a glória de chorar*

“O vencedor”, de Marcelo Camelo (Los Hermanos)

Na última cena do conto “O duelo”, de Sérgio Sant’Anna, o personagem-escritor joga o editor na lata de lixo do McDonald’s. Atira-o lá dentro, “com seu terno, seu colete, seu relógio de bolso e correntinha, seu lenço de cambraia, seus ha-ha-has”. Reação ao comportamento dândi, afetado e soberbo do editor, que não quer publicar seu livro, o escritor pensa de maneira lógica – “associações que levam ao verdadeiro conhecimento que por sua vez pode levar aos atos transformadores”.<sup>22</sup> Se o lixo é uma metáfora de toda a sociedade da informação, como pretende Scott Lash, temos aí algumas inquietações. Não se sabe bem o que fazer com o excesso informacional, aquilo que “descartamos em nossa vida cotidiana”.<sup>23</sup> A literatura, eis a hipótese principal, talvez ofereça modos de manejar a intensa circulação de informações proposta pelos meios de comunicação de massa.

Na virada de milênio, de que maneira sobrevive a narrativa ficcional divulgada por meio do objeto livro? Haveria lugar para a literatura na sociedade dos meios de comunicação de massa, no tempo e no espaço dos *mass media*? Como o texto literário de pretensões artísticas reage ao *best-seller*? Como ele não se confunde com a sujeira informacional? Como faz a literatura para não entrar no circuito do excessivo, um mal próprio à nossa sociedade? A pergunta é pelo valor de permanência, isto é, pela luta contra o descarte.

A partir de “O duelo”, uma arma será utilizada durante todo o percurso: o personagem escritor. Ou melhor, o personagem-escritor, com hífen, indissociável imagem de alguém que se apresenta diante do leitor para encenar, geralmente em primeira pessoa, situações do artista latino-americano contemporâneo, pós-ditadura militar e em presença do que vem sendo chamado de cultura midiática – e sua hegemonia. O fenômeno se reveste naturalmente de urbanidade. Estamos na cidade, e dela pouco vamos sair.

A indústria cultural propaga a cultura de massa pelos meios de comunicação (de massa). O termo “cultura de massa” pode ser re combinado. O sentido “massa” perde força, nesse caso, com o desenvolvimento das tecnologias de comunicação, nas alterações impostas tanto na produção como na recepção do material simbólico à disposição na contemporaneidade. Houve pulverização de público e descobriram-se atitudes de contato com as mensagens midiáticas bastante particularizadas. Nos anos

---

<sup>22</sup> SANT’ANNA. *A senhorita Simpson*, p. 41.

<sup>23</sup> LASH. *Crítica de la información*, p. 254.

1990, “a idéia de que os meios de comunicação anunciavam o futuro começou a ser trocada pela escritura de sua história”.<sup>24</sup>

Na percepção desse presente, a troca se dá por “cultura da mídia”. A indústria cultural passa a ser lida como indústria dos meios de comunicação (de massa). Isso porque não há nada que não atravesse os *mass media*, nada ao menos do que se entende por cultura de massa ou indústria cultural. Impossível pensar indústria cultural ou cultura de massa sem pensar em mídia. A comunicação é para a massa, mas a cultura é de mídia. Cultura de mídia ou *mass media*, termos tomados aqui como similares.

Não se está querendo afirmar com isso que a produção de sentido venha apenas dela, mídia. Não, a construção do imaginário não lhe é exclusiva. Sabe-se do lugar da experiência dita direta, ainda que ela tenha se alterado substancialmente pela presença dos meios. É conhecida também a tradicional função operada pela escola. Contudo, se levamos em consideração tanto a baixa ocorrência desse contato “real” (basta pensarmos no número de horas passadas hoje diante da televisão)<sup>25</sup> como a débil exigência da escola latino-americana (aliada ao desprestígio de seu capital simbólico), chega-se à conclusão de que os meios audiovisuais de massa são poderosos e quase hegemônicos nessa configuração contemporânea do sentido.<sup>26</sup> A experiência mediada pelos *mass media* se sobrepõe. Mensagens de mídia, produtos de mídia, imagens de mídia, relatos de mídia.

Em 1989, para uma realidade em que a obra de arte literária está escanteada, a resposta de Sant’Anna é o confronto, o enfrentamento. Narrador-escritor e editor se digladiam na arena dominada pelo *best-seller*, representante maior da lógica digladiante: a do mercado. “Também vou ser franco com você, seu filho da puta. Qual o seu parâmetro para a avaliação do meu livro? As merdas que o público anda comprando ou as merdas que os resenhistas andam elogiando?”<sup>27</sup> Para o personagem-escritor, a força de sua prosa não passa nem por um critério quantitativo nem por uma adesão dos críticos da imprensa escrita – avalistas, afinal de contas, de lixo empacotado para consumo de muitos. Vários problemas derivam dessa percepção negativa.

---

<sup>24</sup> VARELA. “Medios, públicos, pasados”, p. 16.

<sup>25</sup> Segundo o especialista Gabriel Priolli, a média diária do brasileiro é de quatro horas e, em São Paulo, de seis horas. Em <http://www.ftd.com.br/v4/EnsinoMania.cfm?id=22>, no dia 12/09/2006.

<sup>26</sup> Cf. VINIARSKY e SANTORO. “Beatriz Sarlo, la máquina cultural”. Diz Sarlo que “el hecho de que haya tres cauces de construcción del imaginario lo que no debe hacernos perder de vista es que hay uno muy poderoso, y que se ha vuelto casi hegemónico en este fin de siglo, que es el de los medios. En el caso argentino, frente a la debacle de la institución escolar, los medios audiovisuales, básicamente la televisión, rearman la máquina productora de sentido y la hegemonizan”.

<sup>27</sup> SANT’ANNA. *A senhorita Simpson*, p. 12.



A cultura midiática reveste o material simbólico na sociedade contemporânea, toma o lugar de outras instâncias – a literária entre elas – no predomínio da legitimação do valor cultural. A abordagem teórica pode variar, mas as avaliações se assemelham. Douglas Kellner nos dá o panorama ao afirmar que

a cultura da mídia é a cultura dominante hoje em dia; substituiu as formas de cultura elevada como foco da atenção e de impacto para grande número de pessoas. Além disso, suas formas visuais e verbais estão suplantando as formas da cultura livresca, exigindo novos tipos de conhecimento para descodificá-las.<sup>28</sup>

Não apenas os produtos culturais audiovisuais necessitam ser percebidos de outra forma, também o entendimento da literatura parece não se satisfazer plenamente quando restrito a aspectos literários.

Esse conflito entre cultura erudita e cultura de mídia de massa, dentro do contexto da globalização, é delineado por Andreas Huyssen. Ao mostrar como essa distinção não mais se estabelece, porque “o consumo é cada vez mais inevitavelmente o denominador comum de toda cultura, tornando ilusões sobre a autonomia de ‘erudito’ tão difíceis de sustentar como o sonho do efeito transgressor das culturas das minorias”,<sup>29</sup> ele aponta saídas menos radicais do que, por exemplo, lançar alguém lata de lixo adentro.

Representante primeiro do mercado, em contato direto com o escritor, o editor faz o papel do malvado no filme da vida. Em “O duelo”, personifica algo que se configura como a negação total de possibilidades artísticas: sufocamento da criatividade do autor, manipulação do gosto do leitor, empobrecimento do texto literário. Nessa perspectiva, o consumo cultural no fim de século XX estaria impossibilitado de se desviar das ações preestabelecidas por regras mercadológicas sobre as quais não se tem qualquer tipo de ingerência (à deriva tal qual um *Titanic*). O escritor, de mãos atadas. Os poucos botes, reservados aos colaboradores mais próximos, que compartilham das mesmas idéias do comandante. Salve-se, portanto, quem puder.

O próprio personagem-escritor sabe que nada se resolve por completo na obviedade de uma metáfora: há sempre bóias a serem atiradas. Dizendo de outra

---

<sup>28</sup> KELLNER. *A cultura da mídia*, p. 27.

<sup>29</sup> HUYSSSEN, Andreas. “Literatura e cultura no contexto global”, in MARQUES e VILELA (org.), *Valores*, p. 26.

maneira, para recuperar uma primeira imagem, é preciso separar a sucata do lixo. A sucata tem a capacidade de preservar valor.<sup>30</sup> A linguagem ainda está aí para ser reaproveitada. Na busca das ruínas simbólicas dos meios de comunicação se estabelece o trabalho literário relevante na pós-modernidade. O personagem-escritor parte, individualmente (os projetos coletivos não vingam), à cata de rastros de sobrevivência. Quer dar sentido à abundância de informação cotidiana.

A partir da instabilidade de posições, são várias as ambigüidades do duelo na cultura contemporânea. De volta a Huyssen, não se trata mais de opor “arte séria” a uma suposta facilidade atrelada aos produtos dos *mass media*. (O livro que vende em larga escala deve ser considerado meio de comunicação de massa.) É preciso retirar o acento “popular” colocado sobre a mídia. Porque a circulação dos bens culturais passa pelos canais *mass* midiáticos. O mercado é guloso, absorve a produção cultural mesmo em suas manifestações mais localizadas, mesmo em suas nuances regionais. Não há mais um (lado de) *fora* do consumo. A literatura tenta abrir uma brecha estética aí, por meio de um rearranjo imprevisto da linguagem até então estereotipada, empacotada para consumo em larga escala. Usar, por exemplo, a feiúra de uma expressão nada publicitária como “brecha estética”.

Na análise do produto literário, o “tópico da mídia” precisa ser abordado. Com Huyssen concorda Silviano Santiago ao afirmar que, uma vez que estamos “em tempos de hegemonia da cultura de massa”, a literatura deve, necessariamente, levar em conta o “desvio” que essa cultura abriu na história das artes no século XX.<sup>31</sup> Esse atalho foi forçado, em primeiro lugar, pelo cinema, alterando tanto a produção como a recepção da obra artística. Mais recentemente, essa picada virou, digamos assim, uma *highway* em que muitos pedágios devem ser pagos para se tocar adiante, não mais o bonde, mas o automóvel global, fabricado com peças de vários lugares do planeta. A televisão cresce em importância e leva a imagem do cinema ao paroxismo. Agoniza, mas não morre.

Mais uma vez, tenta-se escapar da metáfora fácil (difícil quando se está imerso na sociedade informacional). Uma coisa é uma coisa, outra coisa é outra coisa. Foi-se o tempo da cultura midiática tomada, pelo escritor, como *novidade* processual e temática. Na idade de saturação de mídia (conforme denomina John Thompson),<sup>32</sup> o escritor chega à escritura através dessa cultura, porque ela já se apresenta como *naturalidade* e

---

<sup>30</sup> LASH. *Crítica de la información*, p. 256.

<sup>31</sup> SANTIAGO. *O cosmopolitismo do pobre*, p. 121.

<sup>32</sup> Cf. THOMPSON. *A mídia e a modernidade*.

*mobilidade*, entendidas como convém: natureza móvel. Não se trata mais de uma questão de *desvio*, mas de uma *auto-estrada*, com todos os percalços autobiográficos que lhe são inerentes. Ampliando semanticamente a palavra, tem-se também um caminho que o escritor, ainda solitário burilador do verbo, só abre se chutar a porta.

O personagem-escritor tem diante de si a mídia, uma máquina cultural<sup>33</sup> poucas vezes vista – porque todas as outras engrenagens parecem girar em torno dela. Assim, não seria exagerado dizer que o escritor (o que nos interessa, bem entendido) se posiciona, por princípio, *contra* ela. Adianta-se Marcelo Mirisola:

A solidão – eu lhes dizia – é apenas comparável ao advento da tevê por assinatura, com uma desvantagem: o solitário ou o suicida não pode sequer se iludir achando que ao mudar de canal (que é o mesmo que estourar os miolos várias vezes) a qualidade da programação vai melhorar.<sup>34</sup>

A diferença que resta é a da mirada do artista, solitária e individual. “Banalidade, às vezes, é dizer não”, escreve Mirisola também em *Bangalô*. E escrever, simplesmente escrever bem, esse parece ser o procedimento de vanguarda hoje. Por isso é relevante observar a *atitude*, a forma de procedimento na escolha do modo de operar. Sobre ela recai o foco do que quer que se diga sobre resistência, contraconsumo, antimercado. Saem de uma decisão do emissor os contrapontos aos movimentos midiáticos locais ou globalizados, porque “um escritor geralmente examina as várias alternativas”, afirma o narrador-protagonista de “O duelo”.

As perguntas estão em Silviano Santiago:

Tendo passado pela experiência do cinema enquanto arte, tendo reconhecido a sua atualidade e função política, tendo percebido os exageros e inconveniências da indústria cinematográfica para a arte do cinema, tendo compreendido as transformações que ele, juntamente com outras artes que se produzem e se reproduzem tecnicamente, gerou no seio da discussão estética no século 20, *por que alguém ainda decide ser escritor?* Por que solitária e artesanalmente decide trabalhar com palavras com vistas a um livro, livro que se torna mais e mais um objeto obsoleto na época da cultura de massa? Há que ser única e exclusivamente pessimista quanto ao futuro da

---

<sup>33</sup> De acordo com Beatriz Sarlo, uma máquina cultural produz “idéias, práticas, configurações da experiência, instituições, argumentos e personagens”. Cf. SARLO, Beatriz. *La máquina cultural: maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel, 1998, p. 273.

<sup>34</sup> MIRISOLA. *Bangalô*, p. 42-43.

literatura? Estará e está fadada ela a ser uma produção de “jecas-tatus” da periferia não industrializada? Em outras e finais palavras: existe ainda uma função social para a literatura neste final de milênio?<sup>35</sup> (*grifo meu*)

A decisão de ser escritor não vem mais da descoberta da fantasia nas páginas dos livros. O cinema e a televisão concorrem com o que Sylvia Molloy chama de “a cena de leitura”,<sup>36</sup> momento epifânico de contato com o livro e, mais adiante, com a escritura. Os escritores contemporâneos passam a descobrir a literatura por meio da ficção audiovisual. Não são raros os casos de escritores que gostariam de ter sido cineastas, o que implicaria uma forma compensatória ao ato da escritura. A cena iniciática ganha, assim, adesões audiovisuais. A avaliação de Eneida de Souza é clara:

Uma vez que o objeto literário encontra-se, há muito tempo, desprovido da aura e transformado em mercadoria, recalcando-se o traço do trabalho que o produziu, torna-se igualmente difícil identificar o repertório de leituras do escritor. Esse sentimento de perda estende-se ainda à memória, que tanto pode ser cultivada como o reduto das grandes obras presentes na biblioteca dos autores, quanto como resquício de outras manifestações culturais, entre as quais aí se inclui o universo da cultura de massa.<sup>37</sup>

Escrever na América Latina é também tomada de posição. Para o escritor argentino Ricardo Piglia, haveria três possibilidades para o romance na contemporaneidade, a partir de decisão autoral.<sup>38</sup> A primeira delas é a recusa total à cultura de massa. Dizer “não”, adotar uma estética da negatividade, porque é necessário evidenciar os mecanismos de manipulação e de “transparência lingüística” que os *mass media* impõem e exigem. Na Argentina, vale frisar rapidamente, essa não-negociação é menos rara entre os jovens escritores<sup>39</sup> do que no Brasil, mesmo que eles já tenham sido criados (educados) dentro de uma cultura mais midiática do que escolar.

A segunda saída romanesca é a “estratégia pós-moderna”, qual seja, apagar no texto as marcas limítrofes entre alta e baixa cultura. Por esse caminho, tenta-se chegar ao grande público leitor, retirado da literatura pela mídia. Convoca-se o popular para

---

<sup>35</sup> SANTIAGO. *O cosmopolitismo do pobre*, p. 118.

<sup>36</sup> Cf. MOLLOY. “El lector con el libro en la mano”.

<sup>37</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 86.

<sup>38</sup> PIGLIA e SAER. “Por un relato futuro”, p. 17-18.

<sup>39</sup> O que Beatriz Sarlo chamou de “presente literário”, composto por escritores entre 35 e 50 anos, em entrevista a este autor, no dia 15 de maio de 2006, em Buenos Aires.

dialogar com o erudito, retrabalha-se os formatos mais difundidos pelos meios, para daí o escritor extrair um caldo equilibrado. Se o exemplo argentino da primeira hipótese é Juan José Saer, o trono neste último caso vai para Manuel Puig, ambos citados por Piglia. No Brasil, um romance como *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar, talvez nos permita uma aproximação a Saer. Para a segunda opção, inevitável pensar na obra de Rubem Fonseca.

O terceiro movimento é o que traz para a literatura material não-ficcional. Os melhores exemplos seriam os textos que vieram à tona durante as ditaduras militares ou logo depois delas. Foi a forma (ou foram as formas) que o escritor encontrou para burlar a censura. O romance-reportagem e o romance-testemunho. Na Argentina, Rodolfo Walsh. No Brasil, o texto mais comentado entre os examinadores da questão ficou sendo *O que é isso, companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira.

Depois da volta da democracia, nos países latino-americanos de maneira geral, os prosadores mais interessantes mesclam tudo. A reportagem ficcional perde seu propósito, ainda que o neonaturalismo tenha conseguido várias adesões entre novos escritores e vários detratores na crítica. O relato pessoal viu seu foco transferido para o gênero biográfico. A rebeldia total, essa ainda ecoa na prosa, mas, especialmente no Brasil, soa como retrocesso e imaturidade literária, tendo em vista a quantidade de imitadores, epígonos de Guimarães Rosa e Clarice Lispector. O campo literário argentino, por sua vez, aceita melhor o intelectualismo nas letras. Além disso, lida com uma herança política mais grave, mais pesada que a brasileira, como veremos adiante.

Tampouco vale a pena repetir na literatura, pura e simplesmente, as estratégias e os procedimentos narrativos encontrados em abundância nos *mass media* e/ou nos *best-sellers*. Por que gastar tempo fazendo isso? Por que perder tempo consumindo isso? O escritor latino-americano não tem tempo a perder. Ele advoga para si a tarefa de recuperar a atenção do leitor, que se deixou seduzir pela lógica do espetáculo. Segundo Vera Lúcia Follain de Figueiredo, essa pedagogia pode ser observada em Rubem Fonseca, talvez o principal paradigma da literatura brasileira contemporânea. Ela passeia entre a negatividade e o mercado. Quando tem o propósito de refletir sobre o sentido de fazer ficção, Fonseca coloca em cena personagens-escritores, desde o basilar conto “Intestino grosso” até as aparições recorrentes de Gustavo Flávio, nos romances *Bufo & Spallanzani* (1985) e *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto* (1997).

Por outro lado, o escritor se desliga completamente da urgência do enredo, tal como configurada para fazer aproximação a um leitor acostumado a “acompanhar” histórias. A prosa abandona o roteiro da ficção ultracomunicacional, em que esse leitor não quer ser desanimado por qualquer aspereza na linguagem, e sai à deriva, como um personagem inominado de João Gilberto Noll – personagem, inclusive, que pode ser escritor, em *Bandoleiros* (1985), *Berkeley em Bellagio* (2002) e *Lorde* (2004). A prosa também pode ficar absolutamente estática, sem deslocamento físico de seus personagens ou desenrolar de ações. Assim o fazem os narradores-escritores de Marcelo Mirisola, verdadeiros franco-atiradores, que tomam a palavra como arma da transgressão possível, dando voltas sobre a incapacidade de reação da vida em sociedade. Ou essa narrativa gira em torno de um ponto cego, como os escritores paranóicos dos romances de Bernardo Carvalho – *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996), *Teatro* (1998) e *As iniciais* (1999) –, perseguidos pela impossibilidade de se estabelecer uma verdade.<sup>40</sup> Voltaremos a Fonseca, Noll, Mirisola e Carvalho em outros momentos.

Não se trata mais, isso é seguro, do corte total proposto numa versão moderna:

No caso da ficção atual, o fio que a separaria de outros tipos de narrativa, *postos em circulação pelos meios de comunicação de massa*, tornou-se ainda mais tênue, restando ao escritor, após a exaustão a que chegaram os movimentos vanguardistas, dobrar-se sobre a própria história do campo e, através do jogo do espelhamento, recuperar a representação – não para criar a ilusão de realidade, mas para fazer emergir o seu caráter de representação de uma representação.<sup>41</sup> (grifo meu)

É importante notar que os *mass media* não apenas colocam narrativas em circulação. Se, de acordo com clássico descobrimento de Marshall McLuhan, “the medium is the message”, então a mídia molda as narrativas que ela media, porque o meio é a mensagem.<sup>42</sup> E não só. Os meios de comunicação de massa *mediam* formas e conteúdos que estão fora de seu alcance imediato. Mais do que agregar valor, passam a valorar – alguns diriam: impor valores. Justamente porque deixaram de ser simples “meios de comunicação”, que levam informação de uma ponta a outra, para se transformar em cultura compartilhada.

---

<sup>40</sup> FIGUEIREDO. *Os crimes do texto*, p. 16.

<sup>41</sup> FIGUEIREDO. *Os crimes do texto*, p. 14.

<sup>42</sup> OLINTO, Heidrun Krieger. “Processos midiáticos e comunicação literária”, in OLINTO e SCHÖLLHAMER (org.), *Literatura e mídia*, p. 64.

Para Niklas Luhmann, os meios de massa “produzem e reproduzem um conhecimento do mundo”, por meio de rupturas temporais e sociais e em substituição a “lugares de observação” antes com maior privilégio e coordenados pela religião ou a ética política. Segundo ele, o conceito de cultura, que engloba “componentes reflexivos e de comparação”, conforma o atual sistema dos *mass media*, que fazem o que ele chama de “observação de segunda ordem”: observação da observação. No que diz respeito à atuação individual, Luhmann nos adianta:

En el curso del mundo (que lo único que afirma es que el mundo es como es y que se determina a sí mismo), la apertura hacia otras posibilidades se construye hacia dentro. Los sistemas psíquicos y sociales se capacitan para la elección. Pero esto presupone una red discursiva estable de redundancias: por tanto, memoria. Se sabe que sólo se puede volar en avión y no, por ejemplo, en una alfombra mágica. Las construcciones de la realidad que ofrecen los medios de masas tienen efectos muy profundos sobre aquello que la sociedad observa como libertad y, con ello, sobre la pregunta de cómo están distribuidas las oportunidades de las atribuciones personales en la acción.<sup>43</sup>

Dentro desse quadro, o livro *pode*, por sua vez, ser um meio de comunicação de massa. Mas, curiosamente, o objeto inverte a fórmula, no que já se chamou de literatura ou ficção “popular” (hoje, não é mais de bom tom).<sup>44</sup> Transforma-se em *mass media* a partir do conteúdo. E de um conteúdo que alcance a *performance* esperada, conforme a opinião de Silviano Santiago:

Há formas de literatura que podem, é claro, se valer do mercado, e dele se têm valido através de um novo e recente gênero, o *best-seller*; há até mesmo confluências benéficas entre a literatura e a cultura de massa, é o que sucede por exemplo com as letras da música popular. Mas a grande literatura (ou a literatura literária) não depende do mercado da forma como o cinema ou a televisão dependem. O mercado é uma opção que pode movimentar a pena tanto de um Harold Robbins quanto de um Paulo Coelho, tanto do último Vinicius de Moraes quanto do atual Veloso: o mercado está no desejo de manter um diálogo rentável financeiramente com os contemporâneos e, por isso, de alcance imediato.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> LUHMANN. *La realidad de los medios de masas*, p. 126.

<sup>44</sup> FISKE. *Conceptos claves en comunicación y estudios culturales*, p. 69.

<sup>45</sup> SANTIAGO. *O cosmopolitismo do pobre*, p. 121.

O personagem-escritor não está à vontade nesse mundo em que *informação* é poder, como nos diz o lugar-comum. E como ele lida com ela? No conflito entre conhecimento narrativo e conhecimento informacional, o primeiro joga o segundo para escanteio. O problema é que o “pequeno planeta”, como está dito em “O duelo”, continua dando suas voltas e, às vezes, as sentenças se invertem.

Afirma Ricardo Piglia: “O perdedor, o que não entra no jogo, é o único que conserva a decência e a lucidez. Ser um *loser* é a condição da mirada crítica.” Assim como o detetive do romance policial norte-americano, base do argumento de Piglia, o personagem-escritor do romance latino-americano não está satisfeito. Se fosse um ganhador, estaria plenamente realizado, daí perderia a perspectiva analítica. “O que perde tem a distância para ver o que os triunfadores não vêem. *The winner takes nothing*. O vencedor não ganha nada, como diz Hemingway em outro de seus grandes títulos.”<sup>46</sup>

Escutemos, mais uma vez, o personagem-escritor de Marcelo Mirisola, *loser* por excelência:

Mamãe paga minhas contas. Ontem sonhei com codornas, acordei sem ar e a gatunagem dos arrabaldes fudeu madrugada adentro. Aqui, do bangalô, vejo barquinhos e aqui tenho pés-de-anjo que sobem pelos cipós e uma buganvília mansa cobrindo a varanda, o céu azul demais e as cores em geral desnecessárias, porém breves e ferozes na medida certa do lugar errado – isto me deixa triste. Vou dar um tempo. Às vezes creio no século dezenove e quero que esses vermes que copiam meu estilo morram de inveja. Vivo dias de “écrivain”. Pra ser sincero, cultivo a bajulação e eu mesmo os invejo: esses vermes. São minha paisagem.<sup>47</sup>

Delicada, essa noção do derrotado. Abarca questões amplas relacionadas ao intelectual latino-americano, que serão retomadas mais adiante. Por enquanto, recorro à distinção feita por Silviano Santiago entre o romancista de qualidade, o autor recordista e o intelectual participante. Ou melhor: arte, indústria cultural e política, devidamente separadas no “tabuleiro literário do novo milênio”.<sup>48</sup> O vencedor, segundo os padrões em voga nos meios, é certamente o autor recordista, o que melhor faz render o livro no

---

<sup>46</sup> PIGLIA. *El último lector*, p. 98.

<sup>47</sup> MIRISOLA. *Bangalô*, p. 12-13.

<sup>48</sup> SANTIAGO. *O cosmopolitismo do pobre*, p. 77.



mercado neoliberal, o representante da indústria (o exemplo de Santiago é Paulo Coelho). A equação? Simples: vende mais, alcança grande público, ganha mais espaço. Tem o que poderíamos chamar de *valor midiático*, isto é, o que pode ser transformado em notícia, publicidade e entretenimento – a tríade básica que conforma os meios –, com a menor quantidade possível de entraves à comunicação.

Se a mídia é a instituição hegemônica por excelência, qualquer alinhamento às suas premissas significa abrir mão da vontade particular para submeter-se a valores mercadologicamente válidos – valores que alguém familiarizado com a vida finissecular poderia chamar de universais, sem errar. Assim, o que diferencia a arte (a Literatura) é que ela não produz temas que os meios possam transformar facilmente em informação: desde o tempo necessário para a leitura de uma obra aos impedimentos lingüísticos no *approach* ao texto. Assim também ocorre com o intelectual participante, indisposto ao consenso. Já o autor recordista se alimenta do próprio sistema informacional. Ele é informação midiática.

Em “O duelo”, de Sant’Anna, e em *Bangalô*, de Mirisola, o personagem-escritor procura ser um romancista de qualidade. Mas o mundo conspira contra. Fala o editor: “Tornar-se normal, um escritor de enredos fortes para o leitor comum, mas que permite ao leitor sofisticado uma outra perspectiva, está aí a verdadeira ironia, essencial, sem idiossincrasias, literatura (*ele riu*).”<sup>49</sup> Fala o escritor: “Antes da queda, eu desejava escrever para o entretenimento, feito Paulo Coelho e Shakespeare. Tomar o isolamento e a angústia ranzinza de um Heidegger e ler o autor de *O ser e o tempo* e vovô Freud juntos – mas isso foi antes da queda e equivalia mais ou menos a consultar o horóscopo para entrar na câmara de gás.”<sup>50</sup>

Entre o cinismo e a desesperança, o escritor examina as possibilidades que lhe são contemporâneas. Descobre alternativas entre os escombros da informação. E os escritores se dão a função de transformar o que era sujeira. Sacam sentido de onde há McDonald’s, Mac Pherson, Malcolm Montgomery, Marilyn Monroe, entre “resquícios de mac-chickens e mac-salads e big-macs e assim por diante”.<sup>51</sup> Encontram fendas entre as ruínas da linguagem. *Entre*.

---

<sup>49</sup> SANT’ANNA. *A senhorita Simpson*, p. 11.

<sup>50</sup> MIRISOLA. *Bangalô*, p. 76.

<sup>51</sup> SANT’ANNA. *A senhorita Simpson*, p. 41.

## Sintoma Simpson

Na obra de Sérgio Sant'Anna, a globalização na literatura é antes uma questão de deslocamento geográfico, de mobilidade nos espaços em que se desenrolam as cenas. Um livro como *A senhorita Simpson*, aberto pelo conto “O duelo”, evidencia essa transação em territórios multinacionais, sem mapas totalmente desenhados. O texto está lá e cá, como não poderia deixar de estar, se pretende registrar os intercâmbios culturais contemporâneos: na então União Soviética (“O efeito bumerangue”), em Bruxelas (“A mulher cobra”), num desses “países bolivianos” quaisquer (“Historieta numa república”), no interior de São Paulo (“O homem sozinho numa estação ferroviária”), em Copacabana (“A senhorita Simpson”). Essas narrativas sem o traço definido de um território-nação interessam à reflexão acerca do tempo e do espaço urbanos. A mídia tende a reduzir distâncias. Mas será o McDonald's de “O duelo”, situado no bairro de Botafogo (Rio de Janeiro), idêntico a uma lanchonete de *fast food* do Soho (Nova York), os dois não-lugares correndo em paralelo no conto?

Sim e não. As teorias de mídia remetem a uma propagação globalizada concomitante a uma recepção localizada. O que se percebe entre os escritores latino-americanos pós-*boom* (movimento do qual o Brasil, sabemos, foi excluído) e pós-ditaduras é o abandono da necessidade ou obrigação de refletir exclusivamente a realidade nacional por meio da absorção de uma cultura midiática com a qual estão totalmente familiarizados. Uma expressão difundida pelo escritor chileno Alberto Fuguet parece dar conta do momento. Mistura de McDonald's com a Macondo do romance *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, *McOndo* troca o realismo mágico pelo realismo trágico:

Em McOndo, há McDonalds, computadores Mac e condomínios, além de hotéis cinco estrelas construídos com dinheiro lavado e shoppings gigantescos. Em nossa McOndo, tal como em Macondo, tudo pode acontecer, claro que na nossa quando as pessoas voam é porque andam de avião ou estão muito drogadas.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Apud VIDAL, Paloma. “Diálogos entre Brasil e Chile – Em torno às novas gerações”, in RESENDE, Beatriz (org.). *A literatura latino-americana do século XXI*, p. 173.

Ironias e jogos de palavra à parte, o que se tem é uma tomada de consciência individual num mundo urbano que se assemelha no prefixo Mc, uma espécie, se quisermos, de “mestre de cerimônia” da globalização. Interessa perceber essa cultura que se adquire e se compartilha pelos *mass media*, que não era possível em Macondo, mas que em McOndo traça uma linha horizontal de identidade entre os escritores, submetidos a um mercado bastante parecido no Chile, no Brasil ou na Argentina.

Os produtos da mídia se transformam em material simbólico consumido pelos quatro cantos do planeta (e isso é apenas uma expressão idiomática; o globo não é mais quadrado). Estamos num tempo de textos mundialmente comuns (nem todos, frise-se), de expressões artísticas espalhadas internacionalmente (nem todas). McOndo evidencia o inglês como língua de comunicação. Na verdade, um novo idioma, uma língua que não se aprende na escola, mas na necessidade e na urgência do contato com o outro, a outra. Esta é uma literatura que não consegue mais localizar uma cultura unitária, fixa, isolada. Não consegue nem mesmo conceber uma única realidade. Porque as histórias se cruzam. (E sempre se pergunta quem tem o direito de contar histórias, suas ou alheias.)

Este mundo, esta literatura. E não aquela que não abriga mais todas as possibilidades contemporâneas, fica aquém da multiplicidade. A dissolução das fronteiras permite a fuga do “esquema nacional-popular”, como ressalta José Maria Cançado na orelha do livro *A senhorita Simpson* e como notou Renato Ortiz em seus estudos sobre mundialização. Onde a alegoria nacional que Fredric Jameson afirma ser um traço da literatura do terceiro mundo? Não mais.

Parece claro que os processos que permitem pensar na globalização da cultura, segundo caminho apontado por Mike Featherstone, estão totalmente inseridos na narrativa de Sant’Anna, porque nela se vislumbram

processos culturais trans-sociais que assumem uma variedade de formas, algumas das quais anteriores às relações interestaduais, nas quais podem ser considerados inseridos os estados nacionais, e processos que sustentam a permuta e o fluxo de mercadorias, de pessoas, de informações, conhecimentos e imagens que dão origem aos processos de comunicação que adquirem uma certa autonomia a nível global (*sic*).<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> FEATHERSTONE, Mike. “Cultura global: introdução”, in FEATHERSTONE, *Cultura global*, p. 7.

Além da nova ordem, uma tensão esquizofrênica, típica, para Jameson, da sociedade pós-moderna, faz com que os escritores se sintam *excluídos* porque não conseguem mais impor sentido a um “presente perpétuo”.<sup>54</sup> Há uma distância entre esses processos que fluem globalmente e os que estão sedimentados, aos poucos sendo modificados. O saber narrativo deixa de ser moeda de troca justamente com a entrada em cena, a todo vapor, da informação *mass* midiática. A forma narrativa já não importa tanto na disputa pelo poder.

Veja-se o desespero do escritor diante do informado editor, em “O duelo”. Como se portar diante de algo que está tão longe e tão perto? Diz Lash: “Autoincluirse y autoidentificarse en el contexto de los flujos *globales* de información y comunicación es *autoexcluirse* y *desidentificarse* de los flujos *nacionales*” (grifos do autor).<sup>55</sup> O escritor nacional vive fase de transição aí. Ainda não sabe exatamente o que fazer com os fluxos globais de informação e comunicação. Teme, já relativizando, o que eles causam ao fazer literário. Reage sabendo que o jogo está perdido, que algo sucederá de uma vez por todas. Uma expressão tipicamente brasileira fala dessa ausência de coisa que existe mas que não pode ser encontrada agora: “Tem, mas acabou”. Ou leve variação do mesmo: “Tem, mas tá em falta”. A identidade nacional aparece em contrastes. O local não se faz mais sem os espelhos estilhaçados (fragmentados, vá lá) daquilo que se apresenta, espalhado pelas cidades, como unidades supostamente universalizantes.

A construção de identidade se dá, pois, por oposições, como as que vive *in loco* o escritor latino-americano viajante, como os personagens de João Gilberto Noll (nos livros citados) ou de Alan Pauls, no romance *Wasabi* (1994). Nas histórias de Sant’Anna em foco, há o brasileiro que sai, a estrangeira que vem, o indiano que se encontra em pleno parque de diversões europeu, no meio da viagem. O que se põe em comparação. O que vai e volta. O mesmo “efeito bumerangue” de um dos títulos dos contos. Ninguém está livre de contaminações (os textos, muito menos), ainda mais quando a sua ex-mulher transa com um chinês chamado Wan-Kim-Lau, um ser orientalmente espiritualizado. Já que é inevitável conviver com ela, trate-se a diferença com bom humor. Nesse sentido, particular e universal se mesclam na construção de uma identidade em vias de globalizar-se, ainda ou porque essa é uma “globalização

---

<sup>54</sup> Cf. JAMESON, Fredric. “Postmodernism and consumer society”, in FOSTER, *The anti-aesthetic*, p. 111-125.

<sup>55</sup> LASH. *Crítica de la información*, p. 27.

imaginada”, como propõe Néstor García Canclini. Para ele, há a globalização econômica e a globalização de construções imaginárias:

A época globalizada é esta em que, além de nos relacionarmos efetivamente com muitas sociedades, podemos situar nossa fantasia em múltiplos cenários ao mesmo tempo. Assim desenvolvemos, segundo Arjun Appadurai, “vidas imaginadas”. Imaginado pode ser o campo do ilusório, mas também é o lugar, diz Étienne Balibar, onde “nos contamos histórias, o que significa que temos o poder de inventar histórias”.<sup>56</sup>

Elaboração que passa pelo corpo e pela linguagem, como está claro, por exemplo, na narrativa que fecha o livro de Sant’Anna: “A senhorita Simpson (a novela)”, em que uma professora de inglês nativa interage com seus alunos cariocas.

Outra arma de leitura aqui é a idéia do deslocamento, algumas vezes associado à viagem, outras simplesmente colocado como atestado da impossibilidade do provincianismo. O cosmopolitismo (inclusive dos pobres, como notou Silviano Santiago)<sup>57</sup> é um dado que não se apaga, mesmo se não há a movimentação física. Ele está na subjetividade. Em “A senhorita Simpson (novela)”, o desejo final é pela viagem-morte, que irá reiniciar a vida aos 30 anos. Em “Historieta de uma república”, o presidente do país latino gostaria de ir para Miami. Em “O homem sozinho numa estação ferroviária”, a viagem encontra um quadro estático.

O editor faz um diagnóstico:

– Talvez possamos arranjar uma viagem para você... essas coisas não fazem mal a um escritor. (...) Pena que eles lá preferiram o nosso lado telúrico, a terra, o campo, como se a cidade só pertencesse a eles. Mas pelo menos não são tão radicais quanto os franceses nesse ponto, o jorgeamadismo deles. (...) Porém concordo com você, a cidade é que é o tema, veja: o cais, lá, aqueles guindastes, as ruas desertas, o perigo, amo isso. Principalmente de madrugada, porque de dia isso aqui está parecendo Calcutá. Aliás, o *Ifigênia* pega bem esse clima, embora haja *interior* demais, como se você tivesse medo de sair à rua, desculpe-me a franqueza. Tome cuidado, rapaz, porque aos poucos você vai substituindo a vida real por isso. E de repente você olha ao seu redor e não vê mais nada, nem você mesmo, só palavras.<sup>58</sup>

<sup>56</sup> CANCLINI.. *A globalização imaginada*, p. 30.

<sup>57</sup> Cf. SANTIAGO. *O cosmopolitismo do pobre*.

<sup>58</sup> SANT’ANNA. *A senhorita Simpson*, p. 39.

No terceiro conto do livro, é o autor-narrador Sérgio Sant'Anna quem se movimenta pela Europa:

E eis que nesses quatro cantos amigos e amigas diversos sairiam por alguns instantes do seu paradoxal egocentrismo para pensar em Sérgio Sant'Anna ou mesmo comentarem entre si: “Sérgio está lá em Bruxelas e transou com uma mulher-cobra. Ora vejam só, uma mulher-cobra”. Isso faria de mim – para eles e talvez até para eu próprio – uma pessoa existente, pelo menos enquanto durasse o assombro provocado.<sup>59</sup>

Em *A senhorita Simpson*, o discurso literário pergunta pelo seu próprio valor. Seja no recurso da metanarrativa, recorrente na obra de Sant'Anna, seja enquanto conta histórias que têm um ponto final, como se o autor, apesar da multiplicidade de informações que se interpenetram, quisesse encerrar os fragmentos. “Por isso, quando conto uma história, vou até o fim”, diz o escritor de “A mulher-cobra”.<sup>60</sup> E nesse fim “vencem” as subjetividades. Há sempre uma espécie de morte que refaz a identidade do narrador, identidade que é sempre possibilidade de representação pela via ficcional.

Os desfechos nos deixam um certo nó. Esses narradores não parecem tão contentes assim com a proliferação de contatos multiculturais, de avalanches informacionais, de vozes identitárias. Porque tudo isso não satisfaz a elaboração de uma identidade particular, porque o excesso não-seletivo propõe número infindável de escolhas, que se auto-anulam. Vida-zapping, frisemos. Os “universalismos” requerem que o “olhar estrábico” de Ricardo Piglia olhe mais para cá, para perto. Porque, do jeito que as coisas estão, no final há melancolia, raiva, loucura. Ou necessidade de partir para outra (vida). Quer dizer, o autor não se dá por satisfeito em simplesmente incorporar a globalização. Ela aparece, felizmente, sob tensão.

---

<sup>59</sup> SANT'ANNA. *A senhorita Simpson*, p. 67.

<sup>60</sup> Sendo estreita a ligação de Sant'Anna com as artes plásticas, há quem conecte esta cobra do conto com o movimento de vanguarda CoBrA, surgido na década de 1940 e cujas iniciais se referem às cidades de Copenhague, Bruxelas e Amsterdã. No texto fundador do grupo está dito: “Consideramos que a única saída para uma atividade internacional contínua seja uma cooperação orgânica e experimental que evite todas as teorias estereis e dogmáticas. [. . .] Vimos que temos um modo comum de vida, de trabalho e de sentimento, entendemos uns aos outros num nível prático e nos recusamos a aderir a uma unidade teórica que é artificial. [. . .] É num espírito de reciprocidade que adicionamos experiência dialética entre nossos grupos e nossas experiências nacionais”. *Apud* “CoBrA: transgressão e voracidade”, sem assinatura, em <http://www1.uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/pnuhcobra02a.htm>, no dia 18 de outubro de 2007.

*A senhorita Simpson* é fio elétrico esticado sobre a superfície da vontade de fazer literatura a essa altura do campeonato, no atual estado das coisas. É preciso construir “um discurso sobre o método”, se colocar no lugar do outro, para “assumir o compromisso não assumindo”. Na estratégia de Sant’Anna, a metanarrativa se presta a uma certa dicção ensaística. Portanto, é possível narrar a construção de identidades na globalização, desde que os limites nacionais estejam abertos a incorporações (literais, às vezes) de outras culturas, de outras linguagens, de diferenças. Não, não é fácil lidar com elas. Mas o pastiche está aí para isso mesmo. A paródia já não resolve a questão, porque não há mais razão para a ruptura (radical demais), mas para a imitação transgressora de um estilo, como deseja Silviano Santiago.<sup>61</sup>

“A senhorita Simpson (novela)”, por exemplo, toma o formato “meu tipo inesquecível” das *Seleções do Reader’s Digest* para conferir-lhe novo valor. Sem abandoná-lo. Sem perder a dimensão comunicacional. E a tradição que o livro exemplarmente começa a levar em consideração é uma tradição não-literária, aberta a manifestações que tomaram o lugar da instauração de sentido antes dominado pelo discurso literário. Esse lugar de conflito ainda chamado de literatura propõe contar “histórias” (isso ressaltado no subtítulo do livro) que apontem para novas soluções de entendimento dos valores sociais e simbólicos.

Se este não é um texto do terceiro mundo e se, de certa maneira, marca a entrada da literatura brasileira em terreno de variada geografia, é também porque questões estéticas lhe são caras. Marca com requinte literário a penetração em abordagens que não estão atreladas a uma só realidade, hoje impossível. Como deixar-se dividir apenas entre subjetividade/política, privado/público, capital/trabalho, metrópole/colônia, próprio/exótico, universal/particular? As universalizações soam como reducionismos. As particularidades impedem as generalizações universalizantes.

O que inquieta Sérgio Sant’Anna é sobretudo a representação. Nesse campo, é preciso lidar, como percebe Italo Moriconi acerca do livro, com uma indiferenciação entre fantasia e realidade.<sup>62</sup> O que fazem os narradores senão inventar suas próprias ficções? Não é apenas o Sérgio Sant’Anna colocado como autor-narrador que precisa contar histórias para se sentir existente. Os narradores que ele inventa também criam histórias dentro de histórias. Esses relatos “internos” legitimam indivíduos ou grupos. Estabelecem laços contra o que vem de “fora”, se defendem de uma influência externa.

---

<sup>61</sup> Cf. SANTIAGO. *Nas malhas da letra*, p. 114-117.

<sup>62</sup> Cf. MORICONI. “Um filho esperto do ‘boom’”.

Mas, curiosidade das curiosidades, a saída imaginária do particular não está mais livre do universal previamente apresentado. É impossível imaginar sem as fabricações em série da cultura consumida através dos meios de comunicação de massa, alertou Italo Calvino<sup>63</sup>, conforme antes apontado. Quer dizer, a literatura que isso comenta tenta disso escapar.

Em “O duelo”, o narrador-escritor é tradutor. Da literatura norte-americana, tradutor da cultura norte-americana, da tradição norte-americana. A sua Ifigênia amante-personagem entra na corrente de pensamento junto com Marilyn Monroe e John Kennedy. O que é particular permanece, porque, escreve Ricardo Piglia,

la ficción narra, metafóricamente, las relaciones más profundas con la identidad cultural, la memoria y las tradiciones. Existe una red de narraciones básicas, de relatos sociales, que la novela [ou, no caso, o conto] actual reconstruye: su tema central es diría yo la tensión entre cultura mundial y literatura nacional.<sup>64</sup>

E a cultura mundial é principalmente a memória do que corre nas linhas da mídia (sem trazer obrigatoriamente a degradação vista por Piglia; não há mais uma grande tradição). Essa recente “tradição” estrangeira molda a identidade da literatura nacional (agora leve e solta). Seguindo esse sentido, Sérgio Sant’Anna tem o seu quê de Manuel Puig, que narra a cultura de massa e popular, a vida filtrada por suas formas.

Nesse embate, não há lugar para ingenuidades. As idéias modernistas de Mário e Oswald de Andrade fazem eco na província, como se lê no conto “O homem sozinho numa estação ferroviária”. E mesmo lá o garçom passa por eles sem reprimir um bocejo... A antropofagia de Oswald se resume à entrada tarde da noite no quarto da professora interiorana... A imaginação de Mário passeia pelo “jovem poeta da cidade, a moça inteligente, a pintora possível e o homem sentado sozinho na estação ferroviária”. Exageros à parte, a paisagem de um mundo cosmopolita torna-se cada vez mais presente. No final do século XX, a alternativa não é outra senão se defrontar com os Malcom Montgomery da vida, os escritores “estrangeiros” de *best-sellers* que estabelecem a posição dos “brasileiros”. Sim, um duelo. Disputa entre alta e baixa cultura, entre arte erudita e popular, de massa. Examinar a batalha nessa chave só é possível na literatura que não fecha a questão e que se vê “obrigada” a retrabalhá-la. Se

---

<sup>63</sup> Cf. CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*.

<sup>64</sup> Cf. PIGLIA. “Memoria y tradición”.



Sant'Anna aponta para a mecanização da produção literária, para sua condescendência em relação ao mercado, na sua própria escrita ele tensiona o debate porque faz uso de mecanismos que condena. A linguagem apela, vamos dizer assim, para repetições dos formatos à solta por aí. Mas essa é um re-produção inteligente, que a todo tempo se contradiz sem afastar o leitor. Nesse sentido, Sérgio Sant'Anna seria um Lima Barreto contemporâneo.

Andréas Huyssen explica:

Isso não é para dizer que a diferença entre arte erudita e cultura de massa não existe mais, quer em sociedades ocidentais ou em outros lugares, como se poderia argumentar. Ela continua a existir. E como. Sempre restarão diferenças em qualidade e ambição entre produtos culturais, diferenças em complexidade, demandas diferentes de atenção e conhecimento por parte do consumidor, audiências estratificadas de maneiras diferentes. Mas o que costuma ser uma divisão vertical se tornou, nas últimas décadas, uma zona fronteira horizontal de trocas e pilhagens, de viagens transnacionais de idas e vindas e todos os tipos de intervenções híbridas. E complexidade não se encontra apenas em um lado do antigo binário.<sup>65</sup>

Se estamos lidando com literatura, não adianta a busca pelo lugar ideal de onde falar. Voltamos a Huyssen. Opera-se sobre o denominador comum do consumo, traço que percorre, como nenhum outro, a cultura. O editor de “O duelo” tem exata noção disso, o que exaspera o escritor latino-americano, comparado a padrões que ele quer renegar. “Havia o McDonald’s, havia Mac Pherson, Malcom Montgomery, Marilyn Monroe.” Parágrafo. “Havia também uma enorme lata de lixo, já saqueada, naturalmente. Mas sempre restariam dentro dela alguns resquícios de mac-chickens e mac-salads e big-macs e assim por diante.”<sup>66</sup> Fazer o editor comer o lixo. De que adianta? Por que imaginar que apenas a cultura local é boa? É o que pergunta todo o livro, que coloca o editor de cabeça para baixo dentro do lixo, mas depois cai numa horizontalidade infinita, que tem a ver com uma preferência “trans” de ver as coisas, em que os radicalismos escapam de uma verticalidade ineficiente (o espírito do tempo diria: também improdutiva) para se dissolver em abordagem mais apropriada às movimentações entre culturas. Termina por questionar a predominância de uma cultura que quer se fazer valer em todas as outras – por meio dos canais legitimadores dos *mass*

<sup>65</sup> HUYSSSEN. “Literatura e cultura no contexto global”, p. 29.

<sup>66</sup> SANT’ANNA. *A senhorita Simpson*, p. 41.

*media* até a pequena mídia de um inocente livro didático. Assim: o diagnóstico está dado em “O duelo”, e a saída que eu, Sérgio Sant’Anna, tenho a propor está colocada aqui em termos de linguagem e conceito.

“O duelo” mostra o lugar deslocado do escritor latino-americano, como se ele fizesse grande esforço para estar sintonizado com a cultura midiática. Há uma perplexidade, um “não sei o que fazer”. Não se entregou porque não enxerga o dano dentro de si. O personagem-escritor ainda é um anti-herói com alvo claro: a cultura de massa. No final dos anos 1980, já não pode ser inocente, acentuemos. Joga um jogo duplo, ocupa um espaço interessantemente incômodo. Quer esse lugar à parte – de fora. Ainda acredita poder ser um *outsider*.

Nesse sentido, *A senhorita Simpson* abriu perspectiva valorativa poderosa. Publicado em 1989, é o livro que melhor parece indicar caminho sem esquematismos dentro da obra do próprio autor, da produção nacional (se a denominação ainda for precisa, se ainda for necessária) e no contexto mais amplo da literatura latino-americana. Como vimos, os relatos formam-se sob a trama da sociedade dos meios de comunicação de massa, a “sociedade da comunicação generalizada”, para lembrar expressão utilizada por Gianni Vattimo<sup>67</sup>. Isso significa dizer que a cultura dos *mass media* importa à literatura, em dupla percepção. Primeiro, é importante para pensar a literatura – como espelho: reflexo, contraste, estilhaço. A cultura da mídia também traz à narrativa de ficção do fim do século XX sentidos dos quais é quase impossível desviar. Na situação pós-ditadura, entra-se em tempos de literatura pós-autônoma. Nessa perda de exclusividade do campo literário, a avassaladora onipotência dos meios de comunicação parece ser a principal acusada. Serão os *media* culpados?

O que se impõe é pensar o lugar da ficção literária na mesma sala onde estão televisão, cinema, rádio, jornal, revista, internet. O quadro inicial abre a busca pela solução de enigma bastante evidente na cultura finissecular. A saber, ou melhor, a tentar saber: se viva ainda estiver, a literatura já não é mais o que era. Vale pouco. Valora pouco. É um discurso entre discursos. Eneida Maria de Souza entende essa questão como “o não-lugar da literatura”, buscando compreender o novo espaço literário. Recai sobre a mídia, repita-se, a suspeita do assassinato da literatura:

Em virtude das mudanças de costume propiciadas pela modernização crescente nos países periféricos, a literatura,

---

<sup>67</sup> Cf. VATTIMO. *La sociedad transparente*.

discurso que até então concedia *status* e importância a quem a ela se dedicava – principalmente na condição de escritor – vê-se inserida no rol heterogêneo e pouco nobre da multiplicidade discursiva, destacando-se aí a presença da mídia.<sup>68</sup>

O conto de Sant’Anna, assim, é um texto de virada para o personagem-escritor, para a literatura brasileira. Doce ilusão que se apaga. Sela um momento para abrir outro. Fecha de vez os anos 1980, década em que surge com força a lógica do mercado e a profissionalização, conforme identifica Flora Süssekind.<sup>69</sup> “O duelo” prepara a entrada dos escritores nos anos 1990 e no novo milênio. E ela não virá sem dor.

Do cubículo ao lado do viaduto, onde vive o escritor de “O duelo”, visitamos, de passagem, o *Bangalô* onde passa uma temporada o escritor de Marcelo Mirisola. Mais de dez anos separam “O duelo” de *Bangalô*. Uma diferença importante é que o personagem-escritor surge para a escritura de dentro da cultura midiática. Cresce nela. E vem, como dissemos, derrotado, “desistido dos outros”: “Agora, falo por mim. A incompetência é que me faz brilhante, ‘um vermezinho, o escritor’. Tudo o que desejo ardentemente é consumir brotos de girassol. Mas não consigo.”<sup>70</sup> Os projetos são individuais e pretendem uma inserção pública a partir da experiência privada.

Se Sérgio Sant’Anna incorporava com bastante desconfiança elementos midiáticos, estabelecendo uma salutar distância do que está supostamente contaminado pela estupidez generalizada, Mirisola faz reflexões com um olhar que vê através dessa lente, dessa tela. Não há mais estranhamento possível. Em Marcelo Mirisola, 25 anos mais jovem, o novo milênio do personagem-escritor começa com as contas pagas por mamãe, ser “maldito” é patético (porque inverossímil) e toda formação/informação vem dos meios de massa. Não existe vida fora de um *Bangalô* construído sobre os entulhos da mídia. Não há caminho fora do que os franceses chamam de *inforoutes*, as rotas de informação.

Se o personagem-escritor dos anos 1980 ainda era capaz da ação, o de Mirisola aceita a derrota que ele consumiu durante anos pela tevê. “Para essa literatura, perder é lugar-comum”, destaca Ricardo Lísias.<sup>71</sup> De quem não foi possível ganhar? Da banalidade de que me constituo e contra a qual luto, sim: tentando ser escritor. Esse narrador debochado, sarcástico, procura seu lugar de autor onde ele não é mais possível,

---

<sup>68</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 82.

<sup>69</sup> SÜSSEKIND. *Literatura e vida literária*, p. 152.

<sup>70</sup> MIRISOLA. *Bangalô*, p. 45.

<sup>71</sup> LÍSIAS. “Outras arrebentações”, p. 119.

isto é, na cena midiática. E nisso é parecido ao de Sant'Anna. A estratégia, contudo, é outra.

“Em alguma parte do labirinto que parece sempre igual”, diz Beatriz Sarlo, “há rastros que permitem entender algo mais do que entendemos”. O que incomoda a ensaísta argentina, que busca analisar no cotidiano “os depósitos de banalidade e de resistência à banalidade”, é parecido com o que irrita e ao mesmo tempo constitui o narrador de Mirisola: o populismo celebratório dos *mass media*. A literatura, então, passa a olhar de perto a estética midiática.

Uma das alternativas de abordagem é o deter-se intensamente sobre o estereótipo para que ele se autodestrua. Capítulos curtos, frases curtas. E a *repetição* como estratégia. Repetição que é característica da mídia, modo acelerado de não espantar o espectador totalmente imerso numa cultura *fast* – o leitor-zapeador. A elipse (moderna) pode causar ruído, o que em termos comunicacionais é desastre. A falha integra a comunicação, mas não pode vir programada. É efeito indesejado.

E a grande virada está na presença acachapante da televisão. Não mais apenas o cinema. A percepção audiovisual se vê tragada pela tela pequena, por sua presença cotidiana, pelos micropontos que configuram imagens e sons que perfazem o sentido comum contemporâneo, que levam ao consumo apaixonado da “novidade sem novidade”, que acostumam o espectador a uma fotogenia dispersiva, “porque a televisão vive da repetição organizada, da repetição convertida em estética visual e em técnica informativa”.<sup>72</sup>

Observe-se agora o desespero do escritor diante de um mundo que lhe pertence mas que não o escuta. Está cansado e não vê muito futuro para a “verdadeira” literatura:

Meu big-bang é cínico, egoísta – vingativo – e descomprometido com qualquer melega que se pretenda ‘elevada, poética e/ou transcendente’; cabe, a bem dizer, numa garrafa de Jack Daniels. Mas ainda não é a boa força. O fato é que eles me acharam aqui. E eu não estava.<sup>73</sup>

Com esse “eu”, muitas vezes chamado de Marcelo Mirisola ou apenas de MM, entramos no campo da autobiografia ficcional. Na encenação de um eu escritor, encontramos outros dados para esse quebra-cabeça, para além do fato de que a biografia seja um filão forte da indústria do entretenimento. Os escritores, demasiado conscientes

---

<sup>72</sup> SARLO. *Instantâneas*, p. 120.

<sup>73</sup> MIRISOLA. *Bangalô*, p. 61-62.

da ficcionalidade intrínseca a qualquer narrativa, não se contentam em simplesmente contar suas vidas. Assim, voltamos aonde estava Sérgio Sant'Anna.

## Foto de recordação

O escritor maduro, consagrado na medida do possível (em tempos audiovisuais), esse escritor senta-se na cadeira de balanço com uma pasta nas mãos. Está cansado, a morte percorre seus últimos escritos. Toma fotografias, se permite olhar para trás. Escreve um conto que fará parte de um livro ao mesmo momento de retomada e de perspectiva triste. Como se fosse o último: *O vôo da madrugada*. Em obra noturna, é hora de recordar. E é bom que esteja livre do fardo do Funes borgeano, “o encargo de classificar todas as recordações da infância”. Apenas algumas.

Assim, em “Invocações (memórias e ficção)”,<sup>74</sup> Sant'Anna é o escritor em plena consciência do exercício ficcional no que ele tem de autobiográfico. Ou da prática autobiográfica no que ela tem de ficção. Memória permite ficção, diz o autor. O menino que o escritor foi aparece, então, através da imagem de outros. A escrita é encontro com o passado e adiamento da morte presente. Ler esse conto duplo é colocar o estatuto autobiográfico no benefício da dúvida, é passear pela angústia de uma identidade individual e intelectual posta em xeque, é voltar um pouco no tempo para no escritor-personagem reconhecer o personagem-escritor, e vice-versa, ou vice-versa.

Que essa memória de infância seja um conto já diz muito da condição autobiográfica no mundo contemporâneo. Ela será necessariamente fragmentada e trará colada em si a impossibilidade de tentar misturar os registros sem deixar isso evidente ao leitor. O escritor pós-moderno trabalha na falha. O “pacto autobiográfico”<sup>75</sup> se dá na prosa curta e na metanarrativa. É nelas anunciado. Como se a memória tirasse proveito de seus lapsos – as fissuras da memória e da literatura.

Não mais a sistematização, ainda que plena de poesia (dotada, assim, de instabilidade), da *infância* de Graciliano Ramos, dos *verdes anos* de José Lins do Rego ou da *idade do serrote* de Murilo Mendes. No escritor contemporâneo, a timidez da exposição subjetiva. Porque ela é exagerada, apresentada em doses excessivas em todos os lugares midiáticos, com os quais o leitor-espectador está acostumado e dos quais o

---

<sup>74</sup> SANT'ANNA. *O vôo da madrugada*, p. 87-105.

<sup>75</sup> Expressão de Philippe Lejeune. *Apud* MIRANDA, *Corpos escritos*, p. 29.

escritor-personagem parece querer se afastar. Sabe-se, repetimos, da onda de produção autobiográfica e do consumo extremo dessa forma de narrativa. Mas em literatura que pretende alguma diferença é necessário pedir licença ao leitor. O escritor fala contra o poder instalado do individualismo egocêntrico.

Esse *eu* também não é mais o que narra a própria experiência. Nem exclusivamente nem como prioridade. Isso nos contam Walter Benjamin (quando tece suas “considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”)<sup>76</sup> e, posteriormente, Silviano Santiago (quando propõe a noção de narrador pós-moderno).<sup>77</sup> Não é o narrador de experiências gloriosas (Visconde de Taunay), de formação irrepreensível, educação exemplar (Joaquim Nabuco), de ajustes com a nação (ambos). Não é o narrador de histórias infantis e adolescentes vivíssimas (Oswald de Andrade), tampouco o da relação familiar intensa, dura (Graciliano Ramos), o da casa-grande que reverbera por toda vida e toda obra (José Lins do Rego), menos ainda o da exaustão autobiográfica (Pedro Nava). Comparado com prática mais recente, a do narrador memorialista (ex)exilado (Fernando Gabeira), o narrador de fins do século XX também não quer se mostrar vitorioso e não tem um inimigo político claro.<sup>78</sup> A experiência talvez tenha lhe ensinado (confirmado) apenas e tão-somente que tudo é ficção.

Encontra-se impossibilitado de realizar a autobiografia longa e ordenada, porque o mundo não o é. Já no conto “O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro”, de 1982, o narrador, de nome Sérgio Sant’Anna, anota: “Pois está difícil, hoje em dia, não escrever em fragmentos. Porque a realidade, cada vez mais complexa, também se estilhaçou.”<sup>79</sup> É obrigado a recorrer a momentos autobiográficos dentro de um livro assinalado como sendo de ficção, fazendo uso de uma espécie de subcontrato com o leitor. Nas “Invocações”, esse acordo é explícito, no sentido de que o texto não deixa dúvidas. Não é a história completa de uma primeira pessoa.

Se podemos considerar um dado quase natural a ficção na autobiografia (pensada aqui não em oposição ao romance), nas “Invocações” não temos nem mais o deslize (os registros que se entrecruzam espontaneamente), senão um propósito, um objetivo claro: ficcionalizar o passado, o vivido. O autor anuncia que está “voltando à ficção”, diz o que é “real” na história ou o que é “verdade”. Deixa claro quando invoca

---

<sup>76</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, in BENJAMIN, *Magia e técnica, arte e política*, p. 197-221.

<sup>77</sup> Cf. SANTIAGO, Silviano. “O narrador pós-moderno”, in SANTIAGO, *Nas malhas da letra*, p. 38-52.

<sup>78</sup> Cf. SANTIAGO. *Nas malhas da letra*, p. 47-48.

<sup>79</sup> SANT’ANNA. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, p. 211.

a imaginação, como na frase em que se aproxima, digamos assim, do tio Carlos: “Então acho natural que, ao invocar minha mãe morta, tenha chegado até ele, ou mesmo a *recebê-lo*, e é aí que começo a entrar no território da ficção, da fantasia”.<sup>80</sup>

Afirma Wander Melo Miranda, ao detectar a “especificidade da autobiografia”, que “o pacto fantasmático, ao realçar o desdobramento do autor em figuras e ‘personagens’ diversos, permite entrever, já em processo, a noção de autor como um *ser de papel*, e a da autobiografia não como a representação verídica e fiel de uma individualidade, mas como uma *forma* de encenação ilusória de um *eu* exclusivo”.<sup>81</sup> Quer dizer, ficção e não-ficção dividem a composição do autor, a idéia que se tem do que seja um “autor”. E a autobiografia (em suas variantes de memórias, diários, correspondências) assume o caráter de invenção. Nesse sentido, os parênteses do título do conto de Sant’Anna não revelariam qualquer contradição. Não existe a possibilidade memórias “ou” ficção. Tampouco a conjunção *e* pode ser considerada aditiva, porque simplesmente não *adiciona* uma outra coisa surpreendente.

O *ser de papel* vale também para as ações imaginárias de um personagem “real”. No caso, o mesmo Carlos, o tio jogador de futebol:

Mas, como um texto que se esconde atrás de outro texto, um fantasma que se oculta sob outro fantasma, eis que, de repente, de regiões mais profundas, surgiu outro morto e passei eu a invocá-lo no lugar de minha mãe, não apenas para que me guiasse neste texto como para que figurasse nele como seu personagem principal, com quem tomarei diversas liberdades da ficção.<sup>82</sup>

O autor pode *invocar* o passado para resolver a elaboração de um conto. Invocações de mortos. Pacto possível com o diabo. Escrever em busca de realização e beleza, diz ele, é pedir proteção aos mortos; “(...) neste momento de forte ligação com o passado, em que procuro o aconchego em mortos queridos dentro de mim e (*procuro*) também escrever sobre isso” (grifo meu).<sup>83</sup> Reescrever-se em meio a ficção é refazer a história pessoal, permitindo-se a sobrevivência.

É preciso manter a indistinção entre prosa ficcional e autobiografia. O *corpo* do sujeito está efetivamente espalhado pelo *corpus* da obra, como atesta Miranda<sup>84</sup>.

---

<sup>80</sup> SANT’ANNA. *O vôo da madrugada*, p. 93.

<sup>81</sup> MIRANDA. *Corpos escritos*, p. 38.

<sup>82</sup> SANT’ANNA, *O vôo da madrugada*, p. 92.

<sup>83</sup> SANT’ANNA. *O vôo da madrugada*, p. 102.

<sup>84</sup> MIRANDA. *Corpos escritos*, p. 29.

Nessas “Invocações” auto-reflexivas, Sant’Anna deixa em evidência traços que estão em toda sua obra. Narrar para viver, viver para narrar. História pessoal e literatura indissociáveis. “De certa forma parei de viver espontaneamente. Porque encaro as minhas vivências de uma forma utilitária, ou seja: material para escrever. Às vezes até seleciono aquilo que vou viver em função do que desejo escrever.”<sup>85</sup> Ou seja, qualquer semelhança não é mera coincidência.

Especular sobre a voz que narra (olhando) sempre foi uma preocupação. É tranqüilo afirmar que a poética de Sant’Anna traz a consciência das operações artísticas, especula sobre elas, faz delas tema. Assim, uma das teses recorrentes na obra é a necessidade de narrar para poder existir. Ele afirma que somente as histórias são reais, justamente porque são narráveis. O real e o verdadeiro vêm da capacidade de narrar. A existência, como vimos, não se desliga da linguagem. No conto “As cartas não mentem jamais”:

— Não sei mais quem sou, Dorothy, não sei o que é verdade ou mentira em minha vida. Às vezes só as histórias me parecem reais.  
— É porque a gente pode narrá-las, Antônio.<sup>86</sup>

Construção, desconstrução e reconstrução literária explicitada na linguagem, porque para o autor é nela que se existe. Suas personagens têm essa necessidade de narrar, porque, não custa repetir, somente o que se pode narrar é real. No conto “Uma carta”: “Porque é nesta escrita e construção – e esta sua razão maior – que as coisas parecem ter acontecido, tornam-se reais e vivas. Escrevo então para repetir, viver”<sup>87</sup>. Na vivência passada, a narradora fala dela mesma enquanto personagem menos consciente de si. Escreve agora para o autoconhecimento. “Porque tudo o que se pensa e sente de alguma forma existe e é preciso dizê-lo.”<sup>88</sup> A narradora se narra: “É possível, até, que esta mulher, este ser solitário e talvez insaciável, tenha a sede e ambição de que o seu gozo venha da própria carta, de que sejam sua letra e palavra que a conduzam – e quem sabe a quem a ler? – a um gozo que só se desencadeie em sua última linha”<sup>89</sup>. Há um processo de “amadurecimento”, similar ao que acontece na narrativa memorialista, sem se dar, entretanto, de forma retilínea. O vaivém de narrativas equívocas.

---

<sup>85</sup> SANT’ANNA. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, p. 211.

<sup>86</sup> SANT’ANNA. *O monstro*, p. 145.

<sup>87</sup> SANT’ANNA. *O monstro*, p. 22.

<sup>88</sup> SANT’ANNA. *O monstro*, p. 26.

<sup>89</sup> SANT’ANNA. *O monstro*, p. 33.



Já no romance *Confissões de Ralfo* (1975), Sant'Anna vai ao extremo da especulação para fazer a *autobiografia do outro*. “Insatisfeito com a própria vida a ponto de não julgá-la interessante para ser retratada em uma autobiografia, Sérgio cria um personagem que, nessa condição, tudo pode.”<sup>90</sup> Diz o narrador Ralfo que a autobiografia nasceu com a sua primeira morte, justamente a “morte” do autor Sérgio Sant'Anna, que entretanto continua vivo na *ausência*.

Essa insatisfação com a própria vivência vem de longa data, portanto. No caso de *Ralfo*, é evidente que estamos diante também de um processo alegórico para fazer ver a realidade. O escritor pós-moderno sabe ser contrário à pura e simples evasão. Nota Benedito Nunes sussurrando na orelha de *Ralfo*: “Quem se finge um outro e como outro se proclama mantém, de si para consigo mesmo, e para com a realidade em torno, um regime de permanente distanciamento, que se recusa à ficção completa”. Certo que o estilo não define a autobiografia. Mas evidencia o autor.

A criação brota da experiência pessoal, experiência de “abertura de horizonte”, para lembrar os teóricos da estética da recepção. O fotógrafo francês do romance *Amazona* (1986), também de Sant'Anna, “só considerava completa uma vivência – ainda que das mais agradáveis – quando a corporificava numa obra, criando a ilusão de sobrepor-se ao tempo e à própria morte”<sup>91</sup>.

Se o estilo encontra o passado e mostra aquele que escreve, Sant'Anna é a melancolia em busca da beleza. Com ordenação, sem a angústia da demonstração da habilidade narrativa. E mostra que a morte ronda seu pensamento. O filho, o também escritor André Sant'Anna, passou por problemas sérios de saúde e igualmente o próprio Sant'Anna. O livro *O vôo da madrugada* representa isso, declarado resultado de cisões na vida do escritor. O recorte autobiográfico surge em vários contos (“É verdade. Às vezes complica porque eu misturo esses dados com ficção. O leitor pode achar que a ficção é autobiográfica. Nem sempre”).<sup>92</sup> E há motivos de sobra para colocar diretamente em cena, nas “Invocações”, os entes mais queridos.

Não confiando na própria memória, ou se conscientizando de que ela é insuficiente, isto é, de que ela não consegue dar conta de trazer ao presente todas as lembranças, o autor pede à irmã que lhe torne mais nítidas as imagens em torno da negra Bó, “filha de escravos, agregada à casa de meus avós maternos, cujos filhos

---

<sup>90</sup> PANIAGO. *A autobiografia do outro*, p. 56-57.

<sup>91</sup> SANT'ANNA. *Amazona*, p. 107.

<sup>92</sup> SÁ. “O autor, a noite, a manhã: entrevista/Sérgio Sant'Anna”, p. 8.

ajudou a criar, para não dizer que os criou, sendo que ela própria nunca se casou”.<sup>93</sup> Personagem recorrente nas memórias que vão à primeira metade do século XX (vide, por exemplo, Etelvina e Sebastiana em *A idade do serrote*), mas já começando a se distanciar do escritor contemporâneo. Começa a fugir de certa tradição. Essa é uma parte da história individual (e nacional, claro) que lhe escapa, daí o pedido de informações à irmã quatro anos mais velha, e “mais próxima do passado de que aqui se trata, além de ter recebido mais confidências maternas”<sup>94</sup>. Não por acaso a irmã lhe manda um *e-mail*, que será colocado na página do livro. Ela fala inicialmente pela mãe (o que ela dizia sobre a negra Bó), acaba escrevendo parte das memórias, que terminam por ser também as do autor. O objetivo primeiro é clarear a “mitologia infantil”, composta, vale dizer, de encontros com pessoas e um bicho:<sup>95</sup> o peru que será decapitado e levado ao forno no Natal. Antes, o autor abre espaço para outras vozes. Poderíamos dizer, vozes “do além” (mortos que a escrita faz reviver), porque o contista, “em desespero”, se sente incapaz de responder à demanda do texto de modo solitário. O conto é resultado de invocação, proteção divina.

Algumas lembranças literárias vêm à mente.<sup>96</sup> A *madeleine* proustiana (em *No caminho de Swann*: “por certo, o que assim palpita no fundo de mim deve ser a imagem, a recordação visível que, ligada a esse sabor, tenta segui-lo até chegar a mim”)<sup>97</sup> passa a ser em Sant’Anna exclusivamente imagem. Também podemos voltar ao pacote paterno da *quase-memória* de Carlos Heitor Cony, aqui transformado em fotografia:

E, no momento mesmo de escrever sobre Bó, tenho de mim uma *foto* sua, em que aparece trajada de preto, com um vestido comprido, de colarinho branco, de pé, com minha mãe, nenenzinho, no colo.<sup>98</sup> (grifo meu)

Ou em relação ao tio Carlos:

Na mesma pasta em que vou guardando os rascunhos deste texto há uma *foto* dele com o time tricolor que disputou e venceu o campeonato carioca da segunda divisão, reservada a

---

<sup>93</sup> SANT’ANNA. *O vôo da madrugada*, p. 100.

<sup>94</sup> SANT’ANNA, *O vôo da madrugada*, p. 100.

<sup>95</sup> Marília Rothier Cardoso chama a atenção para isso em prefácio a *A idade do serrote*, de Murilo Mendes.

<sup>96</sup> Diz Ricardo Piglia em *Formas breves*, p. 46: “A leitura é a arte de construir uma memória pessoal a partir de experiências e lembranças alheias. As cenas dos livros lidos voltam como lembranças privadas.”

<sup>97</sup> PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 33.

<sup>98</sup> SANT’ANNA, *O vôo da madrugada*, p. 100.

amadores, em 1932, enquanto na primeira divisão jogavam os profissionais do clube. Uma outra *foto* que havia em nossa casa e que me causava fortíssima impressão mostrava-o com uma cobra não venenosa enrolada no braço.<sup>99</sup> (grifo meu)

As fotos (imagens estáticas) transportam o autor ao passado. Fotos, vale frisar, guardadas junto aos esboços de ficção – papéis, portanto, que se misturam. Imagens reinventadas.

Se o testemunho é importante, quase imprescindível para a ficção em causa, olhar é compor tanto a história do texto quanto a história do autor. Olhar é se autobiografar. Afinal, “para testemunhar do olhar e da sua experiência é que ainda sobrevive a palavra escrita na sociedade pós-industrial”.<sup>100</sup> E ainda, assim como Murilo Mendes quando remonta à infância/adolescência: “O prazer, a sabedoria de ver, chegavam a justificar minha existência. Uma curiosidade inextinguível pelas formas me assaltava e me assalta sempre. Ver coisas, ver pessoas na sua diversidade, ver, rever, ver, rever. O olho armado me dava e continua a me dar força para a vida.”<sup>101</sup>

Nas “Invocações”, o olhar se reveste também de som. O espectador que também ouve “o barulho, o impacto da bola sendo chutada e depois defendida”. O som da bola retorna aos ouvidos. Há coisas que não serão jamais esquecidas.

Para mais uma aproximação aos textos de Sant’Anna, que se tocam e trazem o elemento autobiográfico, podemos ir novamente ao conto “As cartas não mentem jamais”. (Curioso é recorrer a duas histórias que trazem a palavra “carta” no título e que tematizam a noção de correspondência como “escrita do eu”. E esse “eu”, como vimos, tem ligação com a representação do Autor, maiúsculo).

O passado, marca indelével na obra, se reflete no presente. O compositor de música clássica Antônio Flores olha no espelho a cicatriz na testa. Traz no corpo sua história. Na memória, carrega as marcas da rua e da casa, especialmente a casa no Rio de Janeiro, o cenário da infância e da adolescência. Vida e arte jogam no mesmo time nessa etapa de sua vida, o menino problemático que vai virar artista. Nunca a vida influenciou tanto a arte. As experiências vividas viram música. Mais precisamente, quatro peças, as quais Antônio irá descrever. Se a música exprime o inexprimível, não sei. Aqui, a literatura exprime a música, narra a música, talvez realize uma transcrição:

---

<sup>99</sup> SANT’ANNA, *O vôo da madrugada*, p. 92-93.

<sup>100</sup> SANTIAGO. *Nas malhas da letra*, p. 52.

<sup>101</sup> MENDES. *A idade do serrote*, p. 178.

O que importa é que a Sinfonia da bola nº 1 é mais ou menos isso: um garoto toma a bola de um adversário, sobe com ela na calçada e, enquanto espera passar um carro, vê por cima deste a colocação dos companheiros. Logo depois dá um passe para alguém sobre o asfalto, que chuta, a bola bate num outro carro, num poste, amassa um arbusto que geme num canteiro da Prefeitura, a defesa do outro time rebate, a bola quase atinge uma janela, a dona da casa se põe a gritar lá de cima, mas a bola já voltou para o garoto no meio da rua, que sou eu mesmo.<sup>102</sup>

As “Invocações” imaginam letras de música (dispostas na página) e fazem sonhar (por que não?) o narrador das reminiscências: gostaria de ser (ter sido) jogador de futebol. É mesmo um texto de parênteses, de abismos que se abrem no presente da escritura acerca do desejo do passado. O prazer de reviver na escrita a vida que não se teve.

Em *A idade do serrote* (publicado pela primeira vez em 1968), os primos Alfredo e Nelson abrem o mundo das idéias para Murilo Mendes. Em Sant’Anna, a admiração maior não é por um intelectual, e sim por um jogador de futebol. E não há problema em se admitir, ainda que eventualmente, essa outra linhagem. Note-se, junto a isso, o apagamento da “cena da leitura” no escritor contemporâneo de um modo geral e aqui em particular. Como se não houvesse um ponto de partida para a vida intelectual. Ou, talvez, como se esse ponto tivesse sido estilhaçado por uma sobreposição de imagens colhidas dos mais diversos pontos. Não cabe mais ao objeto livro ou à literatura a primazia na constituição desse sujeito, de agora em diante confrontado com modos diferenciados de formação.

Repetem-se as cenas da casa familiar. Porém, são justamente as “pequenas histórias” que valem, sem um suposto prenúncio do adulto que virá.

Sant’Anna reflete sobre o fazer memorialístico, suas possibilidades e impossibilidades. Nesse texto, ele colhe, por exemplo, as lições de Graciliano Ramos, assim explicadas por Wander M. Miranda em relação às *Memórias do cárcere*, mas que parecem valer também para *Infância*:

(...) ao falar de si, entretecendo intencionalmente sua voz com outras vozes até então silenciadas, Graciliano não só reverte a expectativa de uma escrita centrada na idéia de um sujeito pleno e autônomo, predeterminado por uma forma já dada, mas

---

<sup>102</sup> SANT’ANNA. *O monstro*, p. 93.

também instaura o alargamento do campo de indagação concernente à relação entre vida e obra, sujeito e discurso, realidade e representação literária.<sup>103</sup>

Nas “Invocações (memórias e ficção)”, ainda mais se levarmos em consideração o pequeno formato, temos um sujeito sem qualquer objetivo de totalização, uma forma que mistura sem medo os registros e que consegue na sua absoluta clarividência (todos os mecanismos estão expostos) arrebatá-lo o leitor. Afirma a impossibilidade da vida sem imaginação. Não haveria o amor do tio Carlos, apenas a doença. E a vivência sem invenção é chata e triste:

E aqui não custa lembrar que toda a história da tuberculose de Carlos foi real, embora eu tenha me servido da imaginação quanto ao seu relacionamento amoroso. E ambas as coisas deverão ser levadas em conta pelo leitor no que se segue.<sup>104</sup>

O leitor deve abandonar qualquer chance de naturalismo. Sant’Anna nega a fidelidade da representação literária à realidade, confirma a formação do sujeito em discurso (a escrita constitui o autor, lembra Jan Assmann),<sup>105</sup> ressalta o que passa a ser óbvio: a memória individual não é tão individual assim. Para Maurice Halbwachs, a memória individual *depende* da memória coletiva. E a lembrança – “uma imagem engajada em outras imagens”<sup>106</sup> – vem sendo constituída, em larga medida, pelo que os *mass media* fornecem ao grupo. Uma cadeia de imagens, da massa (macro) ao miolo (micro).

No indistinto entre memória e ficção, o autor é aquele que desconhece o que exatamente aconteceu. Mas é aquele que pode inventar o eu e o outro, em plena consciência de linguagem. As ilusões, autobiográficas inclusive, foram há muito perdidas. O relato-em-fragmentos das “Invocações” equilibra-se entre a experimentação com a forma autobiográfica e o desejo de não perder contato com o leitor. Não é por outro motivo que o amor inventado para o tio Carlos é romântico, mais para o folhetinesco. Também não está fora disso a voz narrativa que fala diretamente com o leitor quebrando o encanto diversionista. Apagamento da ilusão e prazer narrativo.

---

<sup>103</sup> MIRANDA. *Corpos escritos*, p. 41.

<sup>104</sup> SANT’ANNA. *O vôo da madrugada*, p. 98.

<sup>105</sup> Cf. ASSMANN. “Para além da voz, para além do mito”.

<sup>106</sup> HALBWACHS. *A memória coletiva*, p. 76-78.

Os personagens de Sérgio Sant’Anna, em “O duelo” e nas “Invocações”, são escritores em transição. Abrem lugar para novas vozes, deixam que se leia outros passados e presentes da literatura e da vida literária. O narrador literariamente consciente dá lugar ao narrador-escritor alfabetizado pelos *mass media*. Os últimos encantos vão por terra. A foto da memória agora se movimenta em rápida rotação, e não há quem se lembre de desligar o botão, ninguém se levanta para apertar o *off*. O herói (foi) devolvido:

Em 1972, eu passava horas grudado num muro de rododendros que envolviam uma tubulação engasgada de água. Os jatos subiam tossidos e antecipavam uma lilipute e desenhos ameaçadores, desde então – embora eu não soubesse e fosse refém dos adultos – resolvi que ajambraria as coisas do meu jeito; dispensei, portanto, os cubos de encaixar e os métodos desencanados da “Escola Experimental” e troquei tudo pelo *Almoço com as Estrelas*; e foi assim, aos sábados, que me excluí num autismo trivial e generoso: vibrava com Ailton e Lolita Rodriguez com a mesma intensidade com que mais tarde eu me entregaria ao racismo. Ou com a mesma volúpia com que eu me entregava ao cheiro de piche, à tubulação envolvida pelos rododendros e aos jatos d’água ou qualquer coisa tossida – os desenhos de Hanna & Barbera, por exemplo – que pudesse me ameaçar... eu mesmo engasgado em 1972.<sup>107</sup>

O personagem-escritor do romance *O azul do filho morto* (2002) – cínico, cruel, canalha – troca a educação formal pela sala-de-estar da própria casa. Já crescidinho, Mirisola trabalha com a memória televisiva, com os rastros de um tempo que é sempre presente, sobrepondo aí novos significados:

Outra bagaceira é a memória. Queria ver só as recordações de um Marcel Proust se, no lugar das madeleines, tivesse que encarar um “Almoço com as estrelas” e suas respectivas maioneses e mandiopans em 1973. Outro monstrengo (a porra da memória...) capaz de triturar as melhores ajambranças e o sadismo de um sujeito doce... como eu.<sup>108</sup>

Se Sant’Anna vê o mundo através das ruínas da vanguarda, Mirisola contenta-se em vê-lo através das sobras da cultura midiática, especialmente os depósitos de

---

<sup>107</sup> MIRISOLA. *O azul do filho morto*, p. 25.

<sup>108</sup> MIRISOLA. *Bangalô*, p. 43.

memória televisiva, que lhe dão biografia e material de ficção. Na terceira parte deste trabalho, voltaremos mais detalhadamente à tevê e à literatura desse autor.

## **O escritor repartido: *media* e modelos**

*A massa ainda comerá o biscoito fino que eu fabrico*

Oswald de Andrade

*No escriba para las masas, escribe para las tortas*

No Quiero Ser Tu Beto



Os traços adiante são encontrados em três ensaios do crítico cultural Silviano Santiago, também escritor (romancista, contista, poeta). Dois vêm do livro *Uma literatura nos trópicos*, publicado em 1978. Os textos, entretanto, foram escritos no início da década de 1970. São eles: “O entre-lugar do discurso latino-americano” e “Eça, autor de *Madame Bovary*”. O terceiro trabalho está em *Vale quanto pesa* (1982), tendo sido elaborado em 1980: “Apesar de dependente, universal”, que retoma os dois primeiros. O tempo não lhes retirou a vitalidade. Os riscos estão aí. E tentam organizar, em natural paradoxo e de maneira mais didática do que especulativa (os dois não se excluem, bem entendido), um discurso que serve para repensar o mundo contemporâneo a partir de um dos cantos do mundo. Útil, pois, para discutir produção do saber e auto-imagem dentro de contexto de retomada sul-americana em tempos de organização globalizada. Ferramenta de trabalho.

É sintomático, assim, que parte da reflexão venha de um conto argentino, “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, de Jorge Luis Borges. Em “Eça, autor de *Madame Bovary*”, muito além da simples e óbvia referência no título, Santiago propõe uma reavaliação de *O primo Basílio*. O romance português, “obra segunda”, enriquece a narrativa flaubertiana com um *suplemento* (repetimos a estratégia de Santiago de grifar palavras ou expressões centrais, ou, melhor dizendo, *marginais*). Traz um *a mais*, e por que não dizer, nesse caso, um *plus*, em entonação francesa. O *complemento* não é possível porque não se está em busca de um todo coerente, que faça sentido. Esse seria o discurso do colonizador e toda sua racionalidade.

Eça de Queirós volta à cena em “Apesar de dependente, universal”: “A diferença que *O primo Basílio* consegue instituir frente a *Madame Bovary* é o seu lado visível. O lado invisível é, em si, um todo organizado e coerente (o que se repete no segundo texto do primeiro), e o visível nada mais é do que o suplemento de leitura e de criação que caracteriza a produção significativa numa cultura periférica.”<sup>109</sup> Dá ênfase à diferença (o visível) que a obra dependente inaugura. Poderíamos chamar a ação do escritor português de “imitação criativa”.

O texto que traz em si representação e resposta apresenta-se fértil para descolonizar. E é justamente a repetição que permite a abertura para novos mundos. Melhor: outros mundos. Valorizando a etnologia e a antropologia, Santiago coloca-se a favor dos estudos culturais, mais amplos, no que isso tem de possibilidade para

---

<sup>109</sup> SANTIAGO. *Vale quanto pesa*, p. 23.

“marginalizar” o discurso exterior que nos conforma. É interessante pensar que também temos aqui o pontapé certo para ampliar a discussão da esfera *exclusiva* da literatura para o espaço *inclusivo* da cultura. O que pode ter sido alterado ao longo dos 30 anos posteriores a essa primeira reflexão é a ênfase da cultura norte-americana, de sua “influência” contemporânea, tomando o lugar da “fonte” européia – sem desconsiderar o que os Estados Unidos têm de Europa.

*Menard*, aquele que quer escrever o *Dom Quixote*, retorna ao debate. Em “O entre-lugar do discurso latino-americano”, ele é exemplo de ocupação desse *lugar-no-meio*, território real e imaginário para a inversão de valores. Detalha Santiago: “diferença, escritura, originalidade”. A obra *invisível* de Menard é transmutada em *visível*, na pena precisa do ensaísta. Explicamos: o ensaísta reverte a equação ao enxergar no que é invisível para os leitores do escritor-personagem borgiano (a obra “de fácil e breve referência”, diz o narrador no início do conto) o sentido visível. O projeto da composição – “palavra por palavra e linha por linha” – da obra de Miguel de Cervantes não é levado em consideração. Essa cegueira é tolerável apenas na preguiça crítica. Se a cópia repete o modelo *ipsis litteris* e assim se apaga, torna-se necessário, até mesmo imprescindível, buscar o que marca a diferença, mantendo essa diferença desintegrada.

No caso de Borges, é a possibilidade aberta por Menard de que o artista aceite a “forma prisão” proposta pelo modelo original e trabalhe com ela. Para ferozmente agir contra ela. É, sim, jogo duplo, uma nova antropofagia. O leão feito de carneiros assimilados. O jabuti que constrói o escudo com o crânio da onça. A antropofagia “original”, a de Oswald de Andrade, já sabia que não era possível escapar do leão ou da onça, de inacreditáveis velocidade e destreza. A saída é outra: fazer da fragilidade força, da debilidade garra, fazer da “subalternidade” perspicácia. Usar a margem a favor do intelectual latino-americano. Correr pelos cantos.

Parece ser esse o exemplo de Euclides da Cunha. E, mais ainda, Lima Barreto, recorrente em Santiago, tanto por conta do que o autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma* tem de ambíguo no vaivém entre experimentação (densidade, digamos, elíptica) e comunicação (redundância, digamos, prazerosa) no âmbito da forma literária quanto em termos de sua abordagem inteligente de questões relativas à nação. Explica Eneida Leal Cunha que a realização de *Triste fim* aponta as “estratégias genealógicas de

leitura da dependência cultural em textos coloniais”<sup>110</sup> feitas por Santiago. Revela o etnocentrismo e, ao mesmo tempo, mostra como o colonizado não pode ser simplesmente riscado do mapa.

A partir de Borges, pegando carona em Eça, Lima Barreto e Oswald de Andrade, temos uma ótima e diferente maneira para examinar as trocas culturais. O olhar aqui busca a cultura do outro tentando não apagá-la sob a *ficção* do mais forte (um discurso alheio construído para ser tomado como próprio). Nesse caminho e já fora da narrativa ficcional (romance, conto), Silviano Santiago colhe, nos ensaios em questão, exemplos da etnologia de Claude Lévi-Strauss, se apóia na desconstrução de Jacques Derrida, no deslocamento proposto por Michel Foucault. Não citado diretamente nesses casos, mas influente também é a obra de Gilles Deleuze. Trata-se de um enquadramento francês, sem dúvida, como frisa Eneida Leal Cunha ao fazer o balanço das idéias de Santiago.<sup>111</sup> No entanto, é nesse sistema de pensamento ocidental que o intelectual brasileiro encontra a lição desejada de diferença: a reflexão para o fim (no duplo sentido) de *unidade e pureza*. São esses pensadores que propõem a multidisciplinaridade capaz de abarcar uma ampla visão cultural (e, repito, não mais apenas literária). Uma aula muito útil de transgressão, de *deshierarquização*.

Está em jogo a vocação da literatura comparada para não se deixar restringir por questões de fonte e influência. Porque elas deixam o objeto em cadeia cronológica, e aí o discurso do dominado nunca pode estar à frente. O valor autóctone sairia sempre perdendo. Porque elas não vêem o invisível, não vêem a riqueza *subterrânea*, mas apenas o *aparente*. Não surpreendem, segundo Santiago, “o *original* em suas limitações”. Porque para elas a *originalidade do modelo* está acima de todas as coisas, e a ela devemos reverência. Como os indígenas que se curvam diante do espelho europeu.

Santiago vai ao *já-dito/já-escrito* articulado por Foucault em crítica ao romance *Bouvard et Pécuchet*, de Flaubert, a fim de explicar a rearticulação e a desarticulação da “obra primeira”. Quem vem depois do que foi pronunciado tem a vantagem de carregar uma “violência desmistificadora”, faz a crítica da obra anterior em seu próprio *interior*, como metalinguagem. Vale a pena citar:

Neste processo de desmistificação, o discurso segundo pressupõe a existência de um outro, anterior e semelhante, ponto de partida e ponto de chegada, circuito fechado onde as

---

<sup>110</sup> CUNHA. “Leituras da dependência cultural”, p. 138.

<sup>111</sup> Cf. CUNHA. “Leituras da dependência cultural”.

decisões a serem tomadas pelo narrador ou pelos personagens diante de cada ‘bifurcação’ já estão mais ou menos previstas e prescritas pelo original.<sup>112</sup>

A cultura periférica latino-americana pode se valorizar nesse privilégio de conhecer os antecedentes, de se saber dada dentro de um quadro de “dialética rarefeita”, para lembrar *insight* de Paulo Emílio Salles Gomes, mais de uma vez usado por Santiago: “Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética entre o não ser e o ser outro.”<sup>113</sup> Árdua construção, é verdade, mas dotada ao mesmo tempo de veneno e de antídoto, como evidencia a leitura de Santiago.

Estamos e não estamos na periferia do capitalismo. Continuamos a viver no paradoxo, não no paraíso. Aponta-se uma maneira de tirar proveito disso. A “dependência cultural” ganha um novo olhar quando se quebram hierarquias, disciplinas, cronologias. Isso não tem mera função anarquista, de ausência de leis, de abandonar modelos para simplesmente matar o pai. É *estratégia* liberadora de culturas múltiplas, propulsora de *Weltanschauungen*, concepções de mundo.

Assim, é possível propor ligeira guinada para pensar a dependência cultural na chave da mídia. Como não pensar nela? Concordamos com o filósofo Gianni Vattimo no diagnóstico de que vivemos na sociedade dos meios de comunicação de massa. E, em qualquer ponto da América do Sul, a mídia mostra suas armas de clichê. Mas também de renovação.

O “memorizar e viver com entusiasmo uma ‘ficção’ européia”, relacionado pelo crítico brasileiro à experiência indígena no processo de colonização, pode ser trazido à tona em tempos de *mass media*, com uma pergunta sem resposta: a ficção não seria nem européia, nem norte-americana, mas *hollywoodiana*? E uma especulação provocativa: estamos no lugar dos índios? Afinal, não nos encontramos mesmo diante de um espírito *profiteur* (escancarado na publicidade), não temos de encarar a espada (o poder militar intimidador e, em muitos casos recentes, colocado em prática) e suportar a falsa cordialidade que faz romper e atar, por exemplo, cordas do protecionismo econômico?

Outra postura, também mais “apocalíptica” do que “integrada”, dirá que submergimos de tal forma nisso que passamos ao simulacro amplo e irrestrito (Jean

---

<sup>112</sup> SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*, p. 57.

<sup>113</sup> SANTIAGO, *Vale quanto pesa*, p. 13.

Baudrillard, por exemplo). Essa generalização, estranhamente, teria o “mérito” de desfazer dualidades em termos de emissão e recepção. Não partiria de um centro único e exclusivo a imposição de consumo cultural. Aqui ou em Marte, geléia geral. Fronteiras dessa forma dissolvidas, a discussão sobre dependência cultural que se assenta sobre a idéia de nação não faria mais sentido. Sabemos que não é bem assim.

A mídia não encontra *tabula rasa*. Não devemos cometer aí o mesmo erro etnocêntrico da inteligência brasileira, que desconsiderou a presença de negros e indígenas e que se restringiu a análises sob padrões europeus (*standards*). Além disso, a teoria da comunicação já deixou claro que a mídia também lida com o aleatório, que os ruídos na mensagem são muito mais intensos do que imagina nossa vã vontade de encontrar um culpado pela manipulação de corações e mentes, pelo esfacelamento da esfera pública, pela homogeneização do consumo.

Em *A sociedade transparente*, Vattimo chama a atenção para a possibilidade de emancipação que tem “em sua própria base” a oscilação, a pluralidade e a erosão do “princípio de realidade”.<sup>114</sup> A perda do sentido de realidade advinda dos meios de comunicação faria surgir os elementos locais, mostraria as diferenças, os dialetos. Em suma, abriria o verbo para múltiplas manifestações. As minorias étnicas, sexuais, religiosas, culturais ou estéticas, diz Vattimo, “tomam a palavra e deixam de ser finalmente caladas e reprimidas pela idéia de que só existe uma forma de humanidade verdadeiramente digna de realizar-se, que despreza todas as peculiaridades, todas as individualidades limitadas, efêmeras, contingentes”.<sup>115</sup>

Ora, os arquivos colocados em segundo plano, silenciados, esquecidos, podem se manifestar por causa dos meios. A “solução”, entretanto, incorpora o problema quando sabemos que a visibilidade tem de se fazer nos meios. E só neles, porque fora deles é como se não houvesse existência. Mesmo com o imponderável, em termos de emissão e recepção, ainda assim continuamos com o problema do controle, como se o outro da equação tivesse sempre de pedir permissão. E isso não serve para reverter a matemática da dependência. O poder pode até ser transnacional, mas ainda é poder de discurso, o que gera sempre imagens parciais dos contextos nacionais, que não foram pulverizados ou absorvidos (pelo contrário, em vários casos o que se tem visto é o retorno à, na falta de melhor palavra, “raiz”). O subdesenvolvimento não é compartilhado nos *mass media* audiovisuais porque ele simplesmente não serve à lógica

---

<sup>114</sup> VATTIMO. *La sociedad transparente*, p. 15.

<sup>115</sup> VATTIMO. *La sociedad transparente*, p. 17.

(irracional nos seus efeitos, porém dominante) do entretenimento, da diversão, do prazer.

Portanto, nunca foi tão necessário fazer o texto latino-americano “escrevível” a partir das demandas audiovisuais. Fazer a escritura sobre a mídia. Santiago maneja a distinção de Roland Barthes entre o legível e o escrevível:

O texto legível é o que pode ser lido, mas não escrito, não reescrito, é o texto clássico por excelência, o que convida o leitor a permanecer no interior de seu fechamento. Os outros textos, os escrevíveis, apresentam ao contrário um modelo produtor (e não representacional) que excita o leitor a abandonar sua posição tranqüila de consumidor e a se aventurar como produtor de textos (...) Portanto, a leitura em lugar de tranqüilizar o leitor, de garantir seu lugar de cliente pagante na sociedade burguesa, o desperta, transforma-o, radicaliza-o e serve finalmente para acelerar o processo de expressão da própria experiência.<sup>116</sup>

Assim, uma das funções principais da literatura hoje é fazer a crítica do discurso dos meios de massa. Assim como no passado a história do dominante era gentilmente dada ao dominado para uso (ficção *prêt-à-porter*), e se acreditarmos na noção de império, a história imprópria ainda é concedida em via de mão única em prol do mercado e do consumo. Via que percorre os canais midiáticos. Ao escritor sul-americano resta *ver* isso (porque pós-moderno, não?) e contrapor discursos. Realizar no texto literário a “guerrilha semiológica”<sup>117</sup> não apenas na avaliação dos conteúdos e das formas, o que seria por demais restritivo, mas na reavaliação dos lugares de fala, dos pontos hegemônicos dessa comunicação generalizada. Perceber até mesmo o que é auto-sobrevivência desse sistema sofisticado de supercolonialismo (a plena velocidade, sem tempo de respirar), isto é, o que ele próprio elabora para esconder seus mecanismos, quais são as suas saídas de emergência.

O papel do intelectual sul-americano é transgredir a partir da exposição das limitações do *original* midiático. A afronta não é mais contra a literatura. A negação deve ser direcionada ao *já-visto* ou *já-escutado* no lugar do *já-dito* ou *já-escrito*. O que vale à literatura serve como modo de operar uma transformação maior. Como afirma Ricardo Piglia a partir da literatura de Borges, há o perigo de a cultura de massa “produzir lembranças falsas e experiências impessoais. Todos sentem a mesma coisa e

<sup>116</sup> SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*, p. 19-20.

<sup>117</sup> Cf. ECO, Umberto. “Guerrilha semiológica”, in *Viagem na irrealidade cotidiana*, p. 165-175.

recordam a mesma coisa, e o que sentem e recordam não é o que viveram”<sup>118</sup>. Se esse perigo existe, a literatura nunca esteve tão a serviço da diferença – descontando a avaliação em tom quase catastrófico do escritor argentino.

Demarcar áreas é o que faz, por exemplo, um romance como *Amazona*, de Sérgio Sant’Anna. Molda a narrativa ao telenovelesco e, ao mesmo tempo, lança um olhar artificial (suficientemente estranho) à nação. O autor toma posse da linguagem “transitória” dos meios de comunicação para escancarar o espetáculo na sociedade contemporânea. Um dos personagens principais é um fotógrafo francês que vive no Brasil. Descolado e deslocado. Da mesma maneira, Piglia, no conto “El pianista”, volta à desconstrução do formato policial para *ex-traditar* a memória nas fronteiras. Essa fronteira é física (com o Brasil) mas também imaginária, dada por canções jazzísticas, norte-americanas por nascimento. Um dos olhos estrábicos tenta mirar, em velocidade pessoal, a cultura de massa. Uma piscadela para as “entranhas da pátria” (um juiz e seus julgamentos), outra para o estrangeiro que traz histórias heterogêneas. Nas margens (da floresta), diz Piglia, o racionalismo do dominante se perde.

No conto “Vivo ou morto”, Silviano Santiago recupera o personagem engajado-subversivo. Ele está nos Estados Unidos e se vê sendo perseguido, procurado *dead or alive*. Uma coisa ou outra. Saberemos, ao final, que se trata de um sexagenário sonhando com o que viveu em terra estrangeira, nas fronteiras da linguagem. A narrativa é um (re)encontro constante com imagens de cultura pop de massa. O intelectual já conhece esse constrangimento básico – a impossibilidade de pensar sem as lentes da mídia. E sabe também da desesperança: “Fui extraído do sonho a porradas, como, antes da descoberta da anestesia, um dente era arrancado do maxilar pelo boticão. Acordei. O corpo estava banhado em suor e cheirava a mijó e a fezes. Não tenho mais vinte e seis anos.”<sup>119</sup> E procura a solução exatamente na narrativa ficcional que incorpora e regurgita o excesso dos *mass media*. Antes, o intelectual argentino de Julio Cortázar, em *62 / Modelo para armar*, reescreve uma frase no espelho do restaurante parisiense de acordo como suas nada inocentes leituras (inclusive a mais próxima do momento, de Michel Butor): de “je voudrais un château saignant” a “quisiera un castillo sangriento”. Na tradução, atua uma ressemantização. De um simples pedido gastronômico a uma metáfora belicosa. A transposição exclusiva da leitura não é mais possível. A não-inocência continua valendo, mas não se pode partir mais somente do

---

<sup>118</sup> PIGLIA. *Formas breves*, p. 45.

<sup>119</sup> SANTIAGO. “Vivo ou morto”, p. 116.

livro. Ficar restrito a ele impossibilita utopias de universalidade de quaisquer discursos da margem.

Podemos perguntar: Eça de Queirós, autor de quê? Se vivesse hoje e tivesse de se mirar nos exemplos contemporâneos, o português entraria numa luta quixotesca ao retrabalhar o livro de Flaubert. Mais esperto seria se buscasse o invisível no que está visível na mídia para transformá-lo em visível (Pierre Menard cumpriria a tarefa daqui a alguns anos...). O grande problema é encontrar algo que se preste a ser modelo para desarmar. Mas eles estão aí, certamente em maior número na onipresença da televisão. A lógica do consumo transmitida ininterruptamente, 24 horas por dia, é a “forma prisão” que o escritor latino-americano precisa desenquadrar, tendo em vista a expressão própria, para sempre necessária num possível mundo pós-neocolonial. Desfazer.

## **Ana palindrômica**

O romance *Teatro* (1998), de Bernardo Carvalho, é bastante sugestivo para se pensar a situação da literatura no tempo da imagem pós-política. O narrador da primeira parte, intitulada “Os sãos”, quer atravessar a fronteira para reencontrar a língua do pai, porque só ela “pode restituir alguma verdade”. A língua da “metrópole” perdeu a capacidade de refletir. Ele, Daniel, é estrangeiro, um imigrante no “país das maravilhas”, no “paraíso sobre a terra”, no “centro do império”, na “capital do século”, “capital da imagem” – palavras e expressões grafadas entre aspas no texto literário, como cristalizações publicitárias de algo que efetivamente não é o que está dito. O narrador-escritor quer escapar desse lugar. Pretende “fugir de volta para a periferia”, por que aí, nesse “mundo à margem”, ele pode recuperar o “sarcasmo”, não admitido na língua dominante. Ficar “seria o meu silêncio e a minha morte”. Porque ele roubou “o que ouviu e o que escreveu”.

Quando o sentido está sendo dado pelos meios de comunicação de massa, o que faz a literatura? A literatura, “a mais inofensiva das atividades”, fica paranóica. Em *Teatro*, a paranóia “é a possibilidade de criação de histórias” no mundo em que o jornal cria a realidade. A paranóia é uma visão parcial que tenta “compreender a totalidade do mundo” (sabendo que isso é impossível). Perseguido por o que ele acredita ser uma



falsidade, o paranóico torna-se *autor* de uma verdade que não está atravessada pelo jornal ou pela televisão. “O paranóico não pode suportar a idéia de um mundo sem sentido. É uma crença que ele precisa alimentar com ações quase sempre militantes, para mantê-la de pé, tal é a força com que o mundo a contraria.”<sup>120</sup>

A literatura não suporta a idéia de um mundo sem sentido. Para Regina Dalcastagnè,

a relação entre paranóia e literatura se estabeleceria desde sempre, a partir da necessidade de se sobrepor ao mundo convencional um outro, único e intransferível, que transporte consigo as marcas de seu criador. Quanto a Daniel, podemos entendê-lo apenas como mais um alucinado perdido entre suas sofisticadas teorias conspiratórias. Ou, ampliando as fronteiras da narrativa, como a representação da angústia do escritor contemporâneo, também ele imerso em discursos que o precedem, também ele hesitante em meio às escolhas que deve fazer, mas consciente de que, ao sentar-se para escrever, estará dando ordem ao caos, criando um novo mundo, do qual perde o controle assim que o livro é publicado.<sup>121</sup>

Esse escritor-paranóico milita contra a versão (ou as versões) do mundo dada por discursos, sobretudo aqueles que propagam o jornal e o vídeo. O narrador ouve e inventa e escreve suas próprias histórias, as próprias ficções. Isso o torna perigoso. Por isso, é preciso escapar em direção à periferia, restando saber se na paranóia do paranóico há algum fundo de verdade.

O complô, em *Teatro*, arma-se desde pontos diversos, sempre com sobreposição de narrações, como uma possibilidade interna ao relato. O narrador de “Os são” conta a história a partir do que lhe conta a personagem Ana C., a partir do que leu no jornal. No jornal, no jornal, no jornal. Repete-se à exaustão essa fonte da narrativa, como a assinalar veementemente o aspecto mediado do contato com a informação. Além disso, entre escutar o relato narrado por Ana C. (que o lê no jornal) e ler o relato no próprio jornal, o narrador não constrói uma idéia precisa do que ela lhe está dizendo. São necessárias duas horas para, digamos, cair a ficha.

Na defasagem temporal, na abertura à reflexão, o narrador encontra a decisão a ser tomada. Descobre a potência de uma escritura detalhada longe da espetacularidade

---

<sup>120</sup> CARVALHO. *Teatro*, p. 31.

<sup>121</sup> DALCASTAGNÈ. “Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambigüidades do discurso”, p. 114-130.

própria à mídia, um texto que é obrigado a se realfabetizar, a reaprender fora das normas da retórica midiática, mas sem dispensar o que conhece do “inimigo”. Seria estupidez abandonar todas as armas. Desde aí, o narrador-escritor percebe que talvez possa ler o mundo com uma mirada sarcástica. A dúvida adverbial é do próprio texto. Ao contrário da ironia (jogo mais demorado com a inteligência), o sarcasmo aproxima-se do deboche, do escarnecimento. Ele é, contudo, rapidamente apreendido. No mundo em que a imagem é o novo poder, no mundo “deturpado pelo capitalismo tardio”, em que “a publicidade estava substituindo a realidade” e em que “o mercado e a especulação haviam massacrado todos os valores reais”, nesse mundo é melhor não esperar para crer. A reflexão aparece paradoxalmente na repetição instantânea.

Já aqui, do meio dos mortos, nesta imensa lata de lixo, onde despejam os restos e as misérias, posso falar – e ser ouvido pelos insanos – na língua pobre do meu pai o que ouvi durante anos, o que concluí juntando os fragmentos da história no dia em que li a notícia no jornal, em parte graças a Ana C., sem que pareça louco, porque aqui todos são. Só nesta língua posso restituir a verdade infame dessa história. E o sarcasmo que lá não existe. Só aqui as coisas podem fazer algum sentido.<sup>122</sup>

Vale notar o lugar (literal) de fala: *imensa lata de lixo*. Antes: “É como se a cidade tivesse sido construída dentro de uma lata de lixo”.<sup>123</sup> Dos despojos surge uma voz que tenta contar a verdade:

O jornal que ela sacudia e me mostrava – e que eu só leria duas horas depois – ia me forçar à fuga, a uma nova vida, num lugar onde nunca imaginei pisar, a terra dos meus pais, *o lixo do mundo*, só para poder contar esta história nesta língua que mal conheço, a única possível e a única que me resta. (grifo meu)<sup>124</sup>

Na segunda parte, “O meu nome”, Ana C. não é mais ela. Ana C. é ele. Nem Daniel, o suposto narrador, é precisamente Daniel. E Ana C., enquanto homem, pode se chamar efetivamente Ana C. E Daniel pode ser uma invenção etc. etc. etc. Para além da referência inevitável, no panorama brasileiro, à poeta Ana Cristina César (ela própria

---

<sup>122</sup> CARVALHO. *Teatro*, p. 22-23.

<sup>123</sup> CARVALHO. *Teatro*, p. 16.

<sup>124</sup> CARVALHO. *Teatro*, p. 37.

ambigüidade pura), o “nome” é mais um ingrediente da máquina de desfazer sentido. O nome impróprio alerta para a construção social de uma identidade. “O” personagem, como diz o senso comum? “A” personagem, como recomenda a gramática da norma culta? Masculino? Feminino? Eis a literatura. A divisão em dois do próprio romance é mera ilusão de ótica para o leitor míope. Tudo está repartido em dois como princípio. Estilhaçado, porém, como meio e como fim.

Há muitas situações descritas nos romances de Bernardo Carvalho em que o confronto entre arte e realidade aparece. Encontramos desde um personagem escritor cuja obra oscila sem definir fronteiras entre o diário e o romance, até situações cômicas de personagens que apaixonam-se por um escritor e dão com os burros na água ao perceberem que confundiram autor com narrador. São situações pontuais que ganham ressonância se lembrarmos que – não só em *As iniciais*, mas em grande parte de seus romances – muitos dos seus narradores são escritores, mesmo que frustrados, em busca de ordenar a própria experiência. Ou seja: vivem numa espécie de situação-limite para pensar a relação – ou a falta de relação – entre arte e realidade.<sup>125</sup>

No caso de *Teatro*, poderíamos recorrer ao lugar-comum, inclusive reportado ao próprio título do romance: tudo é espetáculo. Escrita e mundo se confundem. O mundo nietzscheano transformado em fábula. A representação da realidade está contaminada pela mediação redundante e repetitiva dos *mass media*. Não há mais autonomia possível para a arte quando a estética contaminou (o verbo é importante para o contexto) o mais comezinho cotidiano. O texto de *Teatro* frisa constantemente as aproximações provocadas pelas tecnologias expansivas de comunicação, situação basilar de teoria midiática, em que se pressupõe a inexistência de comunicação entre presentes. A ficcionalização da vida é tema recorrente dos estudos de *media* porque um dos efeitos dos meios massivos é aprofundar a indiferenciação entre realidade real e ficção. A leitura de romances, sabemos, deu início a essa dispersão. Pensemos em personagens que reagem à leitura de forma a apagar fronteiras: Dom Quixote, Madame Bovary e Anna Karenina. Recordemos escritores que levaram uma vida literária: Flaubert, Kafka

---

<sup>125</sup> AUGUSTO, Daniel Augusto. Em <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2374,1.shl>, no dia 12/09/06.

e Pessoa, para ficar entre os mais evidentes.<sup>126</sup> Como se estabelece uma relação autêntica com a realidade?

Con la industria del filme y con la televisión estos problemas se agudizaron. La novela de diagnóstico de época (a diferencia de los experimentos vanguardistas) se dirigieron a sugerir al lector experiencias como si fueran realmente las suyas. El que las introyecta puede comunicar como si se tratara de algo que él mismo ha experimentado. La *diferencia* entre la parte interna y la parte externa de la ficción, la diferencia entre lo narrado o la historia del filme por una parte y, por otra, el autor, la industria de las publicaciones y el receptor, corren en un constante entrecruzamiento. Uno de los lados será copiado en el otro, y de allí se ganarán posibilidades de comunicación, cuya base común consistirá en la artificialidad de la vivencia. Se llega así a una madeja difícil de desmadejar, compuesta de realidad real y de realidad ficcional. Este entrelazamiento se reflexionará como entretenimiento, como episodios que se experimentan sin que tengan consecuencias.<sup>127</sup>

A pergunta sobre uma autêntica relação com a realidade passa pelo quesito autenticidade. E ela tem a ver com experiência. Em *Teatro*, ela nunca é direta. Mesmo quando Ana C., ator-astro de filmes pornográficos, entra no estúdio para gravar uma cena, ele não fala com ninguém. Espectro, holograma. “Era como se não tivesse existência fora da imagem.”<sup>128</sup> Mesmo quando está cara a cara com o fotógrafo-narrador: o gravador é o mediador, porque fica a dúvida se Ana C. está consciente da presença do aparato. Poderia estar falando diretamente para o registro mecânico.

A mídia ficcionaliza a vida, é certo, mas Ana C., quando no papel de leitora, toma tudo como verdade. Confia. Logo ela, que também mente, diz o narrador. Ela mente sobre tudo o que não está escrito no jornal. Tudo o que é – ou deveria ser – memória pessoal aparece sob o signo da dúvida. Soa inverossímil aos ouvidos do narrador da primeira parte do romance, porque ele tem uma relação mais próxima com Ana C. Ou melhor, teve, foram amantes. Ele consegue *checar* a informação com dados de sua própria memória, de um passado compartilhado. A confusão, de toda forma, mostra a que ponto se pode chegar. Ana C. narra a partir de duas fontes. O receptor acredita mais no que ela relata como uma espécie de segunda mediadora do que o que conta de sua experiência “real”.

---

<sup>126</sup> Cf. PIGLIA. *El último lector*.

<sup>127</sup> LUHMANN. *La realidad de los medios de masas*, p. 119-120.

<sup>128</sup> LUHMANN. *La realidad de los medios de masas*, p. 106.

Que o narrador da primeira parte seja um policial aposentado liga a obra ao tradicional gênero que procura elucidar um crime. No caso, o enigma gira em torno do “terrorista” que envia, pelo correio, um pó amarelo que mata aquele que abre a correspondência. Qualquer semelhança com futuros fatos reais é mera verossimilhança ou, antes, sugere resposta a uma pergunta constante do próprio *Teatro*: a literatura tem o poder de antecipar a realidade? Melhor seria a afirmação: a literatura tem o poder de antecipar-se à representação da realidade, aqui entendida como uma construção *mass* midiática, isto é, descrita por notícia, publicidade e entretenimento.

Encaminhamo-nos a uma desestruturação teorizada por Ricardo Piglia com a noção de ficção paranóica:

Longe de entendê-lo no sentido psiquiátrico, uso o termo para definir o estado atual do gênero policial. Depois de passar pelo romance de enigma e pelo romance de experiência, para chamá-lo de algum modo, topamos com a figura do complô, que me parece muito atraente: o sujeito não mais decifra um crime privado, mas enfrenta combinação multitudinária de inimigos. Nada que lembre aquela relação pessoal entre o detetive e o criminoso, que redundava em espécie de duelo. A idéia de conspiração também tem a ver com a dúvida que pode ser formulada assim: como o sujeito privado vê a sociedade? Digo que sob a forma de complô destinado a destruí-lo. A conspiração, a paranóia estão ligadas à percepção que o indivíduo constrói em torno do social. O complô substituiu a noção trágica do destino. O sujeito antigo devia ler nos oráculos o caráter cifrado de seu destino, a tragédia estabelecia um elo entre aqueles que conheciam esse destino, os deuses que emitiam mensagens obscuras e o indivíduo que as interpretava bem ou mal. Penso que hoje os deuses foram substituídos pelo complô, quer dizer, há uma organização invisível que manipula a sociedade e produz efeitos que o sujeito também procura decifrar. Esses seriam dois pólos da ficção paranóica: por um lado, é o estado do gênero policial; por outro, a maneira de a literatura nos dizer como o sujeito privado lê o político, o social.<sup>129</sup>

Em *Teatro*, o sujeito privado “lê” o político e o social através do jornal (primeira parte) e através da lente da máquina fotográfica e do vídeo (segunda). Cristiane Costa assinala a existência do “protagonista paranóico” na ficção brasileira contemporânea e,

---

<sup>129</sup> FIGUEIRAS. “Por una lectura infinita”. Na entrevista, Piglia explica por que o “complô” substitui o destino na narrativa contemporânea.

em particular, faz a associação com o ex-policial de *Teatro*.<sup>130</sup> A paranóia, para o narrador de “Os são”, é “uma visão parcial tentando compreender a totalidade do mundo, o que todo homem faz, sempre, porque é esse o seu limite, a sua própria condição”.<sup>131</sup>

O narrador-protagonista tenta decifrar o enigma mesclando à própria experiência o que “ouviu ou viu” sobre os outros. O desenrolar dos fatos é afetado pelo que escreve o narrador dentro da coisa narrada. Na primeira parte, são as cartas que elabora como se fosse o terrorista – em nome do terrorista. Na segunda, também há uma mistura de posições. O narrador nunca havia visto o ator Ana C. no vídeo. Para entrar em contato com ele, tem de ir pessoalmente ao *set* de filmagem, onde deve fotografá-lo. Extrema ousadia: fala com o ator, o que ninguém seria capaz de fazer. Corpo a corpo.

Assim, não se trata mais simplesmente do narrador pós-moderno tal como tipificado por Silviano Santiago,<sup>132</sup> aquele que existe para narrar o que olha e não o que experimenta na própria pele. O narrador repórter se transforma no narrador midiático, porque já não basta simplesmente *observar*, é preciso *participar*. É importante a ação de quem conta. O narrador que é repórter fotográfico será também aquele que grava as conversas com Ana C. e depois destrói as fitas (reação), aquele que ouve o relato de Ana C. sobre o crime e desconfia do que escuta, aquele que reconta para um jornalista o que ouviu, o que será posteriormente publicado numa revista sensacionalista. O narrador midiático reproduz interferindo. A literatura é a brincadeira do telefone sem fio.

O narrador midiático investiga um crime do qual ele mesmo pode ser o culpado – por ter escrito o que ouviu. Ele foge como suspeito de minar a ordem do sistema cuidadosamente planejado pelos “sãos”. Segundo Vera Lúcia Follain de Figueiredo, é habitual nas ficções contemporâneas que

a figura do investigador se confunde com a do ficcionista ou com a do louco, que vê relações de semelhança onde elas não existem, ou mais especificamente com a do paranóico que inventa, numa lógica persecutória, explicações para tudo, sob o signo da conspiração – tal é o caso do narrador do romance *Teatro*, de Bernardo Carvalho. O louco, como diz Foucault,

---

<sup>130</sup> COSTA. *Pena de aluguel*, p. 172.

<sup>131</sup> CARVALHO. *Teatro*, p. 63.

<sup>132</sup> Cf. SANTIAGO, Silviano. “O narrador pós-moderno”, in *Nas malhas da letra*, p. 38-52.

julga a cada instante decifrar signos, de onde vem sua semelhança com o detetive.<sup>133</sup>

Follain de Figueiredo afirma ainda que o estatuto da verdade se vê questionado pela narrativa policial, que faz “girar em falso”. Seria isso, e não “as verdades”, o que “seduz o leitor em tempos em que a dimensão da profundidade tende a se perder em meio à profusão de imagens e à circulação de incessantes relatos que se desmentem uns aos outros”.<sup>134</sup> O escritor-detetive da narrativa de enigma (em contraposição à narrativa de ação) procura a identidade de um culpado, mas não a encontra, porque hoje “é tão difícil delimitar culpas como fixar identidades”.

A julgar por *Teatro*, o narrador midiático é um comunicador sarcástico e insano que mede, pelas palavras, as conseqüências dos atos perpetrados na sociedade do espetáculo. O narrador midiático é um escritor que não quer mais só olhar a cena. O narrador midiático sabe e precisa atuar. “Com os atentados, sob ordem dos meus superiores, deixei de apenas reproduzir a realidade para produzi-la, antecipá-la com o que escrevia – o que teria servido de tema perfeito para uma daquelas fábulas malditas de Ana C. sobre os escritores.”<sup>135</sup>

Em *Teatro*, contam-se literalmente duas histórias de escritor. Primeiro, Ana C. rememora a “fábula do escritor”: o encontro entre um escritor e uma leitora, que diz ter “conhecido e amado o homem de quem ele falava em seu último livro, o protagonista, na verdade baseado num personagem real, mas que ele havia transformado na obsessão do narrador, e que portanto ela e ele, o escritor, estavam de alguma forma ligados”.<sup>136</sup> Ao encontrar a leitora e tornar-se seu amante, o escritor pára de escrever. Não tem mais motivos para fazê-lo. A alegoria troca a lição de moral pela paralisação.

A segunda história também é simples. Um escritor começa “a receber de volta, pelo correio, exemplares dos livros que havia escrito, enviados por anônimos e com uma periodicidade totalmente irregular”.<sup>137</sup> O escritor sente-se rejeitado e morre, “do coração”. Ana C., continua o narrador, associa “a figura do escritor a uma maldição”. Ela não quer que o narrador seja um escritor, porque tanto a identificação total do leitor como o seu inverso, a rejeição completa, destroem a vida e a arte. Ser escritor, criar ficções, leva à loucura – quando tudo já é ficção, quando todas as histórias estão

---

<sup>133</sup> FIGUEIREDO. “Frágeis fronteiras entre arte e cultura de massa”, p. 37-38.

<sup>134</sup> FIGUEIREDO. “Frágeis fronteiras entre arte e cultura de massa”, p. 37.

<sup>135</sup> CARVALHO. *Teatro*, p. 72-73.

<sup>136</sup> CARVALHO. *Teatro*, p. 65.

<sup>137</sup> CARVALHO. *Teatro*, p. 66-67.

narradas no jornal. A espetacularização do mundo pelos *media*, na visão de Carvalho, instaura a paranóia. A narrativa, na segunda parte do livro, está mediada pela presença de uma psiquiatra.

Sem entrar pelos meandros mentais, retém-se uma idéia que já está no clássico texto “O que é um autor?”, de Michel Foucault. Na cultura ocidental contemporânea, o texto não é mais prolongamento da vida, imortalidade, mas sacrifício, apagamento voluntário “consumado na própria existência do escritor”. Flaubert, Proust e Kafka, exemplos do pensador francês, morrem ou desaparecem na obra... Contudo, antes de existir o autor entendido como transcendência, há a “função autor”, que

está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar.<sup>138</sup>

Se a autoria escapa à idéia de obra atribuída a um indivíduo, podemos rearticulá-la com o que ocorre com os discursos quando *mass mediatizados*. Não se conhece “o lugar originário da escrita”. Dessa maneira, cabe perguntar como faz o escritor para retomar esse texto que chega a ele, vamos dizer assim, “desautorizado”? Nessa transposição do midiático para o literário, ocorre um processo de assinatura autoral, com o perdão pelo pleonasma. A literatura busca concretizar o que os meios espalham de maneira diluída. Ao funcionar como tradutora de mídia, a ficção literária precisa da autoria. Ao contrário da notícia, da publicidade, do filme, em que concorrem vários “autores”, em que não se pode dizer que seja produto de um realizador, a literatura ainda não abriu mão do nome (na capa) e, na verdade, encontra sua força de contenção aí, na apropriação subjetiva de significados, o que não deve ser confundido com autoexpressão de uma subjetividade singular.<sup>139</sup> A literatura, quando o nome do autor remete a sujeito-estilo, reserva-se o direito de ficar fora de seu tempo. E, ao mesmo tempo, está no tempo, porque coloca, conforme ressalta Lash retomando Mallarmé e

---

<sup>138</sup> FOUCAULT. “O que é um autor?”, p. 279-280.

<sup>139</sup> As colaborações de escritura, abertas como possibilidade na internet, ainda são imaturas.



McLuhan, uma moldura romanesca aos *fait divers* que compõem a mídia, “tumulto de vozes”, e os eleva a “um nível de inteligibilidade existencial”.<sup>140</sup>

A obra literária, portanto, mantém a unidade de um autor real, com nome próprio. Bernardo Carvalho é o autor do romance *Teatro*, publicado pela editora Companhia das Letras. No entanto, seus personagens-escritores, seres em constante dúvida sobre a autenticidade de suas experiências transformadas em manuscritos, não são autores de obras concretas. São produtos de discursos. São produtores de discursos. Ainda com Foucault e outra vez no romance policial: “O anonimato literário não é suportável para nós; só o aceitamos na qualidade de enigma.”<sup>141</sup> Daí a opção de Carvalho por não nomear seus personagens-escritores. Eles sempre escrevem algo que lhes parece exterior, como se repercutissem uma experiência concomitantemente própria e estrangeira. Voltamos à encenação do gênero policial tramada dentro da linguagem, dentro do estilo.

Nos meios de comunicação, os textos podem vir assinados, carregam muitas vezes a marca do jornalista ou do *entertainer*. Em alguns casos, percebe-se até o toque da agência de publicidade responsável por determinado anúncio. Mas é sempre pouco, muito aquém. A diluição da autoridade é quase necessária a um discurso que precisa circular o mais amplamente possível, em busca do lugar-comum do sentido. O objetivo de quantificar superpõe-se ao mérito subjetivo. Basta notar como os discursos que atingem o cerne dos valores morais, desestabilizando-os, são rechaçados. Os meios, acentua Niklas Luhmann, preferem o consenso. A literatura encontra o dissenso. Dessa forma, a literatura é para poucos e o livro obtém, por ocasião de seu lançamento, o que Silviano Santiago chama de “inevitável equívoco, ou silêncio, do leitor”.<sup>142</sup>

Na esfera pública dos *media* audiovisuais de massa, em que a opinião é fabricada de modo espetacular em detrimento de uma argumentação substantiva (difícil discordar de Jürgen Habermas nesse quesito),<sup>143</sup> a narrativa literária publicada em livro não faz sucesso. No seu retorno à “língua pobre” do pai, sufocada por escombros de sentido, o narrador de *Teatro* leva um único livro, evidência do desprezo da “língua da metrópole” por esse objeto de enquadramento narrativo:

---

<sup>140</sup> LASH. *Crítica de la información*, p. 250.

<sup>141</sup> FOUCAULT. “O que é um autor?”, p. 276.

<sup>142</sup> SANTIAGO. *O cosmopolitismo do pobre*, p. 120.

<sup>143</sup> Cf. HABERMAS. *Mudança estrutural da esfera pública*.

Um clássico. O meu preferido. É o mesmo que leio e releio desde pequeno, presente do meu pai, mas ao chegar a esta cidade foi como se o estivesse abrindo, com os olhos arregalados, pela primeira vez. Foi escrito na língua da “metrópole”, que não admite nenhum sarcasmo, mas só aqui, do outro lado da fronteira, confrontada com esta espécie de inferno onde ela não tem mais nenhum significado, é que parece finalmente fazer algum sentido (...).<sup>144</sup>

O personagem lê e relê o mesmo livro enquanto o mundo se conforma por outro tipo de contato com a ficção. O personagem-escritor da ficção literária vê-se obrigado a cruzar fronteiras para encontrar, finalmente, o sentido. Antes disso, é um estranho que se incomoda com o estado das coisas, muitas vezes delineado como alguém que pergunta sobre os sinais do esfacelamento das utopias, mas não mais como arauto das inquietações populares em países latino-americanos. O público está em outra, não o escuta, não pretende escutá-lo tão cedo:

Quando se habla de volver al relato, de abandonar la tradición de la vanguardia, de mirar más cínicamente el mercado y el éxito, en realidad se está hablando del lector perdido. Hay una tensión que está cifrada en el debate actual de las poéticas. Por un lado creo que esa tensión es una tensión entre modos de narrar. Hay una narración que viene del Estado, de la cultura de masas, y después una especie de ejército en retirada que sería la narración literaria, con un pelotón de vanguardia que realiza acciones de hostigamiento. La gente busca la narración en otro lugar, no porque la narración vaya a desaparecer, sino porque – y esto Benjamin ya lo ha dicho – la novela ha perdido el lugar que tuvo en el siglo XIX, donde la gente leía libros de Dickens como hoy mira televisión.<sup>145</sup>

As perguntas que não querem calar e às quais ainda será necessário retornar: Serão os escritores os últimos leitores? O escritores escrevem livros com personagens-escritores para que escritores-leitores leiam?

Por enquanto, o certo é que, em *Teatro*, a história é narrada por língua literária enfraquecida, elevada sobre restos. Mas a única chance de verdade parece residir aí. A literatura é uma tentativa (sempre insuficiente, ainda bem) de contar “toda a verdade”, a “história inteira”. Para Silviano Santiago, a “literatura literária” não se deixa medir por uma dependência ao mercado, isto é, não está investida do “desejo de manter um

---

<sup>144</sup> CARVALHO. *Teatro*, p. 16.

<sup>145</sup> ESPERANZA. *Primera persona*, p. 125.

diálogo rentável financeiramente com os contemporâneos e, por isso, de alcance imediato”.<sup>146</sup> A literatura que não está sob a forma *best-seller* ou a forma moda, como bem delineou Gilles Lipovetsky,<sup>147</sup> é uma literatura residual segundo os padrões da cultura midiática. Separa-se daquilo que ordena a produção e o consumo de massa, a saber, conforme apontado no capítulo de abertura: o efêmero, a sedução e a diferenciação marginal. Se se preferir: obsolescência constitutiva, encanto imediato e diversificação programada. E essa prosa “oferece uma outra e alternativa compreensão da atualidade, buscando formas de conhecimento que escapam ao campo epistemológico comum aos seus contemporâneos”.<sup>148</sup>

Essa nova literatura marginal até aceita que o *design* – a estética industrial – a encubra. Quer dizer, a obra literária “ambiciosa intelectualmente” (Santiago) deixa-se vestir pela embalagem conveniente ao negócio, ao *merchandising*. Mas não está disposta, internamente, entre as páginas do livro, a abrir mão de sua capacidade de oposição. Ou seja, de sua incapacidade de exposição, de sua indisposição à visibilidade midiática. Ela se pretende duradoura e original. Anacrônica, sua sedução volta-se a um futuro leitor. Por isso, paga o preço do descaso no seu tempo presente. Nosso narrador midiático quer ser reciclado mais à frente.

Como o personagem-escritor constrói sua autobiografia com novos recursos, uma das perguntas cruciais passa a ser a seguinte: como se dá o choque entre algo que perdura (ou quer perdurar) – a literatura – e algo naturalmente efêmero (porque composto de informação-sobre-informação) – a mídia –, que não se pretende duradoura, ainda que deixe efeitos no longo prazo?

Retorna uma velha tensão. Scott Lash identifica um tipo de informação que ele afirma ter fundamento literário. Essa modalidade está relacionada à cultura (global) da informação, à teoria midiática e tem a ver com sobrecarga de informação. Funciona em oposição a um primeiro modelo que se vincula à sociedade (global) da informação, à sociologia dos *media* e ao estatuto do conhecimento no mundo atual. Fiquemos no literário. Tomando o jornal como exemplo válido para pensar todos os *media*, Lash remete a Walter Benjamin e Marshall McLuhan, que se sentiam impressionados “pela

---

<sup>146</sup> SANTIAGO. *O cosmopolitismo de pobre*, p. 121.

<sup>147</sup> Cf. LIPOVETSKY. *O império do efêmero*.

<sup>148</sup> SANTIAGO. *O cosmopolitismo do pobre*, p. 121.

atitude dos poetas Lamartine, Baudelaire e Mallarmé”.<sup>149</sup> Os três, fascinados pelos diários, acreditavam serem estes a literatura do futuro.

O valor da informação no jornal é presente (sem passado ou futuro), efêmero, imediato, sem reflexão ou argumentação, não submete o particular ao universal, pura faticidade, acontecimento pressionado pela hora do fechamento (*deadline*). “A informação de segundo tipo é *produzida*, de fato, pelo conhecimento discursivo, mas em sua própria particularidade característica não tem nada do universalismo deste”.<sup>150</sup> Além disso, a notícia na imprensa, ao privilegiar o empírico, impede o transcendental.

A literatura (e as outras artes) “se abre ao espaço do significado existencial” para se contrapor à “temporalidade imediata”, à carência de significado. Lamartine, Baudelaire e Mallarmé estavam equivocados? Lash é categórico:

Al margen de la inmediatez del tiempo real, las noticias y la información son literalmente basura. Tiramos el diario junto con los pañales descartables del bebé. Lo usamos para lustrarnos los zapatos. Envolvemos vidrios con él. A veces es tan voluminoso que ni siquiera entra en el cubo de residuos junto con el resto de la basura. La teoría mediática también es necesariamente “teoría de la basura”.<sup>151</sup>

Esse tipo de informação, explica Lash, é uma conseqüência imprevista da primeira noção (de informação) por ele elaborada. Da ordem à desordem, da estética da beleza à “estética informacional do monstruoso”. O que era “simplicidade classificatória” vira “complexidade incontrolável”. A cultura informacional transforma a sociedade da informação. Da acumulação à circulação, do ajuntamento ao monte de lixo. De empregos reais ao que ele chama de “McEmpregos”.

Mas por que nos preocupamos tanto com esse lixo? Porque essa cultura é a que produz o conhecimento do mundo. O que fica depois que o lixeiro carrega o lixo? O que passou por nossas mentes e nossos corações? O que ficou depositado em nossos corpos, além da mão suja do papel-jornal, da vista cansada da tela da tevê, do zumbido do rádio no ouvido? Nesse sentido, o narrador midiático é gari pós-moderno. Recolhe e recicla modelo informacional (carente de autoria, veloz, insignificante). No mundo da McLiteratura, o escritor latino-americano obriga-se a reaproveitar informação midiática. Há diferenças em comparação ao modelo literário anterior. Não existe, por exemplo, a

---

<sup>149</sup> LASH. *Crítica de la información*, p. 244.

<sup>150</sup> LASH. *Crítica de la información*, p. 245.

<sup>151</sup> LASH. *Crítica de la información*, p. 246.

defasagem temporal, que a literatura, justamente, trata de desfazer. As idéias não chegam *depois* na América Latina em relação ao resto do mundo. Basílio não espera por Bovary. Porque os produtos circulam globalmente, em tempo único. A tradução de um livro que, eventualmente, demore a ser publicada por aqui não afeta essa constatação. Se for a do *best-seller*, nada significa. O escritor latino-americano se recusa a ler *best-sellers* (um rápido desvio para lembrar que, se “os bens de consumo de acelerada rotação são informação”, os *best-sellers* são, portanto, parte do tal lixo informacional). Se for a da boa literatura, nada muda – nesse caso não estamos no campo dos *mass media*.

Homem de seu tempo, o escritor está sujeito, em função do que Benjamin classifica como atenção distraída, ao que circula na esfera pública midiática. Filmes são lançados simultaneamente em todo o mundo, às vezes antes na América Latina, que funciona como uma espécie de campo de prova. Como não se trabalha com o conceito de obra (o escritor contemporâneo ainda não se aventurou a reescrever o original de *Duro de Matar 2* ou de outra fita com maiores pretensões artísticas), tem-se uma massa de sentido a ser remodelada. A tevê a cabo trouxe uma conexão mundial instantânea, com canais que, se não apagam de todo o caráter local, o embalam para consumo externo. A internet, mais recentemente, radicalizou o estado das coisas: vivemos *online*, ao vivo, em tempo real. *Up-to-date*.

Assim, é preciso furar a barreira do texto midiático que seja “escrevível”. Não se trata de *um*, isolado. Mas de muitos, juntos. A dificuldade da literatura contemporânea em propor releituras vem dessa homogeneização discursiva e nela se alimenta. Tenta ler nas “entretelas” o que prescreve o original midiático. Silviano Santiago lembra que, já nos anos 1930 e 1940, a literatura tenta concorrer com a contemporaneidade do cinema, “instituinto como matéria a matéria da atualidade que fundamentava a arte cinematográfica”.<sup>152</sup>

No final do século XX, não se trata mais de uma *concorrência* entre artes, tampouco de uma tomada de posição *alternativa* da literatura em relação apenas às outras artes. Ampliemos. Trata-se da inserção da literatura como uma alternativa à cultura dos *mass media*, que convoca ininterruptamente a atenção do leitor-espectador. Se a reprodutibilidade técnica é inevitável, o escritor propõe um *suplemento* ao procurar a recuperação do valor de culto numa escritura desestabilizadora de uma já assentada

---

<sup>152</sup> SANTIAGO. *O cosmopolitismo do pobre*, p. 115.

tradição midiática. É verdade: o original midiático não é tão “bom” quanto o original literário, a ponto de valer a pena restituí-lo, desfazendo-o. Onde Cervantes ou Flaubert? A atitude parece desesperada. E, em larga medida, de fato é. Mas aí está o segredo. A modo de resumo do que foi dito até aqui, lembremos do lixo, do louco e do leitor. Fato, farsa e fuga. Esquecendo as aliterações, o que sobra ao livro e à literatura? Os lugares de produção e recepção estão desaparecendo, estão sendo consumidos.

A literatura não poderia “enriquecer” o original midiático se o considerasse irremediavelmente pobre. Eis a diferença entre a literatura engajada na mera destruição (suicida) do sistema midiático e a literatura que o aborda sem preconceitos. O intelectual finissecular esqueceu um pouco do que havia aprendido com Theodor Adorno para escutar Vattimo e voltar a dar atenção a Barthes e Benjamin. E a literatura seria mero *complemento* (panfletário) se fosse, como já foi dito antes, coerente. Não é. No caso de Bernardo Carvalho, paranóica.

Para sobreviver na sociedade pós-industrial, a palavra escrita tem de admitir seu lugar secundário sem se contentar com isso. Na obra de Marcelo Mirisola, há um reaproveitamento de conteúdo midiático, por meio de “uma prosa violenta, composta de cortes abruptos, frases secas, entrecortadas por alguns momentos de humor ácido e por outros de raro lirismo”, denunciando “a banalidade da vida burguesa, o ridículo das questões familiares, o tédio do culto ao corpo e o patético (...) de todo tipo de relacionamento afetivo, muito bem simbolizado pela expressão preferida dos casaizinhos tontos e felizes: ‘né, morzão?’”.<sup>153</sup> É o que nota Ricardo Lísias na orelha do romance *O azul do filho morto*, ao qual voltaremos em detalhes mais à frente.

Já um romance como *Teatro* abala a matriz midiática porque reativa esse discurso colonizador “desnacionalizado”, não mais na clave do binário, do mero espelho, mas repetindo estratégias caras à mídia. O texto de *Teatro* é absolutamente transparente, plano, horizontal, jornalístico, de uma obviedade assustadora ao leitor que exige hermetismo. O texto de *Teatro* não inventa palavras, não dificulta a leitura, não se esconde por trás da linguagem. O texto de *Teatro* prostitui a palavra em toda sua simplicidade, é obsceno como a pornografia que ele descreve. O nada no lugar da ilusão do prazer. A pornografia é a mídia desnuda, surpreendida no seu sem-sentido, na ausência de quem vê. A pornografia escancara os valores morais, preferidos pelos meios de comunicação.<sup>154</sup> A pornografia é o esvaziamento da memória.

---

<sup>153</sup> Cf. MIRISOLA. *O azul do filho morto*.

<sup>154</sup> LUHMANN. *La realidad de los medios de masas*, p. 114.

Ela me disse sobre o autor daquele texto, tentando refutar que só Ana C. podia ter escrito aquilo, o óbvio: “Ele cria esse mundo ilógico para poder escapar”. Estava certa, certíssima, mas o que não via era a “lógica do ilógico”, que o próprio autor mencionava no texto, só podia ser uma dica, eu respondi, mais de uma vez, não via o sarcasmo daquela língua pobre, que invertia tudo, a partir da própria epígrafe, que eu mesmo tinha dado para ele. (...) Só a lógica do ilógico pode trazer algum entendimento, alguma visão onde tudo se tornou cegueira, eu disse, fazer você enxergar, por trás da cortina de sentido, um outro sentido que possa dar conta da compreensão do mundo, já que este não funciona, eu insisti com a psiquiatra, mas já não valia a pena nenhuma explicação.<sup>155</sup>

O “discurso segundo”, de um autor que escreve em língua portuguesa, decompõe os relatos consumidos midiaticamente com estratégia pornográfica: subversão realista da surpresa, atribuição de autoria a um ato perpetrado por outrem, substituição do prazer prometido pelo vazio absoluto. Não se trata mais da “comparação” com um autor (Cervantes, Borges, Flaubert, Eça), mas da ruptura com a autoria anônima dos *media*. Essa leitura criativa é realizada, isso sim, por um indivíduo. Bernardo Carvalho, autor de mídia.

O recorrente aparecimento do personagem-escritor na literatura latino-americana contemporânea encontra aí sua explicação e sua importância. O escritor trabalha para recuperar autoridade com plena consciência de que o autêntico que vem do que ele experimenta se mistura com o autêntico da experiência observada. Assim como Eça ou Borges, esse autor não aceita a posição periférica, dada mais pela língua do que pelo lugar onde está. E dada, em igual medida, por adversários internos e externos – a mídia local e internacional. Daí o narrador midiático jogar com comunicabilidade e experimentação, para não perder as dimensões de leitura e linguagem. E, se havia um certo desrespeito para com a primazia de Cervantes ou Flaubert, a “obra segunda” dos tempos pós-modernos questiona, sobretudo, as versões superficiais de um mundo, conseqüentemente, superficial. Na liberdade da criação literária, a obra torna visíveis as limitações dos meios de comunicação de massa.

Mas por que o personagem e não o escritor (*lui-même*)? Simples: o escritor não crê poder realmente se expressar na mídia. A entrevista, veremos adiante, constrói um personagem do escritor que ele próprio não controla, ou não tem a ilusão de controlar

---

<sup>155</sup> CARVALHO. *Teatro*, p. 130-131.

como o faz com a sua própria escritura. O escritor encontra-se perdido. Na literatura, ele verbaliza (Sant'Anna), lamenta (Mirisola), dá voltas (Carvalho), perambula (Noll, Pauls), indaga (Fonseca, Piglia).

Nos romances *Os bêbados e os sonâmbulos* (1996) e *As iniciais* (1999), os narradores-escritores de Bernardo Carvalho também encontram no corpo do texto as dúvidas e os caminhos para a ficção. No primeiro, temos um manuscrito “inacabado”, finalmente publicado por um escritor, ganhador do prêmio Nobel, cujos livros “vendem milhares de cópias” e que tem um editor americano disposto a cumprir suas vontades. Não mais autor *contra* a indústria cultural norte-americana (“O duelo”). Não mais autor *contra* o mundo que não lhe compreende (*Bangalô*). Agora, de novo, apenas a dúvida do que fazer com as informações, o questionamento sobre a validade de narrar, o trabalho com os paradoxos da verossimilhança, tudo isso condensado na seguinte frase do narrador: “Isto não é uma ficção, embora pareça.” Embora seja, acrescentamos.

Para a descrição de *As iniciais*, recorro à orelha do próprio (por que temer a “fortuna crítica” fornecida pela editora?), publicitária, sem assinatura:

O narrador é um escritor. Com sua oralidade culta, dissemina pelo texto traços de personalidade e estados de espírito. Sou ingênuo, ele nos diz, sou crédulo, não vejo o óbvio, me espanto com o mundo, me sinto desamparado, fico perplexo, não sei como agir. Mas ele diz também: não tenho mais ilusões. (Embora conte com a escrita para pôr um ponto final no tempo que passou.)<sup>156</sup>

Nos dois casos, o autor não faz mais questão de situar o personagem-escritor em seu país de “origem”. São brasileiros pelo mundo, sem uma origem à qual possam recorrer com a firmeza da época dos metarrelatos estabilizadores, para lembrar da condição pós-moderna na visão de Jean-François Lyotard.<sup>157</sup> Até mesmo quando fala de política, o narrador o faz de fora, como na história, em *Os bêbados e os sonâmbulos*, de uma brasileira que não era “brasileira”, mas era assim chamada porque havia vivido no Brasil com o marido, depois “desaparecido” pela ditadura militar. Na década de 1990, afirma Cristiane Costa, o escritor-jornalista perde “interesse em retratar o Brasil”:

Alguns, como Bernardo Carvalho, chegaram a fazer de um mosteiro europeu transformado em refúgio de escritores o

---

<sup>156</sup> Cf. CARVALHO. *As iniciais*.

<sup>157</sup> Cf. LYOTARD. *La condition postmoderne*.



cenário de seus livros [*no caso específico*, *As iniciais*], revelando o desejo de fazer uma literatura cosmopolita e global, livre da velha missão de refletir a realidade nacional. Dessa geração, Bernardo Carvalho é também o autor que foi mais longe, publicado na França, em Portugal, na Itália e na Suécia. É possível arriscar uma explicação para esse sucesso internacional: seu universalismo.<sup>158</sup>

“Universalismo” entendido na citação simplesmente como a capacidade de transitar por entre públicos em função de uma linguagem transnacional, o que leva a uma situação não necessariamente positiva. Adaptar-se a esse bom gosto que percorre diferentes países pode significar inserção no que é aceitável, no que é de bom tom, no que não fere idiossincrasias locais.

Discussão nesse rumo toma conta da literatura argentina contemporânea, dividida entre dois contundentes adversários: academia e mercado. A *pelea* atravessa artigos, entrevistas, conferências. De um lado, escritores com carreira universitária, muitos deles egressos da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires. Estudaram por lá e se dividem entre a narrativa ficcional, o ensaio e a sala de aula. Do outro lado do ringue, escritores com menos preocupação teórica e abundante reclamação sobre a leitura acadêmica, que não os “aceita”. Com maior apelo junto ao leitor, encontram mais facilmente o respaldo de uma grande editora – Planeta e Alfaguara, principalmente.

As máquinas de legitimação entram em campo e se confrontam em terreno aberto. O debate esquentou em outubro de 2004, na revista *Ñ*, do jornal *Clarín*. O jovem escritor Gonzalo Garcés, autor de *Los impacientes* (Prêmio Biblioteca Breve 2000) e havia 10 anos na Europa, cutucou com vara curta a canonização do que ele chamou de “pedantismo, rigor acadêmico, inanição teorizada”. Afirmou que a literatura argentina era vista no exterior como uma “sala de aula universitária, um âmbito acadêmico”, no mau sentido. Quer dizer, *cosa mentale* de crítico e de professor. Chata, triste, longe do leitor. A discussão estendeu-se ao longo de 2005.

Está no número 12 da revista literária *Oliverio*, em que 17 escritores analisam os últimos 25 anos de narrativa argentina. Encontra-se em texto do ensaísta e ficcionista Marcelo Cohen na revista cultural *Otra parte*.<sup>159</sup> É assunto nas entrevistas reunidas no livro *Escritores argentinos*, de María Eugenia Romero. Há quem ache a discussão

---

<sup>158</sup> COSTA. *Pena de aluguel*, p. 177.

<sup>159</sup> Cf. COHEN. “Estados de la prosa”.

patética, como Alan Pauls.<sup>160</sup> Outros consideram muito bom que os escritores voltem a demonstrar paixão pelo que fazem, como Martín Kohan,<sup>161</sup> não sem lamentar o internacionalismo de uma literatura feita sob medida para as editoras espanholas com grande penetração no mercado hispano.

Grotesca ou intensa, a cisão encontra outras fontes e ecos. Para se ter uma idéia, é difícil, quase raro, escutar elogios à literatura de Tomás Eloy Martínez dentro da academia. A discrepância, notável. Os suplementos culturais dos jornais o reverenciam como um clássico contemporâneo. Por seu turno, a crítica Beatriz Sarlo não deixa passar uma oportunidade para elogiar a ficção de Sergio Chejfec. Com cinco romances publicados e apoio público peso-pesado, o autor não está nem no panteão midiático nem na estante do chamado leitor comum.

César Aira parece ser a exceção confirmadora da querela portenha (mais do que argentina) entre local e global, entre a defesa do nacional e o interesse pelo transnacional, uma reedição (em tom farsesco, claro) da célebre contenda Boedo-Florida, que separou escritores operários de escritores burgueses na década de 1920.<sup>162</sup> Na universidade e nos meios de comunicação respeitáveis (eles existem), Aira é tratado como “o” escritor argentino em atividade, referência mais-do-que-obrigatória depois da morte de Juan José Saer em 2005. Há que se considerar aí o oficialismo em torno do nome de Ernesto Sabato (a universidade não o leva mais a sério), o status canônico de Ricardo Piglia (prejudicado pelo desgaste em torno do Prêmio Planeta dado a *Dinheiro queimado*) e a animosidade que o polêmico Fogwill desperta com declarações públicas nada apaziguadoras, contra tudo e contra todos. E “atividade” é uma palavra que tem sentido especial no caso de Aira. Ele tem mais de 30 novelas e romances, publicados por diferentes editoras. O número, de fato, nunca é preciso, porque nunca se sabe se há um novo título nas livrarias.

Contudo, não é privilégio nem dos brasileiros em questão aqui nem dos novos escritores argentinos a distância do grande público. Pesquisa do jornal *Clarín*<sup>163</sup> mostrou que Jorge Luis Borges, Sabato e Julio Cortázar são, nessa ordem, os escritores argentinos “preferidos” de quase 80% da população. Saer, Piglia, Fogwill e Aira estão no mesmo patamar de desconhecimento geral que Eloy Martínez, Federico Andahazi ou Guillermo Martínez, para citar os que têm número nada desprezível de leitores.

---

<sup>160</sup> Cf. ROMERO. *Escritores argentinos*, p. 61.

<sup>161</sup> Em entrevista a este autor, concedida no dia 21 de fevereiro de 2006, em Buenos Aires.

<sup>162</sup> Para muitos, a disputa foi apenas exercício de ficção. Não se deu de fato.

<sup>163</sup> Publicada na revista *Ñ* em 22 de abril de 2006.

Tampouco habitam a memória literária dos argentinos, da mesma forma que Marcelo Damiani, Carlos Gamerro, Matilde Sánchez ou Gustavo Ferreyra, para mencionar alguns de texto, digamos, menos acessível e com alto prestígio entre os pares.

Dentre os “jovens” autores, o público (2,7%) lembra apenas do nome de Pablo de Santis, que esteve na Festa Literária Internacional de Paraty de 2004 e, curiosamente, ocupa um lugar ao centro: o leitor curte, a academia não consegue falar mal. Também de apelo popular é o fenômeno Cucurto, criador de novelas sobre a Buenos Aires profunda e um dos responsáveis pela editora Eloisa Cartonera, ligada aos “cartoneros”, que sobrevivem de papel e papelão recolhidos pelas ruas da cidade. O autor de *Cosa de negros* é o lado Boedo contemporâneo que a crítica universitária de esquerda recebeu de braços abertos.

Com acento global referendado primeiro na Espanha ou em contato com a teoria literária e publicada pelo *boom* de pequenas editoras da capital e do interior; despreocupada com o fluxo da mídia ou exaustivamente atenta a ele; ousada no formato, adepta da *quality literature* ou presa do *best-seller*; colhendo a tradição culta de Borges ou a herança de contato com a cultura de massa inventada por Manuel Puig. Seja como for, a prosa argentina contemporânea, vivíssima, discute a nação literária. Muito longe de serem fixas, as oposições falam tanto de sua força como de sua ambigüidade políticas.

Esse debate público em torno da noção de nação literária, em contato direto com uma língua ou um território, já não faz tanto eco no Brasil, porque o midiático parece mais incorporado à atividade intelectual. Ele não se constitui como problema a ser enfrentado. Aceitamos com mais facilidade o contexto do presente. (Desse modo, como falar de “escritor latino-americano”?). Nas narrativas contemporâneas, a preferência termina por ser o tom jocoso, considerando até mesmo incongruente com o espírito do tempo o discurso em torno de um Estado (governo e mercado) que normatiza a arte ou de artistas que se submetem a uma pedagogia oficial. Ora, como seria possível expressar uma unidade em torno de identidade nacional quando é diverso o *background* das pessoas que habitam o mesmo espaço, “bagagem” tramada de informações de múltiplas fontes, quando os fluxos migratórios alteram todo o *mapa-múndi*, quando as tradições nacionais se vêem abaladas por informação *prêt-à-porter* (isto é, não-solicitada), quando a mídia eleva-se acima da escola, da família, da igreja, do Estado?

Com o esgarçamento das bases nacionais e sociais das culturas erudita e popular, o escritor reivindica a densidade que não cabe mais apenas a uma suposta arte de elite

localizada ao norte – e como norte. Seu trabalho etnográfico é o de escavar a mídia à procura do texto “escrevível”, e daí encontrar significados, daí produzir conceitos, em obras que também se querem “escrevíveis”, isto é, abertas à superposição de idéias. *Desmitificação* é a palavra de resistência na cena em que os personagens se colocam diante do jornal e da televisão para estabelecer relacionamentos. Teatro da paranóia contemporânea, teatro das versões de verdade que enredam o ser humano. Quem é Ana C.?

## **A literatura morreu. Viva a literatura**

Antes da movimentação das teclas do computador, os mecanismos programáticos começam nas capas dos livros. Uma cena do romance *El pasado*, do argentino Alan Pauls, conta dessa sedução esperada. O personagem principal, o tradutor Rímini, está em São Paulo. Viajou para acompanhar a mulher, Carmen, a um congresso de tradutores. Entediado com a programação do evento, resolve ir à Feira do Livro. No estande de uma editora brasileira, depois de perder “toda esperanza con el idioma”, ele passa os olhos pelas capas. Impressiona-se com a “diversidad calculada” dos rostos “saludables y luminosos” estampados em imagens impecáveis. Mas, com um olhar de espectador atento aos detalhes, pensa encontrar as pequenas máculas, as irregularidades imprevistas pela perfeição publicitária das fotografias. Entretanto, como no verso do rap popular, está tudo dominado:

Volvió a mirar las tapas, esse exhaustivo *portfolio* de historias de vida, y se dio cuenta de que en esas imperfecciones había tanta regularidad y tanto cálculo como en los signos con que las fotografías representaban la plenitud vital, y que todo lo que él, incauto, pretendía usar *contra* esa repulsiva felicidad fabricada por los profesionales de la cosmética, era en realidad *obra*, y obra sin duda maestra, de esos mismos profesionales, tan expertos en fabricar belleza como monstruosidad.

Desanimado quanto ao presente, o tradutor perde a esperança em relação ao futuro de qualquer alternativa ao modelo em voga. Será por isso que se comenta a morte da literatura? Como se estivesse num romance policial de gosto duvidoso, depois de resistir anos a fio, com bravura e na frente de batalha, ela teria sido sufocada pelas

forças do mal, sombras fantasmagóricas de efeito devastador. Outros dizem que se jogou do alto da torre de um castelo. Não resistiu ao impacto, espatifou-se, tendo sido atirada posteriormente no fundo do poço. Há quem afirme que, após severas torturas (com direito a moderníssimas técnicas de projeção de imagens desagradáveis), não teria suportado a pressão. A literatura não entregou os nomes, mas deixou-se ir, abandonada, solitária, no canto de uma cela imunda. Ainda outra hipótese aparece no horizonte. A literatura entregou os pontos em interminável jogo, uma dessas disputas em busca de recordes, em que o vencedor pode ser quantificado. Ela teria desistido por absoluta falta de vontade de prosseguir. Morreu de inanição?

Nada disso. Não se examinarmos a resposta do personagem-escritor. Ao contrário do tradutor Rímini, ele não é completamente “passivo, reativo, inerte, apático”.<sup>164</sup> A melancolia não é seu forte. Certo, ele “não quer ser mais um vencedor”, como diz a letra da canção pop. E isso, de acordo com o paradoxo antes sugerido, significa uma oposição afirmativa, lançada desde a trincheira da linguagem literária, principalmente em direção a um público latino-americano despreparado para a resistência, por fatores explicáveis desde sua história. Essa, uma diferença notável para com a função do escritor em países – sejamos realistas – mais desenvolvidos nas suas instituições democráticas de acesso, por exemplo, a uma escola qualitativa. A tarefa é mais urgente no hemisfério sul.

Por isso, o personagem-escritor se escreve. Narra as peripécias de tentar publicar. Conta da incompreensão dos que o rodeiam. Ainda acredita no poder de transformação da literatura. Mas sabe que a casa do valor cultural já está tomada. O personagem-escritor faz a autobiografia ficcional do autor. *Alter ego*. Pode se portar como um. O personagem-escritor constrói uma autobiografia intelectual. E também a do autor. O personagem-escritor é personagem ficcional autor de uma obra ficcional. *Mise en abîme*. O personagem-escritor está sempre com uma obra em construção, que é também o próprio texto que lhe confere vida. *Work in progress*. O personagem-escritor coloca o leitor em situação delicada quando seu nome é o mesmo do autor. *Trompe l’oeil*. Olho enganado, onde pisar? O personagem-escritor experimenta na ficção o que o autor já não pode viver na vida real. O narrador conta a experiência de ser escritor numa sociedade informada. *Mass media*. O personagem-escritor discute literatura dentro da ficção. Porque o espaço para esse debate, fora da página, ou é pouco ou não inclui o

---

<sup>164</sup> Alan Pauls, em entrevista a este autor no dia 12 de julho de 2006.

próprio autor. Ou dá uma versão com a qual o autor não concorda, não assina embaixo. O personagem-escritor sonha com a glória. Mas está sempre em conflito com o mercado, o legitimador. Quer a liberdade da arte em contraposição à camisa-de-força da indústria. Ainda vê separação aí. O personagem-escritor faz tradução, para se sustentar e para dispor de tempo para escrever. *Traduttore, tradittore*. O personagem-escritor também é leitor. Acredita que outra vida e outra realidade são possíveis. Está preocupado com a fuga do público. O personagem-escritor transita.

E o autor deste texto pode estar ficando maluco. Acredita que todas as questões contemporâneas relevantes derivam da presença dos meios de comunicação de massa em nossas cabeças paranóicas. Daí, insiste, repete, vai em frente.

## **O escritor retalhado: *mass media* e imagens**

*Se eu soubesse o que procuro com esse controle remoto...*

“Só”, microconto de Fernando Bonassi

*Ten en cuenta que la buena literatura es como la montaña rusa: si te subes a ella,  
puede divertirte o hacerte vomitar.*

No Quiero Ser Tu Beto

A atividade do escritor em tempos audiovisuais vive o drama da busca pela comunicação. O personagem-escritor sabe de algo maior, sabe da deficiência do seu ponto de partida – a concorrência desleal. O personagem-escritor tem conhecimento do que o colocou à margem em função do que Lucien Sfez nota como “dispersão, emaranhamentos, superposições, cruzamentos”.<sup>165</sup> Os meios de comunicação de massa destruíram a “coesão de conjunto”. Paradoxalmente, se dão a função hoje de tentar fazer esse religamento. A literatura perdeu o passo para as chamadas “tecnologias da comunicação”. Sua tecnologia – pouco tecnológica – é antiga e simples.

Em Marcelo Mirisola, a ficção literária faz a crítica da telecomunicação reconhecendo os mecanismos de recepção. Sua obra expõe, como poucas, as limitações do que estamos chamando de original midiático. O momento da fratura comunicacional entre literatura e sociedade aparece exacerbado por um autor que vem diretamente da cultura midiática, cresce aí e não nega essa “origem”. Ao contrário, coloca em cena essa ruptura de base.

Como renegar um legado cultural? As imagens depositadas na memória vêm ao texto como párias. Retiradas de seu estado de dejetos, são suplementadas com ironia e sarcasmo. Os ataques podem ser direcionados às celebridades, que são “a forma consumista do mito”.<sup>166</sup> Podem, ainda, aparecer como crítica a cristalizações da linguagem comum aos meios de comunicação de massa (ou a sua “língua” audiovisual): o narrador-escritor não perdoa os clichês cotidianos. Podem ter como vítima a classe média tomada de assalto pela bestialização televisiva. Nesse caso, a classe mídia.

A prosa de Mirisola sofre do mesmo mal do adversário. Está agendada pela mídia. Isto é: seus assuntos dizem respeito às informações (sob diversas formas) veiculadas pela mídia. A diferença é a sobrecarga literária colocada por cima. O que a mídia esquece (a tradição literária latino-americana, por exemplo) ou o que ela não pode fazer para não afastar o seu interlocutor (a dimensão comunicativa, imprescindível nesse contato), a literatura se dispõe a realizar. Quando a ficção provoca a sede até não agüentar mais, pode não haver uma *teen* à espera do herói.

A expressão “a contragosto” aparece em vários textos de Marcelo Mirisola – contos, novelas e romances. No título do livro *Joana a contragosto*, ela escancara o caminho adotado pelo escritor mais interessante e irreverente surgido na literatura brasileira na segunda metade da década de 90. Parece pouco e específico, mas não é.

---

<sup>165</sup> SFEZ. *A comunicação*, p. 12.

<sup>166</sup> COHN e CESARINO. “Silviano Santiago”, p. 8.



Tem muita gente escrevendo e publicando (o que é pior). Poucos escrevem como o autor que estreou em 1998 com os contos de *Fátima fez os pés para passear na choperia*.

Mirisola dispara contra o bom gosto. Principalmente contra o suposto bom gosto das gerações que cresceram dentro de shopping centers ou vendo televisão, o que dá na mesma. O caso é que se deixaram ficar estúpidas. Tipo assim (*sic*), a nível de (*sic*) comparação: os que vão estar frequentando (*sic*) casa de Big Brother Brasil, como já bem notou, em diversos artigos, o jornalista Joaquim Ferreira dos Santos.<sup>167</sup> O narrador de Mirisola é quase sempre um escritor genial, incompreendido por essa massa ignara, da qual quase ninguém, aliás, escapa. O leitor, se bobear, faz parte dela.

Em *Joana a contragosto*, esse personagem-narrador está mais, digamos, emotivo. Há uma recente onda de amor na literatura brasileira, já notaram? Nem Mirisola escapou. Mas o amor dele é incompleto como a angústia e a raiva evidentes nas cinco obras anteriores. Ricardo Lísias, autor de ensaio publicado ao final de *Notas da arrebatção*, também lançado em 2005, defende a aparência de revolta e radicalidade do narrador típico de Mirisola (e não de sua literatura). Na verdade, narrador e leitor encontram, ao final, sempre a aceitação daquilo a que se opunham. Na orelha de *Joana*, Lísias sussurra que o escritor encontrou uma voz mais lírica. Verdade.

Mirisola é um Pedro Juan Gutiérrez às avessas. O narrador do autor da *Trilogia suja de Havana* é essa primeira pessoa que sai às ruas para depois narrar, em termos ficcionais, o que experimentou. O de Mirisola fica em casa, cavando buracos. Excepcionalmente, *Joana a contragosto* desloca o narrador, de sua quitinete paulistana em direção a um hotel barato no Rio de Janeiro. O narrador, saindo da contemplação que tudo vê e tudo sacaneia, vive uma história de amor arrebatadora, de carne e osso – ainda que estranha, atípica, fora dos padrões ditos normais. De toda forma, isso o transforma.

Esquisito é falar em tesão no feminino: *a tesão*. Ao menos para quem é de Brasília, onde tesão é *o tesão*. “Meu tesão” ou “ela é um tesão”. Em todo caso, superada essa pequena dificuldade de leitura e alimentado o debate sobre gênero, o leitor de Mirisola sente uma novidade, um acabamento de que os textos anteriores não dispunham. Um quase-começo-meio-e-fim, como se estivesse perto de se satisfazer por completo, sem interrupções voluntárias na leitura. O autor estaria ficando mais

---

<sup>167</sup> Em coluna no jornal *O Globo* e no site *NoMínimo*.

comportado? Ou a primeira “fórmula” já deu mesmo o que tinha de dar (sem nenhum trocadilho, por favor)?

Nem um nem outra. *Notas da arrebenção* aponta provas da versatilidade dessa prosa poderosa ao lidar com diferentes tonalidades e, ao mesmo tempo, manter as características do que vem se fazendo como projeto. Antes disso, *O azul do filho morto*, de 2002, dera mostras de que o fator autobiográfico é de se notar, *pero no mucho*. Passou a não incomodar porque a engenhosidade literária supera o que poderia ser apenas desabafo, desatino bem escrito, mal de que sofrem alguns contos de *O herói devolvido* (2000), por exemplo. Ainda há, nas páginas de *Joana a contragosto*, escritores de verdade (Reinaldo Moraes e Márcia Denser, por exemplo), com quem o MM da ficção troca idéias. Mas a dúvida a propósito dessa correspondência direta com o real, aberta pela elaboração sofisticada da linguagem, sustenta que, felizmente, não estamos diante de mais um umbigo. Ufa. Trata-se do oposto da ingenuidade de tentar narrar literariamente o que se viveu, ainda que o escritor Mirisola, morador de São Paulo, tenha efetivamente vivido um caso de amor com uma garota que conheceu pela internet e que o levou a uma viagem até o Rio.

É preciso dizer também que o texto do autor é hilário, o que deixa entrever um descompromisso por trás da máscara de mau humor do artista incompreendido. Ele não quer ficar bem com todo mundo, não transmite a idéia de estar fazendo pose de *outsider*. *Joana a contragosto* é, enfim, trabalho admirável. Mirisola, um autor corajoso. Dá uma saudade danada de Hilda Hilst. Com suas pequenas grandes obsessões e seu texto tautológico (repetição indiferente à capacidade de manter a atenção do leitor) e de variados volteios (ainda que mais linear em *Joana a contragosto* e com uma frase que foi se alongando desde a primeira obra), ele é capaz de nomear sem pudores o que é relativo a sexo, capaz de entregar o nome verdadeiro da mulher amada, capaz de fazer o narrador ironizar José Saramago, prêmio Nobel da língua portuguesa.

Permitam a comparação: age em texto como se fosse uma Clarice Lispector escrotinha, a Clarice que nos cabe na virada do século XXI, tempo da superexposição pública da intimidade, do mercado televisionado do corpo, da literatura relegada ao contragosto, literatura que não vale e não valora mais nada. A literatura desse ainda jovem escritor, feita de e para dentro da cabeça contemporânea – por quem não pode mais ser acusado de não conhecer o ofício –, essa literatura pode proporcionar ao leitor conhecimento e prazer, sem recorrer a enigmas policiais, tramas *camp*, denúncias

sociais etc. Porque escrita com a angústia do/a tesão, feminino e masculino. Atingido e/ou malogrado.

O escritor e ensaísta argentino Marcelo Cohen chama de “prosa de Estado” ao que nos interessa comparar com a literatura aqui. O que diz ele:

Llamo prosa de Estado al compuesto que cuenta las versiones prevalecientes de la realidad de un país, incluyendo los sueños, las fantasías y la memoria. La prosa de Estado instituye un Supraestado que excede a todo aparato estatal. En la Argentina, sus ingredientes básicos son los anacolutos del teatro político, las agudezas publicitarias, el show informativo y sus sermones, la mitología emotiva de series y telenovelas, la pedagogía cultural, psicológica y espiritual de los suplementos de prensa, las jergas progresistas, juveniles y canallas parasitadas por los comunicadores, todo con incrustaciones de traducciones españolas y doblajes centroamericanos. La prosa de Estado plasma los valores de la mente pequeñoburguesa – avance, posesión, distinción y a la vez pertenencia – tan seductores que absorben a los desposeídos y conquistan a los oligarcas que antaño los despreciaban.<sup>168</sup>

Elementos midiáticos são as linhas mestras da noção delineada. E uma certa literatura seria mera reprodutora desses discursos, sem criticá-los. É a literatura que está fora desta análise, a literatura *mainstream*, capaz de fazer a manutenção dos aparelhos desideologizados do Estado. Cohen busca no fluxo de imagens televisivas seu exemplo:

A las diez de la noche, mientras en un canal muestran torturas a prisioneros, en otro Tinelli<sup>169</sup> se burla de un zapateador enano y en otro el ofuscado nobel comunista José Saramago ensalza una novela que premió a sueldo del diario *Clarín*, verdugo cotidiano de la lengua. Párrafos de la novela completan el mundo. Este colóide, el escritor lo sabe, cuaja en una lengua siempre realimentada que se imprime en las redes neurales y las satura. La prosa de Estado es un dispositivo de control más eficaz que las policías.<sup>170</sup>

Há uma visão adorniana aí, sem dúvida. Mas é salutar notar que Cohen tem ampla noção de que a camada discursiva predominante vem dos meios de comunicação. Ele

---

<sup>168</sup> COHEN. “Estados de la prosa”, p. 1.

<sup>169</sup> Apresentador de televisão de grande sucesso na Argentina.

<sup>170</sup> COHEN. “Estados de la prosa”, p. 2.

aponta três vertentes literárias que, na Argentina, concorrem com essa prosa “acumulativa, conquistadora, aglutinante, neutralizante”.

A primeira corrente juntaria narrativas “mal escritas” de propósito, como contraponto ao beletrismo e a uma “prosa funcional ‘de mercado’”. Esta *infraliteratura* não briga apenas contra a dominação midiática, mas também contra a idéia de uma grande literatura armada de maneira sempre consciente, coerente e conivente com as normas instituídas. A “má escritura” busca na espontaneidade da fala sua autenticidade, no retrato de grupos sociais marginalizados, sua legitimidade.

Outro caminho que os narradores encontraram para *pelear* contra a prosa de Estado é o da *hiperliteratura*. Trata-se de uma “insubordinação estética” a partir de uma performance literária que se quer perfeita ao extremo. “Contra a demência lógica da prosa de Estado, a hiperliteratura enlouquece a narração de si mesma.”

O terceiro movimento (ou fluxo, seria melhor dizer) é o da *paraliteratura*, que se coloca entre os dois extremos anteriores. Nem o antiartístico nem o ultra-artístico. Tampouco o meio-termo fundado na angústia da ambigüidade. Aqui o equilíbrio baseia-se no conteúdo que deixa todos felizes e satisfeitos. Esta alternativa assemelha-se ao que a ensaísta Beatriz Sarlo classifica como *quality literature* – literatura de qualidade<sup>171</sup>. O famoso “não fede nem cheira”. Agrada ao bom gosto reinante. Lixo orgânico.

A divisão tripartite de Cohen também encontra pontos de contato com a que faz Ricardo Piglia acerca das chances do romance no presente. A hiperliteratura é a que diz não de maneira contundente: não me interessa o valor que não seja literário. A infraliteratura tem uma pegada popular, mas também pretende uma negatividade em relação ao que transita pelo discurso midiático. Valoriza a baixa cultura cuja fluência legitimadora não foi adotada pelos *mass media*, porque não lhes parece comunicativo, no sentido de conveniente. A paraliteratura é uma literatura tão adequada que já vem com válvula de escape (ética, política e social), borrando fronteiras entre alto e baixo sem *épater* os leitores – “burgueses”, na maioria dos casos.

Marcelo Mirisola pretende a total inadequação a padrões culturais vigentes e a padrões literários, mais especificamente. Escritor sem padrão, isolado no bangalô-trincheira, autor do “contragosto”, ele se esforça para construir uma figura de escritor, na falta de melhor palavra, “rebelde”. A sua causa é individual: a ótima literatura que produz e que uma sociedade obtusa é incapaz de ler (ouçam a voz do narrador). Se a

---

<sup>171</sup> Em entrevista a este autor, no dia 15 de maio de 2006, em Buenos Aires.

mídia não abre espaço para ele se pronunciar com liberdade, que o grito seja dado dentro dessa mesma “genial” literatura (segundo o próprio autor). O lugar de seu texto é *entre* o “hiper” e o “infra”, mas não o do “para”. Há alta consciência literária com cara de desleixo. Mirisola dá tratamento literário aos restos midiáticos. Ele sabe que a qualidade da escritura é o que resta quando a história já foi mexida e remexida pela própria literatura e por outros discursos. Ele escreve “mal” quando capta um estrato de comunicação com o leitor-telespectador da sociedade de consumo, que abrirá um sorriso ao se deparar com frases desconcertantes: “O único modo de vida alternativa que conheço é o Drive-Thru do McDonald’s.”<sup>172</sup> A hipérbole cômica, lançada em frases soltas no meio da verborragia, continua a produzir efeitos.

*O azul do filho morto* é a primeira biografia da geração criada diante da tevê. O narrador é filho direto da indústria cultural. Viu muita televisão. No momento em que narra sua história, consegue se destacar da massa da audiência por uma consciência plena acerca das estratégias, da lógica, dos mecanismos atrelados ao que viu no pequeno aparelho colocado em posição central na casa da infância e da adolescência. Em sua escrita autobiográfica, ele não tem dúvida: “Antes de qualquer meleca sempre fui um escritor”, diz logo na primeira parte do romance.<sup>173</sup> O autor de hoje faz a crítica do telespectador que foi no passado, escreve sobre a Tevê (maiúscula) que o constitui. Mas o leitor não deve esperar a mesma paixão de um Manuel Puig sobre o objeto cultura midiática. Seguramente, o método de Mirisola não é o da paródia feita na clave da “diversión blasée del intelectual que es ajeno y se siente superior al mundo representado, o que lo visita como turista”.<sup>174</sup> Tampouco imita a mídia, retomando-a por procedimentos que o pop tornou conhecidos. Mirisola é um viajante com destreza no mapa, mas o tempo todo irritado com as orientações fornecidas pelo guia (de programação).

O crítico Manuel da Costa Pinto faz bom resumo do estilo e da obra:

Em seu terceiro livro, Marcelo Mirisola retoma a linguagem anárquica, escatológica e pornográfica presente em seus dois livros anteriores (os volumes de contos *Fátima fez os pés para mostrar na choperia* e *O herói devolvido*). O estilo sincopado, com frases de alta voltagem erótica e um ritmo hipnotizante, já garantiria a Mirisola um lugar de destaque na nova literatura

---

<sup>172</sup> MIRISOLA. *O azul do filho morto*, p. 169.

<sup>173</sup> MIRISOLA. *O azul do filho morto*, p. 15.

<sup>174</sup> SARLO. *Escritos sobre literatura argentina*, p. 464.

brasileira, ao lado de outros cronistas da degradação urbana como Fernando Bonassi, Marçal Aquino, Marcelino Freire e Ronaldo Bressane. Mas Mirisola vai bem além desse registro realista. De fato, ele descreve como poucos a deterioração moral e cultural das classes média e baixa do país, esse lumpesinato existencial produzido pela indústria cultural e pelo agenciamento absoluto da vida social, do corpo, da mente e dos desejos; porém, o sarcasmo, o riso obsessivo e a ira espasmódica do autor – que atingem um paroxismo na escrita autobiográfica de *O azul do filho morto* – criam uma zona de opacidade que a tudo consome, que transcende a realidade material e que é uma espécie de vertigem de agonia (digna de um Céline tropical e suburbano) diante de uma existência vivida como puro horror.<sup>175</sup>

Um escritor, portanto, é aquele capaz de enxergar as atrocidades cometidas contra os filhos da classe média por uma narrativa também mediana: “Eu enforcava meus sonhos em tripas invisíveis. E via televisão. A Tevê me educava no que era preciso, o resto, aprendi olhando pra baixo.”<sup>176</sup> Dois caminhos que se bifurcam na obra de Mirisola: sexo e mídia. Ele faz parte de uma geração de autores cuja cultura de partida é midiática e que já não tem, digamos, problemas de afirmação com o corpo. O enfrentamento se dá com modelos, de discurso e corpo.

A geração tampouco tem o livro na origem. Em seu lugar, a tela da televisão. “Só fui ler meu primeiro livro, *Pergunte ao pó*, do John Fante, aos 26 anos”, conta o narrador de *O azul do filho morto*.<sup>177</sup> A sua memória cultural está muito mais na televisão do que nos quadrinhos ou no cinema, mais próximos de gerações imediatamente anteriores.

A memória do narrador-escritor incorpora como quinquilharia o que foi visto na tevê. Um olho na tela, outro desviado – para baixo (sexo) e para uma linhagem literária que inclui Dostoiévski, Georges Bataille, John Fante, Alberto Moravia, Henry Miller. Esta é a verdadeira “mirada estrábica” dos tempos pós-modernos, não a de Ricardo Piglia olhando para o Sul latino-americano e o Norte europeu e norte-americano, em busca de identidade. O laço social da memória, entretanto, aparece apenas pelas lembranças televisivas, nunca pelas leituras literárias compartilhadas. Dizer-se Dostoiévski ou Arturo Bandini é como contar uma *private joke*, uma piada privada.

---

<sup>175</sup> PINTO, Manuel da Costa. “Estante”, in *Trópico*: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2406,1.shl>, no dia 10/07/2007.

<sup>176</sup> MIRISOLA. *O azul do filho morto*, p. 29.

<sup>177</sup> MIRISOLA. *O azul do filho morto*, p. 87.

Escritor de verdade, personagem de ficção, tanto faz. O que dá liga são outras coisas: banguê-banguê, *Almoço com as estrelas* (com Airton e Lolita Rodriguez), programa do Flávio Cavalcanti, desenhos de Hanna & Barbera, programa do Bolinha, telenovelas, Amaral Neto, o repórter. A literatura (literária) encontra a cultura de massa.

“A televisão servia pra tudo.”<sup>178</sup> A literatura serve para que o narrador-escritor avalie sua formação em um livro de memórias prototípico do mundo contemporâneo. As recordações da tevê se juntam a lembranças de capas de revistas e canções no rádio. A enumeração das mulheres “gostosas” dos anos 70 (Aldine Müller, Lady Francisco, Denise Dumont, Nicole Puzzi e outras) se soma à inveja “quando li que Philip Roth fudia com bifés”. No mesmo nível: o vulgar midiático *per se*, capaz de levar à masturbação, e o suposto erudito, como se consumido em massa fosse. Há uma tentativa de amalgamar símbolos públicos (comuns à grande escala dos consumidores, incluindo, claro, os telespectadores da paisagem midiática, cuja identificação tem maior alcance) e símbolos privados (dados pelo consumo quase individual e certamente solitário de literatura).

## Em busca do tempo perdido

O romance faz um retrato do “inconsciente playmobil”, em referência ao brinquedo de sucesso nos anos 1970 e 1980. Bonequinhos simpáticos, mas rígidos em seus movimentos retos e sob absoluto controle. Lúdico comum e inofensivo. O narrador se salva da paralisia da mirada porque leu e, assim, consegue uma nova perspectiva da vida vivida entre a tela da televisão e o quarto da empregada (a libido em ação). Mesmo com a incorporação, ainda que tardia, da cultura literária – ou talvez por isso mesmo –, o resultado para o quesito *psi* não é, digamos, dos melhores.

No romance *O azul do filho morto*, a melancolia é o motor que sustenta quase todas as situações. No caso da novela *Acaju*, o sentimento melancólico não é construído de maneira diferente que do resto da obra de Mirisola: sempre há uma enumeração de hábitos e sentimentos pequenos e mesquinhos (e muitas vezes egoístas) que se associam, às vezes mais intensamente que outras, à memória de lugares, tampouco elegantes, que o narrador teria freqüentado durante as décadas

---

<sup>178</sup> MIRISOLA. *O azul do filho morto*, p. 40.

de 1970 e 1980, momento por excelência em que se situa a memória do narrador de Marcelo Mirisola. A melancolia, portanto, surge justamente da associação da mesquinaria contemporânea, algo psicológica, com a mediocridade geográfica das lembranças. (...) Evidentemente, não estamos tomando o sentimento melancólico como algo positivo, até porque, para o narrador em questão, ele serve sempre como reforço para a denúncia da sua própria covardia: é sempre a lembrança kitsch que aparece. O recurso, porém, denuncia a habilidade formal do autor, já que chama a atenção justamente para o aspecto da memória — um dos pilares da melancolia de Marcelo Mirisola.<sup>179</sup>

Em um narrador que, ao final, troca a “doçura voluntária” pelo “azul do filho morto”, a melancolia é outro traço que marca deslocamento do escritor no mundo-*media*. O narrador não faz o luto do passado televisivo, sem grandes perspectivas para além da pequena tela-totem de cada dia. Trata-se, em grande medida, de um narrador-escritor degradado pela própria formação, pela própria natureza do ambiente que habita. Aqui não há qualquer olhar generoso e/ou condescendente direcionado à televisão. Não se faz o elogio do grande público senão a denúncia da estupidez de fazer parte do grande público. Mas como ser adorniano quando a televisão está *dentro* de você? Como sair da “mesma paralisia diante da Tevê”<sup>180</sup>, que continua com o passar do tempo?

Primeiro, é preciso assar a madeleine no forno do sarcasmo.

O tempo, depois da revista *Status*, poderia perfeitamente ser uma propaganda de Chancellor, eu já me daria por satisfeito. A medida das bizarras, indelicadezas e desconcertos – ah, fui criança nos 70’s (*sic*) – uma camisa de tergal-polyester, ‘Deo’ a colônia do homem e peitinhos mexericas, dariam um curto-circuito na cabeça de Proust.<sup>181</sup>

A imersão no eu como resolução de enigma repõe as mesmas procuras proustianas: “o tempo subjetivo da vida pessoal, uma vez reordenado, é a base da nossa capacidade de conceber o mundo e aceitar seus distúrbios e incertezas”.<sup>182</sup>

---

<sup>179</sup> Cf. LÍSIAS. “Capitulação e melancolia”.

<sup>180</sup> MIRISOLA. *O azul do filho morto*, p. 54.

<sup>181</sup> MIRISOLA. *O azul do filho morto*, p. 39.

<sup>182</sup> LORENZI, Alfonsina. “In search of lost time: intellectuals, media, and narrative”, in PAZ-SOLDÁN e CASTILLO (org.), *Latin american literature and mass media*, p. 230. No original: “the subjective time of personal life, once reordered, is the basis of our capacity to conceive the world and accept its disturbance and uncertainties”.



Na recuperação literária do tempo perdido pelo narrador midiático, a televisão é o sonho na vigília. Sonho vivido por controle remoto, ainda sem tevê a cabo, afastado da barra pesada política lá fora. Sonho controlado – para segurar a subversão. Assim, o onírico do passado não poderia ressurgir senão como “saudosismo trash”. (...) O narrador é extremamente consciente do lixo acumulado na memória. E mais: sabe de seu caráter ficcional. “Eu não acredito em lembranças. Mas em fingimentos, isto sim.”<sup>183</sup>

*O azul do filho morto* é como uma pilha de dejetos. A enumeração de porcarias a que o narrador foi submetido em sua formação tem no *mandiopã* seu símbolo máximo. “Um garoto estranho, intrigado com ‘Kikos Marinhos’ e forjado na fritura de Mandiopãs.”<sup>184</sup> Salgadinho semi-pronto que se joga no óleo quente antes de ser consumido, o mandiopã substituiu a madeleine. Depois de frito, o seu gosto de isopor dobra de tamanho. “Quero crer que meus pés não cresceram só pra me sacanear. Que é tudo um truque, as buquetas peludas, as madeleines de Proust. Sou capaz de brigar em defesa dos meus Mandiopãs por absoluta falta de convicção, escárnio.”<sup>185</sup> Comida pop, rápida, insossa. Ainda assim, marcante – por repetição e quantidade.

O passado também se faz de uma espécie de pornografia da realidade. Obscena, no sentido de “aquilo que não está em cena”. A questão primeira do narrador é tirar do ordinário da tevê o extraordinário, fazendo com que ele apareça pelo viés da superexposição, como quem diz: agora eu mostro tudo o que vocês ficam disfarçando o tempo inteiro. Há sexo na jogada, mas não só. É mais uma disputa contra o moralismo vindo da tevê, como uma encomenda da ditadura militar do mundo “real”, sobre a qual nunca se fala diretamente. O trabalho de luto a se fazer aqui começa pelas imagens consumidas em larga escala. O problema: elas se perpetuam com a chegada da democracia. A situação não se altera.

Para furar o bloqueio do discurso midiático, os recursos são os mesmos do romance *Teatro*, de Bernardo Carvalho. Não mais apenas, entretanto, como metalinguagem. Aqui não se fala só *sobre*. O texto do narrador-escritor é pornográfico (e sarcástico, lembremos; poucas vezes erótico). Ele representa o contrário do que deseja o bom-mocismo da comunicação absoluta para as massas, intercambiável com o discurso da interdição de uma vida de verdade, que prega o narrador e seus circundantes

---

<sup>183</sup> MIRISOLA. *O azul do filho morto*, p. 54.

<sup>184</sup> MIRISOLA. *O azul do filho morto*, p. 40.

<sup>185</sup> MIRISOLA. *O azul do filho morto*, p. 41.

à sala de casa e prorroga infinitamente a chegada da cena de leitura. Ela vem tarde, mas cedo o suficiente para salvar o narrador de uma posição estática. Agora não há o que temer: o narrador Marcelo Mirisola diz tudo o que quer, porque não está nem de longe satisfeito com a “felicidade banal da cultura massmediática”.<sup>186</sup> O despudor é uma arma contra o “quase” da mídia, que não ultrapassa limites morais. Os “canais” pornográficos têm número nada desprezível de consumidores, mas permanecem como a exceção que confirma o *standard* ou *status quo*, porque possuem regras particulares.

Este pornógrafo sem pudor cabe como uma luva na descrição que Scott Lash estabelece do “melancólico” recolhido na leitura de Martin Heidegger e de Walter Benjamin. Na era da velocidade, ele substitui o narrador:

Desechado y arrojado a la *basura* por el tiempo utilitario de la acumulación de capital, el melancólico dirige su mirada a los objetos pasados, las cosas en desuso, las *ruinas* de la ciudad. (...) Para el narrador, los valores (y las virtudes) eran parte integrante de la textura de la temporalidad cotidiana. A semejanza de la separación entre el hecho y el valor planteada por el sociólogo moderno, el mundo de la novela prepara la ruptura entre el tiempo y el valor. En la modernidad, el valor bien puede ser la condición de posibilidad del tiempo. Pero, como sucede entre los reinos de la necesidad y la libertad, hay un abismo, una aporía entre los reinos del tiempo, por un lado, y el valor, por otro. La indiferencia de la cultura global de la información implica, por su parte, la explosión de la aporía: la desintegración del tiempo y el valor en el espacio inmanente y plano de la velocidad, un espacio, al parecer, sin salida ni tiempo de suspensión. El melancólico, empero, todavía puede habitar los bordes, los márgenes del espacio sin márgenes de estas formas globales y digitales de vida. A través de su trabajo de duelo, a través de su ineptitud crónica para olvidar, el melancólico quizá sea nuestra máxima esperanza de recuperar de algún modo una política del valor.<sup>187</sup> (grifo meu)

Jogado no lixo, o melancólico participa da cultura global da informação desde uma perspectiva de não-esquecimento, marginal, percebendo de soslaio, em alta rotatividade, com uma narrativa integrada ao tempo (as datas dão a cadência cronológica). Ao olhar com intenção de valorar, o narrador de Mirisola nunca completa o trabalho de luto do consumo midiático. O romance é feito “em minha memória” – dele, Marcelo Mirisola autor. O cadáver, não custa reiterar, está num pote de maionese.

---

<sup>186</sup> SARLO. *Escritos sobre literatura argentina*, p. 388.

<sup>187</sup> LASH. *Crítica de la información*, p. 235-236.

É um feto – e, a bem da verdade, não se dá nem como fato. Trata-se de um feto imaginário, um corpo que não se desenvolveu. Atrofiado pelas circunstâncias de vida na maior cidade da América do Sul, o narrador (não no sentido valorizado por Benjamin), morto-vivo, aprendeu, “ao longo do tempo, a respeitar e ter medo do Cid Moreira, enfim, pelo canalha que ele é”.<sup>188</sup> Nem tudo em Mirisola é plausível. Quando o narrador conta que tocou fogo em sua “bela casa de praia”, coloca-se na posição de quem conta uma história contra a informação. Pensamos em Benjamin: a informação não tem a amplitude do que se pode narrar.

A melancolia na identificação do personagem-escritor na obra de Mirisola, filho da tevê, pode até não ser positiva (a última parte de *O azul do filho morto* é exemplo dessa tristeza sem fim), mas a atitude melancólica mexe com as estruturas. Do contrário, o autor derrotado não teria nem o impulso de escrever contos e romance. Entretanto, ele os faz, e com o sentido de demonstrar (e não documentar) uma realidade.

Depois das alegorias literárias do durante e do pós-ditadura, a literatura privilegiada neste trabalho – a prática da escrita que inventa personagens-escritores – encontra na mídia o discurso a ser recoberto por outro discurso. Mirisola não faz pastiche da linguagem da televisão. Não tem a estética dos meios, não trabalha nela, não faz, como disse antes, um “Puig 30 anos depois”. Não. Os *media* são veneno. Por meio de uma escrita com alguma tradição literária (ademais, composta por autores confessadamente declarados pelo narrador), toca a mídia menos para sugar do que ferir.

Se for pastiche, terá sido feito por um pornógrafo paranóico da palavra. Mirisola suplementa o leitor, seu igual, telespectador, com a letra fina da frase recortada, em que palavras e sentenças agem como pontuações. As repetições (falar o tempo todo de Ed Motta, por exemplo) são gramática literária, plissês de continuidade (como no cinema), vinhetas que se dobram sobre a extensão da sentença, dando-lhe a ação que faz reagir o leitor. Com riso, escárnio, solidariedade. Às vezes, desejo.

Na tensão cronológica, há um contato direto aqui com o trabalho de Idelber Avelar em *Alegorias da derrota*. Ao mesmo tempo, uma cisão significativa. Lá, perda histórica. Aqui, derrotas individuais, subjetivas. Ou melhor: a vitória de outro discurso que não o literário, fundamentalmente o midiático. As imagens televisivas, introjetadas na memória, são mais relevantes do que os fatos políticos. Seria, então, o protagonista um escritor alienado? Reificado? Impossível. Ele escapa à inflação e à “aceleração da

---

<sup>188</sup> MIRISOLA. *O azul do filho morto*, p. 155.

seqüência” de imagens, dois dos métodos de reduzir a crítica às imagens.<sup>189</sup> Por meio da decupagem<sup>190</sup> literária, o personagem-escritor reduz a quantidade e a velocidade das imagens midiáticas, reinstalando o poder crítico.

Uma das formas de mudar o que Vilém Flusser chama de “programa de comportamento” dos “funcionários da sociedade pós-industrial”<sup>191</sup> é justamente (voltamos a ela) a pornografia, como uma forma de segregação social, pois de nada adiantaria apertar o *off* do aparelho de tevê. O uso de obscenidade (para cenas nem sempre obscenas) configura opção ligada à liberdade de expressão – ou a seu oposto, a censura. Ela pode ser contestatória. Ou catártica. E aqui não lidamos com a “saturação erótica barata”, para lembrar expressão do escritor-personagem do conto “Intestino grosso”, de Rubem Fonseca. Nessa mesma história, perguntado sobre a existência de uma “pornografia da morte, como queria Gorer”,<sup>192</sup> o escritor responde:

Sim, ela está se criando. À medida que a cópula se torna mais mencionável e o seu coro de meninas entoa nos estádios de futebol cantigas com palavras da velha pornografia, vai sendo escondida uma coisa cada vez menos mencionável, que é a morte como um processo natural, resultante da decadência física, que é a morte pornográfica, a morte na cama, pela doença – e que se torna cada vez mais secreta, abjeta, objeccionável, obscena. A outra morte – dos crimes, das catástrofes, dos conflitos, a morte violenta, esta faz parte da *Fantasia Oferecida às Massas pela Televisão* hoje, como as histórias de Joãozinho e Maria antigamente. Está surgindo, pois, uma nova pornografia, a que poderíamos denominar de pornografia de Gorer.<sup>193</sup>

Mirisola faz uma pornografia da Tevê, na medida em que, com o empobrecimento simbólico causado pela superabundância de mensagens-em-imagens, escancara a brutalização nos efeitos. Repito: tirar de cena para ser obsceno. Há originalidade no arranjo que ele apresenta das informações acumuladas durante sua existência na sociedade de consumo, porque esta nova arrumação não se acomoda facilmente ao repertório anterior. A chave que ele encontra é dada pela linguagem literária. Com ela, torna-se possível fazer a crítica das informações recolhidas como imagens televisivas. Antes disso, a literatura é meio de comunicação um a um, conexão indivíduo a

---

<sup>189</sup> FLUSSER. *O mundo codificado*, p. 156.

<sup>190</sup> No uso original e ordinário, processo de segmentar imagens em seqüência.

<sup>191</sup> Cf. FLUSSER. *O mundo codificado*, p. 157-159.

<sup>192</sup> Geoffrey Gorer (1905-1985), antropólogo inglês.

<sup>193</sup> FONSECA. *Contos reunidos*, p. 467.

indivíduo, isto é, sem muitos receptores ao mesmo tempo. Ao agregar o disperso, ao interromper o contínuo de sentidos fragmentados, a literatura transforma o objeto da sociedade midiática em sujeito.

A literatura pode ser pornográfica porque feita sem um receptor determinado, sem um público alvo. E sem horário de exibição. Livros de ficção não estão disponíveis aos pacientes nos consultórios médicos. Nessa maleabilidade do tempo e do espaço de consumo, a literatura foge do controle e passa a não ter a obrigatoriedade de pregar padrões de comportamento. Em se tratando de Mirisola, temos um ápice de inadequação. E aqui ocorre uma simbiose entre a figura pública do escritor e a figura de escritor entranhada na obra.

Segundo María Teresa Gramuglio, a construção de uma figura de escritor se faz a partir da projeção no texto de imagens de escritor e com o intuito de se perceber “seu lugar na literatura” e “seu lugar na sociedade”. Em uso “pouco ortodoxo” da noção colhida em Raymond Williams, ela percebe que “o escritor projeta, dessa maneira fluida, difusa e não cristalizada que caracteriza as ‘estruturas de sentimento’, tanto uma idéia de si mesmo enquanto escritor como uma idéia do que é a literatura”. Projeções, auto-imagens e também antiimagens ou contrafiguras. Essas figuras, continua Gramuglio, podem ser tão recorrentes que viram tópicos. Exemplo? O “escritor malgrado, prisioneiro de suas circunstâncias, que fracassa por carecer de liberdade para se dedicar à sua obra”. Ou a idéia “romântica do gênio solitário e incompreendido”.<sup>194</sup> Isso vem da literatura do século XIX.

Retomada no início do século XXI no Brasil, a figura do escritor romântico não tem mais qualquer ilusão. Pode nutrir amor e ódio por sua família – real, literária, institucional. Seguramente, vai se relacionar com um contexto de valor em que a mídia predomina. Os meios de massa acentuam a auto-imagem de escritor estéril ou fracassado. Um dos melhores exemplos latino-americanos é o argentino Roberto Arlt, citado por Gramuglio.

A figura de escritor no texto de Marcelo Mirisola precisa chamar-se Marcelo Mirisola ou MM. É necessário elaborar para si um nome, como o fez Arlt. Seu capital são os livros que publica, “geniais”, e que poucos lêem. A falsa modéstia, comum ao discurso de artistas (para ficar bem com o público), não funciona aqui. Mirisola está longe de ser o Luís da Silva de *Angústia*, de Graciliano Ramos, que diz, defendendo-se

---

<sup>194</sup> Cf. GRAMUGLIO. “La construcción de la imagen”.

de crime: “– Não fui eu. Escrevo, invento mentiras sem dificuldade. Mas as minhas mãos são fracas, e nunca realizo o que imagino.”<sup>195</sup> Se ele se destrói melancolicamente, ao mesmo tempo se renova na afirmação de uma identidade de escritor único, incomparável, a renovação de que a literatura brasileira precisava. Suja as mãos.

O aparecimento em grande quantidade do personagem-escritor, como um *leitmotif* da literatura brasileira contemporânea, reforça a tese da identidade em frangalhos. O personagem-escritor está na página porque algo não anda bem fora dela. Terá o escritor perdido sua dimensão de indivíduo, no sentido daquele que não se divide mais? Estamos falando basicamente de seres partidos – o escritor sendo, talvez, o mais intensamente descontinuado, daí a premência de escrever. Para lembrar o termo em inglês para personagem, esse *character* complexo que é (ou deveria ser) o escritor estabelece um combate contra o sem-fundo da imagem. Não basta mais apenas saber ler literatura. É preciso ler mídia. Assim, o narrador midiático conta da decomposição, do impossível da unidade. O seu lugar não está reservado na platéia, o seu espaço não está marcado na multidão. Ele se nega a bater palmas junto com todo mundo, se nega a fazer parte de uma recepção uniforme. Nesse sentido, está de acordo com o momento que valoriza teoricamente a reabilitação do sujeito na comunicação. Ler e escrever são formas de se destacar do público. O escritor recusa. Toma a mensagem de maneira totalmente individualizada, como quem pede uma utopia na transmissão.

Em *O azul do filho morto*, a história do escritor é tão fracionada quanto uma vida zapeada de ponta a ponta. São fragmentos, dentro de dez capítulos, que perfazem um todo diluído. Os dez mandamentos desta biografia de escritor, deste “como nasce um escritor” no pós-tudo, confeccionam um autor quase defunto: “O episódio do poço foi relevante porque marcou a saída dos meus buracos para o lixo dos outros.” (73) Mais à frente: “Daí a importância do episódio do poço: joguei meu primeiro cadáver lá dentro: eu mesmo.” O narrador é pai de um filho que nunca nasce nem nascerá. Esse filho-feto, “dentro de um vidrão de Maioneggs”, reflete a imagem do narrador Marcelo Mirisola.

O abandono da trama é um dado, porque o autor sabe que a potência estética é a que pode apontar os problemas da história além do indivíduo. Se o autobiográfico da literatura brasileira sobre a ditadura militar fazia-se colado ao político e à ação política, Mirisola mostra o total isolamento da classe média naquele mesmo tempo, vidrada com

---

<sup>195</sup> RAMOS. *Angústia*, p. 217.

o umbigo. Se o romance acontece no tempo, na construção de uma narrativa imperfeita é preciso lidar com a história rarefeita. O político desponta na elipse.

O sentido da prosa pós-política de Mirisola pode ser visto assim:

Las literaturas posautónomas se fundarían en dos (repetidos, evidentes) postulados sobre el mundo de hoy. El primero es que todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario). Y el segundo postulado de esas escrituras del presente sería que la realidad (si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente) es ficción y que la ficción es la realidad. O, para decirlo de un modo más preciso: lo cultural y lo ficcional, en la era de la posautonomía, está en sincro y en fusión con la realidad económicopolítica.<sup>196</sup>

Se a leitura de ficção solicita o famoso pacto com o leitor, em que este aceita a invenção de outra realidade, na comunicação de massa opera-se pensando na indivisão deste contato. Não se apertaria o botão do controle remoto da consciência, nem mesmo, levando em conta as opiniões mais radicais, quando o conteúdo dentro do espaço midiático é ficcional. Luhmann reserva esse lugar, dentro da divisão tripartite que faz (como já vimos em outro capítulo), ao *entretenimento*, sendo as outras duas partes a *notícia/reportagem* (isto é, jornalismo) e a *publicidade*.

Se o receptor comum efetivamente acredita na realidade dos meios, a tese aqui é de que o escritor tomará tudo como ficção, no que seria uma mirada mais inteligente ou, ao menos, mais conhecedora do caráter de construção de todo e qualquer discurso. Não há ingenuidade. Não à ingenuidade. “– e por que vocês não quebram a televisão? – Taí outra pergunta que nunca fiz.”<sup>197</sup> O escritor-de-ficção foi obrigado a ler a mídia depois da queda do muro hierárquico.

Assim, o personagem-escritor é aquele que fazer surgir a individualidade concreta frente ao “ser humano” que os meios de comunicação de massa constroem socialmente para tornar seu trabalho aceitável.<sup>198</sup> A subjetivação do escritor diante da mídia se dá pela leitura, frisemos. Essa parece ser sempre a chave para o olhar crítico dos narradores-escritores em relação a seu círculo. “Uma prima que virou puta de luxo. Um outro que trabalha no CPD do hospital São Luiz. Eram lindos, inteligentes, interessantes, conversavam sobre cabelos, usavam óculos escuros e dançavam na

---

<sup>196</sup> LUDMER. “Literaturas postautónomas”, s/ p.

<sup>197</sup> MIRISOLA. *O azul do filho morto*, p. 86.

<sup>198</sup> LUHMANN. *La realidad de los medios de masas*, p. 108.

frenética Dancin’ Days e se fudiam uns aos outros, por que eu não era e por que eu não sou como eles?”<sup>199</sup> No passado e no presente, a mesma inadequação.

Em sua etnografia do imaginário televisivo, Mirisola junta cacos. Mas não se trata de uma colagem de insignificâncias. Está mais para coleção de memória midiática. De nada adiantaria repetir o que tem feito o retorno a décadas passadas como movimento de moda e lembrança bem-humorada. É o que faz, por exemplo, um livro como *Almanaque dos anos 80*. Como o nome deixa evidente, se propõe a ser o inventário das informações sobre a década. Estabelece a mesma relação de aproveitamento que essas informações tinham no momento em que eram consumidas. Tomadas como recordação, associam o leitor a tempos e espaços do passado. Em si, são inúteis. Listas, datas, curiosidades. De que adianta saber que treze paquitas passaram pelo Xou da Xuxa ou conhecer os “verdadeiros” nomes dos Trapalhões? Ô, da poltrona, não é à toa que o capítulo dedicado à televisão abre o obra e é, de longe, o maior de todos. Ô, psit, não foi de graça que o livro se tornou um *best-seller*.

Em *O azul do filho morto*, em *Bangalô* e em muitos contos de Mirisola, programas de televisão e outros objetos de consumo – brinquedos (matchbox, por exemplo), álbum de figurinhas (Copa do Mundo), comida (mandiopã), roupa (kichute) – saem da enumeração para serem incorporados no discurso literário como parte da formação identitária, como índices de uma cultura que forma e, na visão do narrador, deforma. O acúmulo de informação constitui algo maior, um romance de formação. Ou, como aponta Manuel da Costa Pinto, “‘romance de deformação’, cujo humor corrosivo cancela qualquer possibilidade de encontrar saída desse asfixiante ‘paraíso mentido’ da sociedade do espetáculo”.<sup>200</sup> Quando a morte é o gatilho da lembrança, o *Bildungsroman* chega ao fim antes do tempo.

Uma “infância claustrofóbica. Adolescência, idem.” Estar diante da Tevé (empacado, paralisado defronte da televisão, como o narrador gosta de dizer) tem o sentido de não viver, de sentir-se aprisionado.

A primeira vez igualzinha semana passada. Uma vida sentimental miserável, falta de dinheiro e felicidade pro consumo alheio, depois das dez sinto sono. Eu gostaria de decepcionar aqueles que acreditaram em mim. Ir embora. Além disso, eu sonho com um grande amor em Buenos Aires, nos arredores da Telcahuano (*sic*) con Bartolomé Mitre. Um

---

<sup>199</sup> MIRISOLA. *O azul do filho morto*, p. 41.

<sup>200</sup> PINTO. *Literatura brasileira hoje*, p. 147.



inverno melancólico (solos de bandoneón, praças impossíveis).  
Ela de cachecol xadrez.<sup>201</sup>

O ritmo de videoclipe do texto contrasta o demasiado humano do contato que o narrador estabelece com a comunicação audiovisual. Incorpora sem dó nem piedade. “Temia a ira de Flávio Cavalcanti e Ofélia Anunciato cozinhava serpentes egípcias na televisão.”<sup>202</sup> Não basta recordar, isso aqui não é prova de decoreba. Dentro do fluxo informacional, o que fica depositado na memória? O que fere e cicatriza? Em *O azul do filho morto*, a extrema vulgaridade, retomada com sarcasmo e escancaração. A estratégia permite devassar a imagem no texto, abri-la na página do livro para que externe todo o seu espaço-comum. Não há pudor na confissão, porque o narrador tem no sangue a noção de visibilidade, onde mora a existência. Guardar para quê? Para quem? Se todos falam na tevê, por que eu não posso espernear?

*Rewind*. A memória rebobina zapeando. O passeio pelo *hard disk*<sup>203</sup> não pode simplesmente percorrer um caminho linear, porque ela não foi adquirida assim. Essa é uma memória que não pretende transcender o “espetáculo da vida social”, como pode ocorrer com figuras públicas. Eis um fato: o escritor não é mais personagem da vida pública. O seu *software* está defasado. E isso o deixa bastante insatisfeito:

Vida de tatu filhadaputa. Em 1989, tive meu primeiro original recusado: *Um pouco de Mozart e genitálias*. Bem, azar de quem recusou. Para mim, os editores – com exceção do meu que está pagando uma merreca pr’eu escrever este livro – são todos uns chupadores de pica, analfabetos, cegos por opção, degenerados, mercenários e débeis mentais. Vale a mesma coisa pros jurados de concursos literários e pros poetas em geral. Odeio poetas.<sup>204</sup>

A relação duelar, belicosa com o editor repete-se – com adjetivos pouco lisonjeiros. Na verdade, o problema está aí e além.

Todas as personagens de Mirisola são fracassados que vivem uma espécie de êxtase acusatório, apontando a falência dos projetos da classe média – com seus “cafetões da qualidade

---

<sup>201</sup> MIRISOLA. *O azul do filho morto*, p. 103.

<sup>202</sup> MIRISOLA. *O azul do filho morto*, p. 79.

<sup>203</sup> Metáfora para memória, segundo o escritor chileno Alberto Fuguet, *apud* LORENZI, Alfonsina, “In search of lost time: intellectuals, media, and narrative”, in PAZ-SOLDÁN e CASTILLO (org.), *Latin american literature and mass media*, p. 227.

<sup>204</sup> MIRISOLA. *O azul do filho morto*, p. 106.

de vida” e corretores de “paraísos obrigatórios”, enfim, todo o imaginário falido do Brasil bossa-nova, tropical e moderno. Mas ele fala não de um lugar abstrato, e sim como filho de uma burguesia que sucumbiu à cultura de massa e ao terror econômico.<sup>205</sup>

Dono de um “estilo espasmódico”, ele cria um “maciço verbal de puro horror, no qual se introduzem momentos dolorosos de epifania e autocomiseração”.<sup>206</sup> A solidão do protagonista nos leva às teses isolacionistas sobre a tevê. Entre a memória e o cronograma, pilotis de sustentação do volume, o narrador tem seus momentos de meiguice:

Um treco importante foi a livraria Iporanga. Um abraço aí, Zé Luis. Eu acho que *Crazy Cock*, do Henry Miller – depois da entrevista do Fábio Jr. – salvou meu couro pela segunda vez. Tava chovendo. Aí eu li *Sexus*, *Plexus* e *Nexus* até a página 80, os *Trópicos* evidentemente e *Dias tranqüilos em Clichy*, o melhor de todos.

Meu avô é que bancava os livros e estranhava um sujeito ler cinco, seis livros por semana, ao mesmo tempo: “Esse negócio dá dinheiro?”.

“— dinheiro, acho que não. Mas dá uma puta tesão nos mamilos, vô.”<sup>207</sup>

A literatura proporciona os picos de excitação num mundo corroído pela banalidade. A cidade de Lorelei, cenário do romance *El oído absoluto*, de Marcelo Cohen, “está rodeada de um cinturão de lixo”, conta Beatriz Sarlo. As autoridades são rigorosas no controle do acesso à matéria em decomposição, porque “essa podridão não deve ser vista: indica fissuras na superfície perfeita da natureza massmediatizada que Campomanes (*o gentil ditador do lugar*) desenhou para sua cidade”.<sup>208</sup> O personagem-escritor de Mirisola procura ver. Confere a si uma missão impossível: dar ao leitor uma imagem nunca ou raras vezes vista. A estratégia se parece com a do escritor argentino Rodrigo Fresán, que entende a ausência de uma base de tradição literária, acredita que as gerações educadas pela tevê repetem na fala “um mau roteiro de televisão” e escreve,

---

<sup>205</sup> PINTO. *Literatura brasileira hoje*, p. 147.

<sup>206</sup> PINTO. *Literatura brasileira hoje*, p. 147.

<sup>207</sup> MIRISOLA. *O azul do filho morto*, p. 109.

<sup>208</sup> SARLO. *Escritos sobre literatura argentina*, p. 389.

então, na tentativa de compreender o enraizamento da cultura massmediática na sociedade.<sup>209</sup>

A literatura vira privilégio. Mas não é só ela que, na composição de um sujeito diferenciado, faz ver em meio ao cenário midiático. Há mais alternativas, em artes diversas, para comparar e minar os disfarces dessa outra ditadura.

## Dois passeios subjetivos

Se a televisão engendra, por sua fragmentação, um pensamento picotado (não necessariamente superficial, fique claro), o cinema permite, em sua maior unidade temporal, um olhar panorâmico distinto da experiência midiática sustentada por ficção-entretenimento-publicidade-jornalismo. Permite, digamos, uma concentração menos distraída. Estamos falando da experiência cinematográfica, o que vale para o filme exibido na televisão sem intervalos comerciais, na programação normal de qualquer canal ou no DVD colocado para girar.

O que interessa, como contraponto e curiosidade, é o cinema que documenta por meio de uma ficcionalidade (na impossibilidade de dizer “literariedade”) sem responder à lógica dos meios: sem corresponder ao tipo de ficção, de imaginário e ao modo de relação entre ficção e documentação que caracteriza o filme *blockbuster* – ou o livro *best-seller*. A mídia propõe às pessoas uma documentação que passa pouco pela linguagem, que se preocupa com um arranjo cômodo do significante, que se atém na maioria das vezes ao que está pautado pela própria mídia, reproduzindo um quadro adequado, uma atitude bem comportada na relação entre realidade e invenção. Quando descobre uma novidade significativa, modifica sua agenda criativa mas costuma perder a oportunidade de aproveitá-la porque a dimensão comunicativa põe suas asinhas de fora. Sendo assim, a textualidade de filmes que evocam subjetividades serve para precisar o foco e marcar as devidas distâncias.

Gostaria, portanto, de dar um pulo poético ao cinema brasileiro. Sair da enumeração caótica de imagens do romance à Mirisola para entrar na montagem concatenada de fotogramas situados entre o silêncio e a cegueira, isto é, no lugar da contemplação sem ruídos, no tempo da imaginação sem controle porque não pré-

---

<sup>209</sup> Cf. LORENZI. “In search of lost time: intellectuals, media and narrative”.

fabricada, como diria Italo Calvino.<sup>210</sup> Coloquemos o personagem-escritor para ver dois filmes como percurso de aprendizagem, como possibilidade de formação pela imagem projetada no extremo oposto do excremento televisionado. (Lembremos sempre: a feiúra está nas palavras da literatura lida aqui, não obrigatoriamente na percepção individual deste estudante).

Em muitos casos recentes, o cinema brasileiro tem feito uma opção pela porrada. Tem transformado violência em película. *Carandiru*, *Cidade de Deus* e *O invasor* colocam em cena os desajustes da sociedade brasileira no final de século XX, início de 21. Os três são filmes de ficção que propõem uma leitura de males sociais contemporâneos. A socos, tiros e pontapés.

Em outra ponta, o cinema brasileiro opta pela poesia. Faz dos sentidos e dos gestos convites para uma percepção mais leve da vida. *Nelson Freire*, de João Moreira Salles, e *Janela da alma*, de João Jardim e Walter Carvalho, são documentários centrados na subjetividade. Em uma personagem silenciosa que vive de interpretar música. Em personagens que não enxergam bem, mas vêem longe. Há voz na quietude. Nitidez na miopia. Para fazer esse contraponto entre poesia e porrada, é necessário estar ao lado da primeira para fins estéticos.

Dois momentos carregam alta densidade poética porque decompõem gesto, objeto, sentimento. Em *Nelson Freire*, a leitura da carta do pai. *Close* na caligrafia paterna, papel envelhecido, narração em *off*. Ele conta tudo o que foi preciso ser feito para que o menino Nelson pudesse sair do interior de Minas Gerais a fim de estudar piano no Rio de Janeiro. Um documento escrito para um único receptor (ideal) é filmado-e-lido para se transformar, em função do lugar que ocupa na montagem do filme, em sacrifício coletivo, em paternidade dividida. O cinema reinventa a memória.

Em *Janela da alma*, o relato de Arnaldo Godoy sobre os instantes em que pensou ter perdido a filha no mar. O bebê no colo, a onda vem e lhe tira a menina. Quase cego, Arnaldo consegue recuperá-la por um brilho um pouco mais intenso no escuro. Literalmente, um instante de iluminação. Salvaram-se duas vidas. Ele pode narrar a história – e nada disso se vê na tela, a não ser uma foto: o sorriso do pai com a pequena nos braços, oceano ao fundo. Assim como Nelson Freire virou um grande pianista, a filha dele está viva. O poético começa na possibilidade de narrar com o auxílio de imagens. E o que é expressão verbal a princípio desprovida de qualquer

---

<sup>210</sup> Cf. CALVINO, Italo. “Visibilidade”, in *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 95-114.

reflexão (acento, reticência, exclamação – marcas apenas metafóricas) ganha outra dimensão com a fotogenia e o ritmo cinematográficos. Tudo muito simples. Álbum de família a 24 quadros por segundo.

Não é o ângulo insólito, não a paisagem impressionante (a bela fotografia). Nesse cinema documental, a poesia sai da narração dos fatos sob pontos de vista pouco usuais. Não da manipulação da técnica pela técnica, o que impressionaria espectador de *Matrix*. O efeito surge de um diferencial sutil. Escreve Denilson Lopes: “O ato de narrar implica o uso afetivo da imagem, como aproximação entre obra e público, num contexto indissociado do mercado, mas que não deixa as obras aprisionadas no lugar-comum e no clichê, mas joga com estes elementos para elaboração de produtos com uma pluralidade semântica”.<sup>211</sup>

Em *Nelson Freire*, o silêncio pede espaço. Em *Janela da alma*, dá-se preferência ao que é desfocado. Os dois se deixam conduzir, no meio disso tudo, entre uma fala e outra, por música. Música instrumental, sem palavras, que não precisa ferir com objetividade o discurso aberto das personagens-narradoras. A câmera nem precisa ser subjetiva. A poesia aparece da falta, da ausência, do que quer ser preenchido. Entre gestos, entre declarações. Há um mundo de detalhes tornados visíveis “capaz de resgatar a experiência de um olhar que alcança coisas dignas de serem vistas e recordadas”,<sup>212</sup> segundo nota César Guimarães no ato de fé de filmar ficção do cineasta alemão Wim Wenders. A diferença é que, ao contrário do diretor de *Asas do desejo*, Salles, Carvalho e Jardim depositam alguma esperança na narrativa como forma de transmitir experiência. Benjamin, pois. Os “eus” que contam suas histórias dividem um saber que se coloca “para além dos clichês, das imagens vazias, da progressiva cegueira do olhar e da amnésia vertiginosa a que nos têm conduzido os meios de produção e reprodução técnica das imagens”.<sup>213</sup> Em diálogo com quem narra dentro de seus filmes, os cineastas também fazem isso. Só que lhes cabe captar as imagens das experiências do outro – sem qualquer nostalgia, diga-se – para que o espectador possa ver. O cinema escrito na tela, nesse sentido, é pós-moderno. Os diretores contam o que não viveram na pele, o que não viram por meio de uma experiência direta, senão através do próprio cinema. São dois olhares, olhar sobre olhar.

---

<sup>211</sup> LOPES. “O sublime e as narrativas contemporâneas”, p. 5.

<sup>212</sup> GUIMARÃES. “Narrar por imagens: o olhar e a memória”, p. 156.

<sup>213</sup> GUIMARÃES. “Narrar por imagens: o olhar e a memória”, p. 156.

A poesia nesse cinema brasileiro supostamente documental não está no poema lido e/ou filmado. Os textos em si nada carregam de especial. Suas cargas semânticas são vazias. A língua de poesia aqui é imagem e som. Algumas imagens dos intervalos entre as entrevistas de *Janela da alma* são mesmo belas, contrapontos às vezes velozes aos depoimentos íntimos daqueles que têm dificuldade de ver. Mas fora dali, sem o que vem antes e o que vem depois, cairiam num clichê de cartão-postal.

Já quando tenta aparecer nos filmes de ficção da safra citada, o poético esbarra numa incongruência. Os fotogramas parecem deslocados, como se não fizessem parte de um todo. Um balão de São João que sobe no meio da prisão, o Carandiru (e provoca essa frase excessivamente ritmada). Porque não basta ser poético como imagem isolada, congelada. Não é disso que se constitui o filme. A enunciação é polifônica, lembra Eduardo Peñuela Cañizal. “Vários são os sujeitos responsáveis pela construção do texto cinematográfico.”<sup>214</sup> Uma imagem pode ser retirada da fita para fazer a publicidade *cool* do filme. Mas quantas vezes não nos decepcionamos ao sentar para aquela experiência cinematográfica que não segura a onda do rolo, da bobina... Imagem em movimento, não custa lembrar.

Os dois documentários fariam melhor hoje esse “sentir a câmera” reivindicado por Pasolini, uma vez que o cinema de narração (ficcional) entrou num padrão sem estilo – Hollywood, videoclipe. Daí não se encontrar muito a autoria em *O invasor* (com certeza semelhanças temáticas em relação aos dois longas anteriores do diretor, Beto Brant), daí a necessidade de se ficar procurando Hector Babenco em *Carandiru* (no qual o narrador é colocado em segundo plano de propósito, para que a “realidade” sobressaia), daí o elogio à ágil modernidade de *Cidade de Deus* (rapidez, cortes acelerados, gentileza publicitária com o espectador).

(Parêntese: Para agregar mais valor – poético – ao documentário, podemos lembrar os trabalhos de Eduardo Coutinho, que enriqueceu a vertente com um modo todo especial de filmar. É incrível como o diretor de *Babilônia 2000* e *Edifício Master* consegue arrancar a expressão de quem a princípio não teria qualquer voz. Coutinho sabe deixar falar, sabe deixar o espectador ver. No entanto, por conta de ainda acreditar em seu formato, de apontar para a chance de documentar o real, não dialoga tão bem com os outros dois, não conversa com as noções aqui delineadas tão bem como os

---

<sup>214</sup> CAÑIZAL. “Cinema e poesia”, p. 357.

outros dois. Falta-lhe, nesse caso específico, lugar entre as imagens para que o espectador respire, saia da sala, coma pipoca sem engasgar, beba coca-cola sem culpa).

Voltar a ver, essa talvez seja uma chave importante. Em *Janela da alma*, Wim Wenders lembra que atualmente “somos incapazes de nos emocionar com as imagens”. Porque elas existem em abundância, nas correntes das indústrias culturais. Esses filmes, então, arrancam o foco para reenquadrar o mundo. Buscam saídas em extremos da fala e do olhar.

Assim, estamos diante de longas-metragens que são obrigados a discordar do atual estado das coisas. Para isso, encontram na subjetividade sua melhor estratégia. Não querem correr com os quadros, acelerar os retângulos, não querem apressar o tempo, não querem preencher todo o branco da tela. Desejam deixar espaços vazios, entretelas, entre-imagens. Wenders gosta do enquadramento dos próprios óculos (o que só ele vê) e reclama que os filmes já vêm prontos, não abrem espaço para se acrescentar a imaginação do espectador. Filme-repetição. Pois a elipse torna elástico o deslocamento proposto tanto por *Nelson Freire* como por *Janela da alma*. O poético surge da possibilidade de prestar atenção, de parar o fluxo. Onde ademais ainda seria possível ver uma Copacabana charmosamente chuvosa? Ou os néons típicos da paisagem pós-moderna norte-americana completamente fora de foco?

Imagens são distorcidas. E não só isso. A representação poética da realidade é possível à montagem cinematográfica pela quebra de uma seqüência lógica. Cobrou-se de João Moreira Salles uma biografia que trouxesse mais informações sobre Nelson Freire. Para quê? Para que se pudesse dominar essa recepção com mais segurança. Mas é justamente a desestabilidade que interessa. Faz com que o espectador se mexa na poltrona. Porque na informação pura e simples (em abundância ou não, se auto-anulando ou não) a tensão de linguagem não é convidada. A informação é descartável, efêmera. Produz efeitos imediatos e a longo prazo, mas não tem capacidade intrínseca de manter o interesse.

Ora, o diretor não planejou fazer um documentário convencional, porque lhe cabia criar alguma coisa. Disse: esta é a minha visão sobre a vida deste pianista. E cinema é um lugar interessante para revalorizar o que perdeu valor na sociedade contemporânea. Isto é, o tempo da imagem, a capacidade de imaginar a partir de sugestões, o espaço para o deleite lento. Às vezes, sim, a lágrima. Que não é melodramática (som e texto), mas resultado de contemplação.

Além disso, os jornais apontaram incessantemente o longo processo de produção dos dois filmes, feitos por intervalos – nas horas vagas, vamos dizer assim. Realizados nos momentos possíveis, entre um trabalho e outro, de acordo com a disponibilidade de quem filma e de quem é filmado. Como se não houvesse roteiro a ser seguido, ou como se esse *script* fosse completamente livre de imposições. Essa lógica de produção já fala do resultado. Mansidão, maravilhosa morosidade. Não parece à toa tampouco que, além de Nelson Freire ele-mesmo, a maioria dos “depoentes” em *Janela da alma* sejam artistas. Lembrando de cabeça: músico (Hermeto), cineasta (Wenders), poeta (Antonio Cicero), romancista (José Saramago), artista plástica (Carmela Gros), atriz (Marieta Severo), fotógrafo (Evgen Bavcar). Gente especializada em criar diferença desacelerada nesse mundo tão igual.

Não são filmes bonitos, no sentido comum que se dá ao adjetivo. As paisagens, fechadas, sem os planos abertos para a estupefação com a natureza. O poético vem da generosidade do deixar que o outro se expresse a seu modo particular. Personagens, personagens. Não querer impor a ele diferente ritmo, eventualmente um ritmo que seria do próprio cinema comercial (como ocorre na “trilogia da violência” antes apontada, toda ela, curiosamente, com roteiros adaptados de livros; um deles inclusive, *Carandiru*, de não-ficção), o ritmo do incômodo da câmera. As galinhas não fogem alucinadamente, elas estão mais a fim de aquecer seus ovos (para lembrar o início de *Cidade de Deus*). Aqui, o aparato técnico/tecnológico tenta sumir ou fingir que não está funcionando (quando Hermeto Pascoal fala em *Janela da alma*, por exemplo). Há um contraste com a noção (pasoliniana) de que a câmera aparece no estilo dos diretores ou de que os diretores-autores fazem a câmera aparecer.

Há mais ficção nos documentários em questão do que imagina nossa ilusão de que é possível representar, enquanto os filmes de ficção têm sede documental. E os fatos se ficcionalizam por uma abordagem livremente ensaística. Os filmes se desenrolam nesse espaço sem fronteira definida, numa exacerbação do que marcou até agora a criação cinematográfica. Relata Adalberto Müller:

A oposição entre ficção e realidade, ou entre ficção e verdade, está na verdade entranhada na história do cinema. Como sabemos, para Lumière a câmera cinematográfica, e, por conseguinte, o cinema, era não apenas um aparelho para registrar o “mundo real”, mas tinha uma missão sagrada: o cinema devia fazer progredir a Ciência, dar às pessoas uma nova apreensão do mundo. (...) Essa vertente “realista” do



cinema iria marcar o surgimento e a continuidade, até hoje, do desejo de “ver o real”, ou de “mostrar o real”, presentes no cinema documental, no telejornalismo e, mais recentemente, nos “reality shows”.<sup>215</sup>

A outra vertente é a ficcional. E “escapar do real” é mais sedutor do que “ver o real”. Nos documentários abordados, há uma mudança na chave historicamente construída que diz que a veracidade tem a ver com o factual e que o onírico está ligado ao ficcional. Não aqui. Contribuem para isso uma montagem de cortes sem linearidade em relação ao tempo cronológico, um completo desleixo para com a necessidade de seguir começos, meios e fins. Porque esse modo de narrar não dá mais conta do que não pode resumir-se a um todo completo, sem brechas. Pelo contrário, os cineastas estão dizendo que as aberturas para o olhar fazem mais sentido hoje. (Talvez por isso a presença de tantos parênteses e advérbios neste texto, como inscrições para não deixar isoladas as ações, e alguma essencialidade que se pudesse querer perceber nelas).

A verdade dos documentários está no sujeito. No verbo, no corpo. O tatear de Nelson Freire, o olhar que é “janela da alma” (o título me parece muito mais óbvio e infeliz do que o filme). Corpo “defeituoso”, mas que permite que se possa “ver com os olhos da mente”, como diz Oliver Sacks em *Janela da alma*. Ou, parafraseando Ismail Xavier, a poesia nesse cinema extrai (da prosa) dos sujeitos aquilo que sempre lhes pertenceu, mas que permanece fora do alcance da percepção humana. Em Nelson Freire, uma capacidade extraordinária de arrancar da timidez uma intensidade quase sobre-humana de compreender a música e transmitir isso ao ouvinte. Mãos ágeis que correm sobre as teclas do piano (e o filme consegue escapar do clichê clássico dessas tomadas, que vão à rapidez dos movimentos dos dedos, procuram o suor, cortam para êxtases do público, finalizam com um leve levantar de bumbum da cadeira, as mãos levadas ao ar – nada disso, a não ser o equilíbrio e o recato na interpretação que esconde a dificuldade da partitura).

Por fim, seriam esses filmes fórmulas de escape? Eles fogem de falar do mundo real e cruel que está lá fora? Nesse sentido, seriam mais úteis para a indústria do entretenimento e para a manutenção do *status quo*? É preciso anunciar para denunciar?

Acredito serem essas vozes que se ouvem no silêncio ou essas imagens vistas na distorção que abrem brechas para se repensar a violência do banal cotidiano. Com

---

<sup>215</sup> MÜLLER JR. “A experiência dos limites no cinema contemporâneo”, p. 330.

experiências de sacrifício, com expressões de extrema delicadeza, dessas que fazem arrepiar e a gente nem sabe por quê. O espectador se modifica pela experiência estética.

O olhar pede silêncio, e desvia.

Deixa a tela para mirar, agora, o sujeito na música pop brasileira. Nele, a possibilidade de manutenção de integridade artística. A princípio pode parecer estranho que um artista pop tenha deixado tantos rastros. A exposição *Renato Russo Manfredini Jr.*<sup>216</sup> recuperou os traços, os cacos da trajetória pessoal e artística do líder da Legião Urbana. O título da mostra juntou essas duas indissociáveis facetas. E o que arriscaria ser uma contradição – dar permanência ao que é efêmero – mostrou-se eficiente para o visitante que percorreu essa vida melancólica e, infelizmente, desplugada cedo demais.

Logo se compreende a obsessão de Renato (permitam-me chamá-lo assim) por guardar, como se sofresse de um “mal de arquivo”. O adolescente se deslumbra com as imagens. Recorta e cola o que pode. Vai montando uma arca do que a princípio seria descartável. Age como colecionador. Acumula para agregar sentidos. Dá valor particular ao que é produzido para ser de ninguém. Entre outros badulaques, a notícia de jornal e a página de revista ganham outros significados.

Nota-se a precariedade do mundo há 20 e poucos anos. As formas de registrar e de difundir as manifestações artísticas eram, se comparadas com o que temos hoje, simples, muito mais lineares. Imagens da mídia chegam a ter feição de raridade. Fotos das bandas do rock brasiliense aparecem no clássico preto-e-branco – e olhe lá. Fitas cassetes gravavam mal e porcamente os shows, transformando a audição do Aborto Elétrico num tesouro de som captado em pleno concreto (no céu da cidade). O videoclipe de *Será*, coitado, pobrinho, pobrinho, imita poses e gestos vindos de uma longínqua Inglaterra. Ainda havia coisas caseiras. Ainda havia amadorismo e a gente não sabia. Ainda há aura, e Walter Benjamin pode ter se equivocado...

Os meios, então, se aperfeiçoaram de maneira espantosa. Quando mais será possível fazer colagens? Ou fanzines de papel? Ou cartazes que lembram rabiscos? Quando o improvisado ainda é permitido? Nesse sentido, o espectador da biografia verbo-audiovisual de Renato Russo teve de se contentar com pouco.

Dito isso, já havia muita informação. Renato é o cara que desse emaranhado elabora a sua própria ficção. Ainda hoje é assim. Aqueles que se deixam levar pela

---

<sup>216</sup> Em cartaz no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília, de 5 de abril a 23 de maio de 2004.

avalanche se perdem, ficam improdutivos. Feliz de quem sabe descartar. De quem tem a esperteza para selecionar a parte do bolo que melhor lhe cabe, melhor lhe preenche. Para com isso reciclar, tensionando, a linguagem. O autor de *Geração Coca-Cola* soube manejar os dados a seu favor, transformando-os em música para acampamentos. A gente monta e desmonta a barraca. O ato de passar uma noite a céu aberto permanece. Com o mesmo repertório.

Ele foi capaz de compreender o efêmero da arte contemporânea. Em seu próprio nome artístico escreve, como contraponto, a tradição. Bem verdade que ela é extremamente descompromissada, surge mais por questões sonoras do que por afinidades ideológicas. Mas são referências de leitura: Russo dos filósofos Bertrand Russel e Jean-Jacques Rousseau e do pintor *naïf* Henri Rousseau.

O crítico cultural Andreas Huyssen deixa evidente o lugar, a função da memória no mundo contemporâneo. Diz ele:

A memória não é mais principalmente um antídoto à reificação capitalista através da forma mercadoria, uma rejeição da gaiola de ferro da homogeneidade da indústria da cultura e dos mercados de consumidores. Ela representa, isto sim, a tentativa de diminuir o ritmo do processamento de informações, de resistir à dissolução do tempo na sincronicidade do arquivo, de descobrir um modo de contemplação fora do universo da simulação, da informação rápida e das redes de TV a cabo, de afirmar algum ‘espaço-âncora’ num mundo de desnorteante e muitas vezes ameaçadora heterogeneidade, não-sincronicidade e sobrecarga de informações.<sup>217</sup>

A memória pretende, então, criar um tempo próprio, conhecendo de antemão o mundo do mercado dos objetos culturais. Foi isso que Renato Russo percebeu, isto é, esse espaço de silêncio particular que é preciso inventar para não afundar. Disso ele fez arte. A exposição sobre sua vida cria essa memória a partir dos processos técnicos de arquivar: a foto, o jornal, o livro, a fita, o vídeo. Essas coisas (que melhor palavra?) ganham sentido justamente quando colocadas no “museu”, contra a amnésia. Para não esquecer. Para tentar reverter a lógica do império do descartável.

Ainda seguindo sugestões abertas por Huyssen, o espectador-ouvinte pode ver-ouvir Renato como o corpo mortal que reage para manter sua temporalidade num “mundo de mídia que esparge sementes de uma claustrofobia sem tempo e engendra

---

<sup>217</sup> HUYSSSEN. *Memórias do modernismo*, p. 18.

fantasmas e simulações”.<sup>218</sup> Começamos pela introspecção caseira brasiliense animada pelo contato com a cultura pop, passamos pelo complicado contato com o público em palcos país afora e mergulhamos de volta na casa carioca do artista, lugar de recolhimento e reflexão.

O cantor e compositor constrói sua identidade a partir de duas fontes, que são as de quem se interessa por ir um pouco além das respostas imediatas à existência: a chamada alta cultura tradicional burguesa e a cultura de massa comercial. Ao fazer isso sem preconceitos, tira do alto do pedestal a primeira parte da equação e eleva a segunda. As duas ficam em pé de igualdade para confeccionar uma música que “tem o que dizer”, para usar expressão corrente em relação às canções da Legião.

Há pouca, quase nenhuma literatura brasileira em suas estantes. A linhagem literária é basicamente anglo-americana, consumida na original. Shakespeare, Oscar Wilde e Faulkner estão lá. Livros de referência também são na maior parte em inglês. Renato morou nos Estados Unidos, foi professor de inglês na Cultura Inglesa. As leituras se mesclam a um contato primeiro com a música clássica (que nunca desaparecerá) e, posteriormente, com o pop-rock. Assim, ele dialogou o tempo inteiro com artistas estrangeiros. Bob Dylan e Beatles são mais naturais do que samba e merengue. Na verdade, sabemos, nada é tão “estranho” assim na corrente da cultura pop, que propõe quebra de fronteiras. É possível ter na discoteca particular Menudo e Richard Wagner, Mamónas Assassinas e Johann Sebastian Bach. E essa formação – nada excêntrica, diga-se de passagem – fica clara nos discos que gravou em inglês e italiano. Neste último caso, em função da ascendência familiar.

No contato com a cultura de massa, o alheio é tomado como próprio, muitas vezes de modo legítimo. O inglês passa a ser apenas língua de passagem. Renato soube criar narrativas que nem de longe são dependentes de uma matriz estrangeira (do colonizador, se quiserem). A *42nd Street Band*, grupo que ele inventou simplesmente para existir na imaginação e ao qual está reservado um ambiente completo na exposição, é interferência ousada de um artista deslocado. Em Brasília, dentro do mundo.

O que esse artista conseguiu, sobretudo, foi uma gritante sinceridade, exibida em bom português. Isso demonstra inteligência não apenas de quem faz como também de quem consome, mesmo em larga escala. A memória pessoal do artista vira geracional. E perdura como memória também da cidade. A primeira turma do rock da capital assina a

---

<sup>218</sup> HUYSSSEN. *Memórias do modernismo*, p. 20.

certidão de nascimento midiático de uma provável cultura brasileira. Renato Russo é o nosso Pero Vaz de Caminha, posteriormente achincalhado em praça pública (recordemos o trágico episódio do show no estádio Mane Garrincha, em Brasília, em que a apresentação acabou bem antes da hora e várias pessoas ficaram machucadas, feridas), para chegar ao status de um Elvis Presley: ídolo de roupas expostas, intimidade escancarada. Mito.

A mostra apontou o caminho do anonimato ao sucesso em curto espaço. O primeiro é a foto da banda iniciante tocando para meia dúzia de gatos pingados num gramado de superquadra. O segundo são os discos de ouro pendurados na parede da galeria. Como se o punk tivesse dado um pulinho no museu, pedindo inicialmente (em *Será*) para que se tire as mãos de cima (porque ele não pertence a nós) até a constatação (em *Hoje*) de que “a gente é que é feliz”. Tá tudo dominado.

Renato Russo queria a imagem do escritor (vejam, como exemplo, o clipe de *Angra dos Reis*). Chegou, no mínimo, à performance do intelectual sem fronteiras. Quem poderia fazer um clipe gay como o de *Strani amori* sem grandes constrangimentos externos? Não é pouco. Pairou e paira sobre o comum dos mortais. Colocou autoria na cultura de massa, poesia no dia-a-dia. O lugar da voz, do canto, estabeleceu uma diferença na cultura brasileira, um ponto de contato entre pais e filhos que não tem previsão de estancar.

Alguém poderia se perguntar se já é de fato tempo de resgatar para um espaço fechado, institucionalizado, a memória do legionário. Por que não? *Renato Russo Manfredini Jr.* teve muitas lacunas, mas foi bom que tenha sido assim. Afinal, é permitido gostar de meninos e meninas e não se deve usar o que foi dito por alguém contra esse mesmo alguém. Vamos festejar o “trovador solitário” como se não houvesse amanhã, antes que seja tarde demais. Vamos parafrasear.

Fica, por fim, a impressão mais forte das mãos de Renato Russo. Fazem um traçado no tempo. Mãos que giram entre si, volteiam, num *flamenco* um tanto desengonçado. Da raiva *punk* inicial à placidez *folk* final, lembranças incompletas de quem deixa marcas. No meio de tudo, ainda estamos a salvo. Quem sabe?

Subam os créditos. Abaixem o volume. Voltemos à literatura.

## **O escritor em viagem: *mass media* e deslocamentos**

*El viaje de la literatura, como el de Ulises, no tiene retorno.*

Roberto Bolaño

*Lo que importa en los desplazamientos es sostener la fijeza circumpolar de creerse esto  
o aquello: escritor, no escritor...*

César Aira

No capítulo que abre o romance *Budapeste*, de Chico Buarque, idiomas e imagens se confundem na tela da tevê ligada no quarto do hotel do aeroporto da capital húngara, onde o *ghost-writer* José Costa foi parar por acaso. Ele tenta decifrar a notícia sobre seu próprio vôo, zapeia incessantemente em busca de reconhecimento. Ao final da longa noite, termina por decorar uma língua que não conhece. De manhã, embarca de volta ao Brasil. “Deslizamos até o portão de embarque através de um longo e cintilante território livre, um país de língua nenhuma, pátria de algarismos, ícones e logomarcas.”<sup>219</sup> Costa tentará reencontrar o país da identidade.

A mídia aparece nesse não-lugar, representado na abertura do livro por aeroporto-hotel-avião. Nesses espaços, o anonimato (indiferença) é regra para a compreensão das mensagens, o que, paradoxalmente, não condiz com a lógica midiática de exposição e sucesso. Nesses espaços, a identidade individual se esconde em favor da maior comunicação coletiva possível, cujo nome pode ser funcionalidade. O escritor contemporâneo procura um ponto de apoio longe dali, na sujeira que não se vê nem mesmo no ar (condicionado). Ele luta contra a obrigatoriedade de deslizar sobre essa paisagem estéril. Por isso, viaja: para sair do lugar-comum que lhe está reservado *a priori*. Ele não pretende encontrar o *meeting point*. A língua dos outros aumenta distâncias. Deseja o desencontro. O não-lugar do personagem-escritor latino-americano é a brecha, talvez esse hífen que junta termos. No final do século 20, início do 21, ele viaja à procura do exílio midiático. Diferentemente de outros habitantes profissionais do planeta-comunicação, não vai encontrar a fama em escala global.

Na leitura de *Budapeste* e também de *Passaporte*, de Fernando Bonassi, Wander Melo Miranda encontra as fronteiras rasuradas da globalização e, com isso, as *passagens* da ficção no século 21. O escritor-viajante tem dois destinos. Com *Passaporte*, ele embarca num “movimento simultâneo de construção e desconstrução, levado a efeito pelo narrador-viajante”, movimento que “resulta na emergência do fragmentário e do residual como forma de autoproteção da linguagem, que se expande e se contrai até os limites da sua impossibilidade de tudo abarcar no espaço do signo. Institui-se, então, uma via lateral e oblíqua de imagens identitárias que colocam em cena a alteridade dos indivíduos e da cultura, tornando manifesta uma *outra* geografia, que delinea o espaço de resistência à totalização e à homogeneização.”<sup>220</sup>

---

<sup>219</sup> BUARQUE. *Budapeste*, p. 10.

<sup>220</sup> MIRANDA, Wander Melo. “Ficção-passaporte para o século XXI”, in GOMES e MARGATO, *Literatura/ Política/ Cultura*, p. 97 e 98.

Em *Budapeste*, esta geografia outra convida o leitor a ser “deslocado da cômoda posição de mero consumidor de imagens ou histórias pré-fabricadas para a de agente na construção imprevista de sentidos”.<sup>221</sup> A máquina cultural do romance funciona por meio de jogos de espelhos autorais. O movimento do corpo entre duas cidades (a do título e o Rio de Janeiro), o trânsito entre línguas (português e húngaro), a ambigüidade da assinatura (José Costa e Zsoze Kósta) e, mais importante, a multiplicidade de textos sobrepostos, tudo isso proporciona a “experiência da alteridade”, motor do alcance de outras vozes, possibilidade infinita aberta pelo discurso literário. Na alfândega do valor cultural, o passaporte literário permite a viagem ao encontro de novas possibilidades.

Para compreender esse deslocamento dos sentidos, além da *Budapeste* de Chico Buarque, há a Londres de João Gilberto Noll. Não exatamente no título do romance, mas na localização geográfica. O narrador de *Lorde* é um escritor brasileiro convidado para passar uma temporada na Inglaterra. Noll viveu isso, assim como Bernardo Carvalho esteve na Mongólia, para escrever romance homônimo, e Buarque nunca colocou um pé na Hungria. Para entrar no clima de *Lorde*, o melhor é ficar exatamente na fronteira entre os dois atos, experimentar no corpo e apenas imaginar.

Após três meses em Londres como escritor-residente no King's College, em 2004, Noll voltou ao país com o romance pronto. A história de um brasileiro que está na capital inglesa a convite de uma instituição “que misteriosamente lhe nega cada vez mais a sua presença” tematiza “um romance gótico, nada autobiográfico, embora tenha bebido de dois ou três elementos da experiência direta”, conta o autor. Assim, querer tão-somente encontrar traços autobiográficos no livro é uma tentação a ser evitada para bom proveito de um dos modos mais peculiares de contar histórias da literatura brasileira contemporânea. O narrador sem nome tem sete livros no currículo, motivos suficientes para a viagem patrocinada. Nada, no entanto, fica claro. Ele não sabe quem exatamente está por trás do projeto ou o que deve fazer na capital inglesa. O narrador-protagonista repete o caminhar-sem-propósito-evidente de outros livros de Noll. Um andar, entre a preguiça e a pressa, que esbarra no acaso de corpos e situações inusitadas.

O leitor evita as aproximações com a vida do escritor Noll, mas não pode deixar de refletir sobre a encenação da realidade de uma parcela dos intelectuais brasileiros. Uma parte mínima, da qual Noll faz parte. São aqueles que não trilharam o caminho da academia (não viraram professores universitários), não estão entre os chamados *experts*,

---

<sup>221</sup> MIRANDA, Wander Melo. “Ficção-passaporte para o século XXI”, in GOMES e MARGATO, *Literatura/ Política/ Cultura*, p. 99.



cujos conhecimentos servem a propósitos específicos e geralmente práticos, ou não encontraram na mídia o holofote e a recompensa financeira almejados. No caso de Noll, autor e personagem são, em direções diversas, amadores.

A repetição da negativa (não é isto nem aquilo) faz sentido quando essa parece ser uma opção radical. Diz o narrador já bem no final do romance: “Eu ficaria ali enquanto a consciência perdurasse, relutando, pois essa é a tarefa maior da consciência – dizer não em meio à deserção”.<sup>222</sup> O escritor brasileiro levado a Londres não tinha outra saída. São poucas as perspectivas no país. Daí deixar-se levar, receber a mesada, aguardar ordens – até que o emissário do mecenas morra (mesmo) e que a vida seja obrigada a tomar outro rumo.

Antes disso, *Lorde* é como um sonho sobre terra estrangeira. De várias maneiras, é um Noll que volta a *Berkeley em Bellagio* (2002) e, mais de 15 anos no tempo da publicação, aos confrontos do escritor-narrador de *Bandoleiros* (1985), que se passa entre Porto Alegre e Boston, nos Estados Unidos. Ir embora enquanto é tempo e sempre que for possível. No devaneio, sim. Mas a partir de questões muito concretas da vida nacional. O narrador abre os olhos no aeroporto de Heathrow e adormece em um cemitério de Liverpool. No entrecho, formado por escritura, o completo desconforto em relação à língua estrangeira será superado pela possível sobrevivência futura dando aulas de português.

*Lorde* é súplica de respeito feita por um dos maiores escritores brasileiros vivos, que no Brasil não consegue sobreviver decentemente porque não aprendemos a dar o devido valor a quem realiza seu trabalho sem alianças, algumas vezes espúrias. O corpo do personagem-escritor percorre uma cidade estranha em busca de abrigo porque a casa dele não o quer. Pára diante da beleza dos girassóis de Van Gogh, das banhistas de Cézanne, de um vaso de flores de Gauguin. Sai da National Gallery. Antes ou depois, pouco importa, vomita. Coloca para fora toda a angústia da incerteza do artista tratado de maneira pouco cordial. Como um vagabundo, pode-se dizer. Alguém que conhece vagamente o sentido da palavra *sir*.

A perambulação é típica de sua literatura. Em quatro perguntas-e-respostas sobre o romance *Hotel Atlântico* (1986), paradigmático, o próprio Noll dá uma versão sobre o sentido desse tráfego humano, que, em vez de engarrafar, desafoga.<sup>223</sup>

---

<sup>222</sup> NOLL. *Lorde*, p. 110.

<sup>223</sup> Entrevista a este autor.

*Um road-book?*

*João Gilberto Noll* – Quando lancei *Hotel Atlântico* disseram, sim, que seria um *road-book*. Olhando o fato de os personagens estarem quase todo o tempo em trânsito, na estrada, não há dúvida de se constituir num *road-book*. Só que não algo do gênero juvenilizado, eufórico, que o cinema americano nos mostra, quando retrata gente em viagem. Os meus personagens, como diria o saudoso Marcuse, vivem a “consciência infeliz”. Essa viagem nunca é um passatempo, lazer. É uma inquirição braba a respeito de até onde é possível se ir a salvo.

*Narrador e leitor são espectadores?*

*JGN* – E o nervo do drama humano, aqui ou em Amsterdã, é outro? Como se livrar da pasmeira do cotidiano, da passividade da nossa performance diária, se a compararmos com nossas idéias às vezes afogueadas, destemidas, emancipadoras? Botar o dedo no abscesso é justamente expor o quanto estamos longe dos ideais que desfraldamos. Por isso uma viagem como a de *Hotel Atlântico*, que poderia ser uma renovação vertical do conteúdo humano dos personagens vira um calvário. Aliás, quisera eu morrer num calvário tão belo, à beira-mar.

*Viver para encenar?*

*JGN* – Não viver, mas escrever para coreografar. Cada vez mais o que escrevo é pura coreografia. O meio de expressão mais apropriado para os meus livros hoje é a dança. Ou você quer o naturalismo hegemônico brasileiro? Romances de sofá e poltrona, onde o personagem pergunta ao outro se quer um copo d'água? Eu vivo a literatura como um ato de transfiguração, chame isso de encenação se preferir. Mas encenação é muito menos do que rito, pois o rito comprova o espírito humano que é de uma animalidade resplandecente, muito maior do que o palco italiano.

*Viagem necessariamente sem bagagem?*

*JGN* – Sim, necessariamente sem bagagem. O cidadão despido de seus pertences, sem psicologia. Pura aparição, espectro.

Os personagens de Noll são seres em fuga. Em *Bandoleiros*, *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*, que compõem uma informal trilogia de escritores em movimento, os

profissionais do texto se deslocam. Não sabem onde querem chegar, fogem de algo que a princípio desconhecem. O viajante se funde ao escritor à procura de desautomatização.

En el mundo de hoy, que fabrica un imaginario standard y transnacional (porque, como se sabe, un mismo producto debe ser apetecido por un esquinol, un uruguayo y un finlandés), donde casi todos los lugares se reproducen en clisés acompañados de instrucciones de uso, el viajero parece una especie tan rara como el escritor. Ambos hacen de la imaginación una condición indispensable. Y poseen otras cualidades comunes: deseos de comprometer la propia persona en la aventura del conocimiento y la comprensión, una dosis de audacia y desapego a lo establecido, cierto amor por la marginalidad.<sup>224</sup>

A marginalidade está no título de *Bandoleiros*. Um perfil de escritor recorrente: arrasado, sem leitores, vivendo de traduções, que sugam suas energias. O autor de *Sol macabro*, personagem sem nome, é destaque no panorama do ano. A crítica gosta de sua obra, mas o sentimento interno, com o passar dos anos, diz que ele é um perfeito fracassado.<sup>225</sup> *Loser*, acrescentamos. Sente-se assim: “Há sempre alguém a postos para declarar que estou perdido.” Sonha com um livro assado (em tema) direto do forno para as multidões: “O público adoraria, lista dos mais vendidos, entrevista em horário nobre, aluguel pago em dia, vinhozinho francês, amigos e canapés.”<sup>226</sup> Enquanto isso não acontece, a companheira transa com o pequeno poeta nascido em Brasília. Ele, no escritório, fica “roendo o osso da última página do meu *Sol macabro*”.<sup>227</sup> O livro “tragará” os últimos meses do escritor. Escrever ou viver.

Nesse dilema, há uma busca desesperada por autenticidade nas relações humanas estabelecidas via meios de comunicação e que, afinal, serão encenadas na ficção que o leitor tem em mãos. Sim, de fato a “influência da imagem dos *media* sobre a consciência é facilmente perceptível”<sup>228</sup>, mas isso é dado, não lamento. Se for catástrofe, o escritor está querendo sair dela – com ela, porque se sabe tomado pelas imagens dos *media*. Desfazer-se delas é abandonar a si. Em terra nacional ou estrangeira (em qualquer língua), o escritor-bandoleiro não tem ganas de ser o mocinho reificado.

---

<sup>224</sup> SISCAR. *El viaje*, p. 24.

<sup>225</sup> Cf. NOLL. *Bandoleiros*, p. 10

<sup>226</sup> NOLL. *Bandoleiros*, p. 58.

<sup>227</sup> NOLL. *Bandoleiros*, p. 15.

<sup>228</sup> OTSUKA. *Marcas da catástrofe*, p. 128.

Ele gosta demais de cinema (a memória trabalha com base fílmica) para querer largá-lo à beira do caminho. Seria fácil demais para a literatura. E péssimo para o leitor.

O personagem-escritor de Noll, pura desilusão e cansaço, aparece em oposição ao “escritor guerreiro” que o também escritor João, personagem de *Bandoleiros* e quase duplo do narrador,<sup>229</sup> representa. À beira da morte, João é capaz de lançar “um romance esperançoso”. E, pergunta João, por que o talento do narrador “todo empregado numa amargura corrosiva?”<sup>230</sup> Pós-modernamente, ele não se interessa pelos grandes temas: já não despertam nele “nenhum autêntico interesse”.<sup>231</sup> Não pretende aderir à Sociedade Minimal que Ada abraçou. “Ando muito cansado, pensei. O tal abscesso no pensamento me ocupa o tempo inteiro, já quase não estou ouvindo. Para ser franco, começava a achar que nada nem ninguém era muito interessante. Que tudo se repetia, muito, e que já era tarde demais para se fazer alguma coisa.”<sup>232</sup> Fatiga no pensamento, mas não no corpo que perambula.

Em *Bandoleiros*, há mesmo uma pequena tese sobre mídia e informação. “Ada deplora a influência atual dos *mass media*. Diz que na Sociedade Minimal o poeta não será mais bombardeado pela Informação. O poeta será o selvagem da masmorra.” E mais: “Para que jornais? exclama Ada ao entrar no táxi à saída do aeroporto de Boston. (...) Num núcleo seguro, continua Ada, a Informação será ociosa. A Informação só tem sentido no perigo. É a ameaça que nos faz conhecer.”<sup>233</sup> Ameaça da desintegração, conseqüente pregação do isolamento supostamente livre de perigos. Não poderia mesmo dar certo, como não dá dentro da trama. Sendo a informação perigosa, alguma utilidade ela terá, mas deve ser remanejada para um armazenamento que não esteja orientado para a recordação e o esquecimentos rápidos.<sup>234</sup> A viagem é experiência fora do corriqueiro com alto poder sugestivo, com alta capacidade de depositar na memória imagens-para-sempre. Pense, caro leitor, cara leitora, nas experiências pessoais. Não no papel raso de turista, mas na oportunidade de conhecimento do viajante. Entretanto, nem essa movimentação do corpo pela rua e pela casa alheias é capaz de explicar por completo o valor do deslocamento-descolamento no mundo contemporâneo.

O único exílio possível encontra-se nos lábios de Jill, a ruiva americana que faz o narrador de *Bandoleiros* “sonhar com suas estrelas da infância”. O imaginário

---

<sup>229</sup> Cf. SÜSSEKIND. “Ficção 80 – Dobradiças & vitrines”.

<sup>230</sup> NOLL. *Bandoleiros*, p. 77.

<sup>231</sup> NOLL. *Bandoleiros*, p. 59.

<sup>232</sup> NOLL. *Bandoleiros*, p. 32.

<sup>233</sup> NOLL. *Bandoleiros*, p. 46-47.

<sup>234</sup> Cf. LUHMANN. *La realidad de los medios de masas*, p. 24.

cinematográfico. O narrador-escritor diz que poderia contar para os amigos no Brasil a experiência, “em carícias com uma bela gringa ruiva. Não há homem brasileiro que não se entusiasme com esse flash: um enrustido escritor gaúcho se apossando do corpo de uma americana. E ainda por cima ruiva e de olhos verdes.”<sup>235</sup> É a mesma percepção do narrador Sérgio Sant’Anna no conto “A mulher-cobra”, de autoria de Sérgio Sant’Anna:

Eu queria fazer amor com a mulher-cobra, embora isso me enchesse de medo, apenas para poder contá-lo aos amigos, nem que fosse através de cartas enviadas com selos belgas aos quatro cantos do mundo e principalmente a um canto no Brasil, que é o meu. Confessem, não é para isso que se viaja: para contar aos outros?<sup>236</sup>

Ele admite que o objetivo da viagem é narrá-la aos outros. É para isso que alguém se desloca da sua suposta origem. A experiência só tem utilidade se pode ser contada. E essa ainda é uma experiência na própria pele. Em Bruxelas, o autor e personagem Sant’Anna quer transar com a mulher-cobra para fazer o relato disso aos amigos que ficaram no Rio de Janeiro. Entre o espanto e a inveja, esses amigos se dariam conta de que Sérgio Sant’Anna existe, tem forma e identidade. Narrar ou narrar.

A metáfora do imprestável reaparece das cinzas parciais da reflexão: “Eu estava ali, inclinado sobre a lata de lixo, pensando que é isso aí, que eu tinha mesmo era que acabar meu romance, que depois se veria o resto.”<sup>237</sup> O olho sobre os restos, as sobras, o entulho: o possível para o escritor hoje. Contextualiza Paloma Vidal:

En el pasaje del siglo XX al XXI, cualquier pensamiento sobre el espacio será también un pensamiento sobre el espacio mundial y mundializado, pensamiento sobre fronteras y disolución de fronteras, sobre la nación y sus márgenes, sobre los distintos tipos de desplazamientos, del turista al refugiado. (...) En un mundo supuestamente integrado por la información, el escritor se ve como un “estúpido de la aldea global”, alguien para quien las cosas no se revelan con facilidad, que se adapta mal al nuevo orden mundial, a la circulación acelerada de personas, dinero e información. De ahí su búsqueda de puntos de contacto que lo rescaten de la enajenación. Colocándose a sí mismo en escena, el escritor hace de la ficción un experimento

---

<sup>235</sup> NOLL. *Bandoleiros*, p. 137.

<sup>236</sup> SANT’ANNA. *A senhorita Simpson*, p. 67.

<sup>237</sup> NOLL. *Bandoleiros*, p. 90-91.

con espacios mundializados entre los cuales circula desorientado.<sup>238</sup>

Também em *Wasabi*, do argentino Alan Pauls, o escritor, quando fora da sua pátria (que costuma ser a língua e não o território), olha a sua própria pobreza existencial, vira “excrecência humana” nas ruas européias<sup>239</sup> – como se fosse feito da mesma matéria do quisto que aparece sobre a pele. Depois de experienciar o gosto amargo do remédio, vislumbra-se a cura na vontade de voltar ou a falta de desejo de ficar. Para Sergio Chejfec, o retorno à “resguardada vida familiar” significa um “idílio intimista onde ressarcir o orgulho ferido pelo estrangeiro e suas circunstâncias”. *Pero no mucho*, porque a casa da nação está tomada por lugares que lhe são externos. Incluindo o romance *El llanto*, de Cesar Aira, o ensaísta conta que a proposta romanesca é “demonstrar a impossibilidade da viagem real, recorrendo para isso à viagem abstrata. Nesta época a geografia não propõe grandes dilemas ou desafios à consciência das pessoas; a universalidade é um traço compartilhado tanto pelo global como pelo local”.<sup>240</sup>

Há, portanto, um conflito entre a viagem real e a viagem imaginária. Chejfec fala de um substrato cultural que perpassa todo o planeta fazendo com que o deslocamento do corpo no espaço concreto perca a validade. Tratar-se-ia de uma geografia conhecida de antemão. A viagem imaginária da literatura, concebida a partir da viagem real do autor, permite, assim, um deslocamento efetivo – ao autor, mas também ao leitor-viajante, que não sabe aonde vai chegar, onde vai desembarcar, o que vai encontrar, o que vai imaginar. A literatura realiza o que o real, apanhado pela indistinção entre ficção e realidade, não é mais capaz de proporcionar. O espaço só é abandonado na viagem da imaginação (com o perdão do tom infantil da frase). Ecoa o mandamento: é preciso narrar.

Sendo assim, as *paisagens* ficam mais adequadas às “interações globais” quando pensadas sob a noção de “midiapanorama”, uma das “disjunções” contemporâneas designadas por Arjun Appadurai.

Os midiapanoramas referem-se tanto à distribuição de capacidades eletrônicas de produzir e disseminar informações (jornais, revistas, estações de televisão, estúdios para produção

---

<sup>238</sup> VIDAL. “Comunidades inadecuadas: la narrativa reciente de J.G. Noll”, p. 18.

<sup>239</sup> CHEJFEC. *El punto vacilante*, p. 65.

<sup>240</sup> CHEJFEC. *El punto vacilante*, p. 64

de filmes etc.), que atualmente estão à disposição de um número cada vez maior de grupos privados e públicos em todo o mundo; e também das imagens do mundo produzidas por esta mídia. (...) O que é mais importante em relação a esses midiapanoramas é que eles proporcionam (especialmente sob as formas de televisão, de filmes e de cassetes) vastos e complexos repertórios de imagens, de narrativas e de etnopanoramas para os espectadores do mundo inteiro, nos quais o mundo de commodities, das “notícias” e da política estão profundamente misturados.<sup>241</sup>

Com esse mapeamento, fica mais difícil encontrar o lugar do escritor na topografia. Uma das possibilidades de se achar o escritor? Nos deslocamentos do personagem-escritor. Daí seu aparecimento recorrente. Ele encontra sua função na ficção que produz em trânsito, em atrito com o que não lhe é habitual.

El sitio del escritor, por lo tanto, es un lugar señalado por indicios: lo amenazan el mercado cultural, por supuesto, como también las instituciones literarias; pero también el peligro proviene de un organismo difuso, que el escritor es incapaz de leer con claridad porque allí hay partes que le son propias, donde se mezclan los distintos registros sociales y culturales, *los medios de comunicación* y una ardua pretensión de descubrir la propia *subjetividad*.<sup>242</sup> (grifo meu)

A descrição de Chejfec está muito bem encenada nos romances da trilogia de viagem de escritores de Noll e em *Wasabi*. No encontro entre o brasileiro e Alan Pauls, desenha-se esta hipótese sobre o lugar do escritor latino-americano: na subjetividade que se contrapõe aos *mass media*. O ato de escrever ganha, então, ares publicitários: é uma viagem.

E quando viajar propõe atitude antimidiática, o escritor paranóico também ressurgue, porque custa sair do reconfortante espaço de telas. Há sempre algo de errado no ar. Perseguições. Em *Bandoleiros*, por exemplo, a eliminação proposta pela Sociedade Minimal: ser escritor torna-se dispensável. O narrador se incomoda, porque a literatura pela literatura não dá mais. “Sim, ninguém quer ouvir eu dizer que este (*Sol macabro*) é meu último livro”,<sup>243</sup> queixa-se o narrador. Já em *Berkeley em Bellagio*, o

---

<sup>241</sup> APPADURAI, Arjun. “Disjunção e diferença na economia cultural global”, in FEATHERSTONE, *Cultura global*, p. 315.

<sup>242</sup> CHEJFEC. *El punto vacilante*, p. 65.

<sup>243</sup> NOLL. *Bandoleiros*, p. 88.

escritor sente que a não adequação ao “*mood* americano para a ação” o coloca numa posição inimiga:

Eu quase que me encolho diante das assertivas dele, os meus romances então não passam de seqüelas do subdesenvolvimento, esses personagens um tanto crônicos que faço, que não sabem nem para onde ir, se for verdade que procuram algum caminho; ainda não encontraram nem ao menos a técnica mais elementar da vida, ou seja, não sabem como lançar a intenção num gesto claro, soberano, preciso – só assim, diz ele, o cara se destaca da natureza e passa a cavar seu próprio enredo.<sup>244</sup>

Essa trama de personagens inadequados não se coaduna com a necessidade de que algo efetivamente aconteça, o que coloca o escritor no lugar do observado, como se todos os olhos do panóptico estivessem voltados para ele. Fazer parte do “circuito globalizado da ficção impressa em páginas de papel”<sup>245</sup> Apenas na leveza de uma ironia. Estar fora disso não se revela uma comodidade.

Em *Lorde*, toda a narrativa se deixa percorrer pela incerteza acerca da “verdade” da viagem do escritor. Por que estou aqui? Quem é quem? O que tenho de fazer? Perguntas. Reticências. “Deixar o medo, se é que o medo de estar sendo perseguido por um poder paralelo na cidade tivesse algum sentido para outra cabeça que não a minha...”<sup>246</sup> A dúvida termina como norte da literatura. Afinal, como ele pode sair do país e não trazer daí algo que seja narrável, uma “experiência boa” para contar? Voltamos a *Bandoleiros*: “Que eu levasse as mãos vazias aos amigos brasileiros: nenhuma experiência cativante, de minha viagem nada ficou. (...) Mas não fazia mal, pois eu poderia quem sabe lhes dar um romance passado nos Estados Unidos. Essa sim ninguém perdoaria: eu ter conhecido a América-América e não ter extraído dela nenhuma ficção. Esse seria o atestado de meu esclerosamento literário.”<sup>247</sup> É verdade: o escritor letrado anda esquecido. Não sabe, talvez, quem sabe, pode ser.

O sentido da viagem está dado pelo romance dentro de romance, o texto dentro do texto. Em *Bandoleiros*, o discurso do personagem-escritor fala do vazio da experiência da viagem, isto é, não se extrai literatura daí. Mas o livro de dupla face, *Bandoleiros*, é a prova contrária. O mesmo ocorre em *Berkeley em Bellagio* e *Lorde*. O escritor latino-

---

<sup>244</sup> NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 58.

<sup>245</sup> NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 56.

<sup>246</sup> NOLL. *Lorde*, p. 98-99.

<sup>247</sup> NOLL. *Bandoleiros*, p. 144.



americano viaja para fazer literatura. Concebe romances de aprendizagem ao sair do estado de vigília, ao tropeçar no transe. O mundo subjetivo entra em ação. O sonhar publicitário da mídia pouco interessa. A viagem formaliza a saída do espaço midiático habitual. Mas a experiência “real” também não está lá onde se espera que ela esteja...

O comentário sobre *Berkeley em Bellagio* toma forma sob o acaso do impacto provocado pelo contato pessoal com o escritor. A crítica vem atravessada por sua postura como personagem inadequado para a vida e também pela leitura monocórdica que costuma fazer de seus textos (“como um cantochão”, explica), em contraponto ao fluxo incessante da linguagem. Noll aponta os lugares de entrada no texto, de estilo inconfundível. Primeiro, a novidade: mix de primeira e terceira pessoas. O personagem que erra em todos os livros, à exceção dos contos de estréia reunidos em *O cego e a dançarina*, essa personagem de identidade móvel perambula de novo pelas páginas. E tem nome, surpreende-se o próprio João autor. Pela primeira vez, João Gilberto Noll nomeia um protagonista de suas novelas ou romances. É significativo que ele seja um escritor.

João, personagem-escritor, professor de literatura brasileira contemporânea na Universidade da Califórnia em Berkeley, passa uma temporada como artista convidado da Fundação Rockefeller (apenas a “Fundação” no livro). Tudo isso, nomes, localização, tem menos importância do que o impacto de um bloco narrativo sem parágrafos, sem capítulos, sem recorte preciso de cenas, de mudanças bruscas, disposição embaralhada do tempo. Assim como a vida, diz Noll, o dia-a-dia sem começo-meio-e-fim, sem felicidade no final, movimentado pelas “coisas provisórias”, vida que não é filme. Noll está entre os autores “que agridem a sociedade de consumo capitalista com o punho aberto da liberdade individual”, escreveu Silviano Santiago<sup>248</sup> ao analisar o romance de estréia, *A fúria do corpo*. Nada mais verdadeiro.

A busca do sentido na obra beira oposição sistemática ao entretenimento tal como determinado por uma suposta homogeneização capitaneada pela indústria da cultura norte-americana. Lugar de respirar ar menos poluído, de produção de imagens não-viciadas. *Berkeley em Bellagio* mantém esse espírito. É, no entanto, retorno amadurecido à “ação voluptuosa” daquele primeiro texto mais longo e leve suspensão da escrita cinematográfica característica de sua literatura alinhavada por “um intenso desejo de visualidade”, explica Marinyse de Oliveira.<sup>249</sup> Se havia indícios anteriores,

---

<sup>248</sup> SANTIAGO. *Nas malhas da letra*, p. 64.

<sup>249</sup> Cf. OLIVEIRA, Marinyse Prates de. *E a tela invade a página*.

agora as palavras se voltam de vez para dentro, inclusive com uma reflexão sobre literatura e vida literária, interna à obra, rara para Noll. (Sobra bala para o *american way* de fazer literatura e sua ênfase no encadeamento de ações que têm obrigatoriamente de chegar a algum lugar.)

É seu livro mais íntimo, subjetivo, gay. E o corpo individual se joga aos pés de outrem sem pedir nada em troca, a não ser a próxima palavra. Pela primeira vez, nota Denilson Lopes, o “encontro” aparece como possibilidade. Ao final, o que era dispersão se converte agora em reencontro – com a língua portuguesa, Porto Alegre (a terceira cidade do livro), a esperança “pacificada”.<sup>250</sup>

O escritor diz que gosta da ladainha, daí a leitura lenta e chorosa do texto. O autor diz subjetivamente que ladainha não é lengalenga, mas súplica de fé pela verdade individual, pela possibilidade da diferença. Ao propor uma “forte guinada” no rumo da prosa (repito críticas já publicadas e constatação do autor), Noll continua na crise mais-do-que-contemporânea do romance (enfadonha até) e instala impasse pessoal em sua “utopia literária”. A resposta? Ele não sabe, não quer saber e tem raiva de quem conhece.

Em *Berkeley em Bellagio*, o personagem-escritor está ressentido pela falta de trabalho no Brasil, desempregado, sem endereço fixo, sem altas formações acadêmicas.<sup>251</sup> As referências autobiográficas são diretas, mas, frise-se, pouco importam. A hipótese da “autoficção” vem muito bem a calhar. Segundo Diana Klinger,

o *retorno do autor*, do nome próprio recalcado nos outros romances de Noll, é coerente com a reconfiguração contemporânea da subjetividade, isto é, não como retorno de um sujeito pleno, fundamento e autoridade transcendente do texto, e sim como um sujeito não essencial, fragmentado, incompleto e suscetível de autocriação.<sup>252</sup>

*Je est un autre*, recordemos Rimbaud. *Eu é um outro*, reelaborado no discurso literário, eu reinventado, eu-ficção, eu que me comunico comigo, sem mediações massivas, eu-emissor interpenetrado por eu-receptor via literatura. Na elaboração desse duplo do autor (e não do escritor), a viagem é o próprio traçado contraditório da escrita. Viagem ao umbigo, de onde tudo (se) partiu. Durante o trajeto, o romance escreve a

---

<sup>250</sup> Cf. LOPES. “O sublime e as narrativas contemporâneas”.

<sup>251</sup> Cf. NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 16.

<sup>252</sup> KLINGER. *Escritas de si, escritas do outro*, p. 61 e 62.

vida do narrador e do autor. O leitor lê o romance que está sendo escrito. Construção e leitura progridem com o virar de páginas e essa é a viagem literária: o caminho que se faz ao caminhar frase a frase, palavra a palavra, pontuação a pontuação. Sendo assim, a viagem interna mais uma vez se sobrepõe. A geografia da subjetividade romanesca acaba por ser mais importante.

Eneida de Souza traça um paralelo entre a memória do escritor contemporâneo e a do viajante deste fim e começo de século. Ambos, escritor-e-viajante, se deslocariam sob o efeito da tradição cultural, que hoje em dia inclui a mídia. O seu exemplo de intromissão, por assim dizer, são os filmes hollywoodianos, a partir de sugestão de Ricardo Piglia. Vale a longa citação:

Conhecer países, levado pelo desejo de aprimorar experiências e filtrar subjetividades, com vistas ao autoconhecimento e ao domínio do saber, não se enquadra mais no espírito do leitor-viajante contemporâneo, ciente de suas limitações e em busca de outros valores. Do mesmo modo que o contato com o estrangeiro traduzia o *status* social e o gosto estético do viajante, o convívio com a literatura propiciava a formação humanista e superior dos leitores. Os turistas que, durante as viagens, conservam na memória *referências midiáticas* e não apenas literárias, comportam-se de jeito semelhante aos leitores e críticos da considerada “baixa literatura”, imune a um julgamento valorativo e inserida como nota de rodapé aos textos que compõem o cânone tradicional. Borges, contudo, já nos alertara para a relação ambígua do escritor latino-americano com o imaginário universal da literatura, fazendo da paródia seu projeto criador, sob a forma de uma nota de pé de página referente aos livros da grande biblioteca mundial. *A história universal da infâmia* é a reescrita, pelas margens, de micro-histórias que embaralham a certeza do centro e o colocam em tensão com as particularidades nacionais. Ou como ainda considera Piglia: “As ficções atuais situam-se além das fronteiras, nessa terra de ninguém (sem propriedade e sem pátria) que é o lugar mesmo da literatura mas que, ao mesmo tempo, se localizam com precisão em um espaço claramente definido.”<sup>253</sup> (grifo meu)

Em *Berkeley em Bellagio*, o escritor que viaja traz na bagagem da memória suas leituras canônicas (*Angústia*, de Graciliano Ramos, por exemplo). Mas tão relevantes quanto elas são os componentes de outras manifestações culturais, no caso a música e o cinema. São várias as comparações em conexão com filmes (brasileiros e estrangeiros)

---

<sup>253</sup> SOUZA. *Crítica cult*, p. 87.

ou a acentuação sobre a paixão do escritor pela arte cinematográfica (o personagem cita até *Nunca fomos tão felizes*, baseado em conto de João Gilberto Noll, como uma de suas fitas prediletas). A televisão fica de fora, mas não o interesse por jovens escritores: um dos temas de aula é a obra de Marcelo Mirisola. Além disso, o escritor se vê obrigado, para dialogar com os alunos em Berkeley, a conhecer Caetano Veloso (“todos queriam saber sempre mais a respeito de Caetano”)<sup>254</sup> e música popular (deu cursos sobre MPB, “quando ele cantava, ele que gostava de cantar desde pequeno, cantava sobretudo bossa nova e tropicália como um emissário de pérolas brasileiras que os alunos americanos pareciam receber com a efusão conveniente às melhores notas”).<sup>255</sup>

Para essa memória híbrida e embebida culturalmente por diversas fontes, o país é a língua. O protagonista “conheceria a bem-aventurança de viver num país estrangeiro mais qualificado, de aprender uma nova língua, sim, todos pareciam querer sair do abrigo da língua portuguesa, menos ele, escritor, que temia se extraviar de sua própria língua sem ter por conseqüência o que contar”.<sup>256</sup> Há o medo, que no viajante comum é desejo, de sonhar em outra língua sem poder voltar atrás. O viajante em busca de conhecimento quer afastar-se da própria língua para encontrar outro sistema de pensamento na língua alheia. O escritor de Noll não pretende sair da pátria da língua e da literatura, pois foi levado a escrever narrativas ficcionais por um “déficit lingüístico”.

É certo que ele embarca com um propósito e para um lugar fechado (“aldeia nas proximidades de Milão”). Desde aí, não se trata de um viajante típico. *Voyeur* interativo, *flâneur* que não flutua pela cidade real. “Sou alguém que se desloca para me manter fixo?”, pergunta.<sup>257</sup> É um *easy rider* do corpo, não da motocicleta ou do automóvel. Tanto em *Lorde* com em *Berkeley em Bellagio*, o escritor não sabe, entre tantas dúvidas, o que deve fazer para se comportar como intelectual latino-americano. Voltando ao pensamento localizado, o que faz esse corpo intelectual em lugar estranho? O que ele tem a dizer? Que mensagem carrega?

---

<sup>254</sup> NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 11.

<sup>255</sup> NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 14.

<sup>256</sup> NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 20.

<sup>257</sup> NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 36.

## O intelectual amador

Em *Representações do intelectual*, que reúne as seis prestigiosas Conferências Reith proferidas em 1993 para a rádio BBC, Edward W. Said parte dos textos canônicos de Julien Benda e Antonio Gramsci sobre o papel do intelectual para inserir as diferenças que lhe são próprias, em corpo e pensamento. Isso significa afirmar uma identidade antes de qualquer pretensão ao isolamento ideal, como se fosse possível ao intelectual refletir sobre as questões humanas fora da história individual e nacional. Para promover “liberdade e justiça”, parte-se de algum lugar.

Pode ser o exílio, e essa é uma preocupação presente (e recorrente) no texto. Estar fora da morada é pertencer à margem, o que pode ser salutar, diz Said, para a busca do conhecimento. Nem o ato de escrever, felizmente, satisfaz a situação do *outsider*, pois o intelectual na condição de exilado “tende a sentir-se feliz com a idéia da infelicidade”<sup>258</sup> e também “não responde à lógica do convencional, e sim ao risco da ousadia, à representação da mudança, ao movimento sem interrupção”.<sup>259</sup> O nome de Theodor Adorno aparece aí com força.

O intelectual é o indivíduo angustiado que representa algo para um público, daí o título do livro. E nessa representação não pode nunca ser conformado, carola, careta. O objetivo é provocar reação no público, “causar embaraço, ser do contra e até mesmo desagradável”. Porque de gente boa o mundo está cheio. Intelectual que se apega a padrão e poder é pelego, não presta para fazer as pessoas reagir. Edward Said sabia que essa posição apontava para correr riscos. Ele topou isso.

O autor de *Orientalismo e Cultura e imperialismo* mostra habilidade analítica quando recorre a personagens da literatura para vislumbrar o estilo de vida e o desempenho social do intelectual moderno. Em detalhe, vai a *Pais e filhos*, de Turguêniev, *A educação sentimental*, de Flaubert, e *Retrato do artista quando jovem*, de Joyce. Nesses “romances realistas panorâmicos do século XIX”, o crítico cultural percebe a ação intelectual na esfera pública que começa a se fragmentar ostensivamente por conta da presença avassaladora dos meios de comunicação de massa (e toda sua permissividade). Dificuldades enfrentadas, negociações permitidas, soluções encontradas: por cada intelectual, em nome de outros.

---

<sup>258</sup> SAID. *Representações do intelectual*, p. 61.

<sup>259</sup> SAID. *Representações do intelectual*, p. 70.

Assim, um movimento relevante em Said diz respeito aos fluxos migratórios pós-coloniais que desestabilizaram as fronteiras nacionais, especialmente os que estão relacionados ao mundo islâmico. Ele termina por falar de conflitos e crises como um alerta para que não compremos as versões vendidas pela mídia com uma única e monótona perspectiva histórica. E pode fazer isso alguém ligado a princípio apenas à literatura? Se ele é amador, e não profissional, prega Said, pode sim, à vontade: “sou movido por idéias e causas que realmente posso apoiar por escolha, porque são coerentes com os valores e princípios em que acredito”. *Representações do intelectual* se confunde com o próprio Said ao abrir a discussão, como ele mesmo diz, para a dúvida e a ironia.

Relata Wander Melo Miranda, ao analisar a obra de Said:

O lugar prioritário conferido ao indivíduo resulta na importância da “inflexão pessoal” como constituinte da atividade intelectual, vista como uma espécie de romance dotado de um estilo próprio. (...)

Afina-se a posição corajosa de Said como o que está sempre “fora do lugar”, fadado ao “desassossego” e ao exílio enquanto condição real e metafórica de sobrevivência. Daí a admiração por Fanon, ao postular a relação entre o sofrimento de seu povo e o sofrimento semelhante de outros povos – uma forma de “universalizar”, em outro sentido, os conflitos e as crises. Daí também a simpatia por Adorno, cujo pensamento da negatividade é uma estratégia de manter-se exilado e, por isso, capaz de ver “as coisas tanto em termos do que deixou para trás como em termos do que de fato acontece aqui e agora”.

Em desassossego e deslocamento, o exilado não tem um caminho prescrito ou seguro: há sempre que inventá-lo. Ele não se confunde com o “profissional”, a maior ameaça contemporânea ao intelectual, de acordo com Said.<sup>260</sup>

O intelectual desloca-se dos padrões do profissionalismo, indo em busca de horizontes ampliados (um leitor, portanto). O intelectual-escritor inventa caminhos no exílio da linguagem literária. Nos livros de Noll e no de Pauls, sai do país para encontrar a margem. Ou para ver melhor a margem. Ir para o centro e, de lá, conseguir olhar para cá. Olhar enviesado do amante. Em *Wasabi*, o corpo do escritor sente que a viagem, a princípio turismo de artista financiado por uma instituição francesa, se transforma numa série de pesadelos reveladores. Viagem de iniciação, em que o narrador-escritor sofre apagões, sente o esporão na base do pescoço transformar-se

---

<sup>260</sup> MIRANDA. “O que é, ou deveria ser, o intelectual”.

numa deformidade física, passa dias como mendigo, vê a tradução de seus livros na vitrine de uma livraria, sente muito ciúme da mulher que vai para Londres. Descolamento para o interior do sujeito, *Wasabi* conta de um escritor latino-americano em fase de descoberta do mundo real, o que inclui a impostura de seu editor francês. No transe da Europa contemporânea, o escritor latino-americano foge, com pouco dinheiro no bolso, para ser recolhido por uma prostituta, que irá usar o quisto como pênis. Durante a cena final, o escritor vê, num espelho imaginário, o tempo passado de um jovem, com um livro sobre o colo, que se identifica finalmente como pai, na viagem de volta à Argentina, dentro do avião. A Europa termina por ser puro inventário de ruídos do qual o escritor latino-americano precisa se desfazer para o amadurecimento:

Sólo yo podía percibirlos así, orquestados en un mismo punto del tiempo y del espacio, y a la vez desmenuzados en capas, en distancias, en intensidades. Sólo yo hubiera podido enumerar ese inventario secreto; yo, que había sido desterrado para siempre de la nubosidad luminosa de aquella tarde en Saint-Nazaire, yo, que contemplaba a ese hombre joven, sentado en el piso, con un libro olvidado entre los muslos, como quien se compara con el retrato de un muerto. La mujer gritó, su aullido de bestia redujo a polvo todos los sonidos del mundo. Supe entonces cuánto más extraña es la juventud que la ficción, y supe que el hijo que velaba insomne dentro de su madre dormida había encontrado por fin a su padre.<sup>261</sup>

O amalgamento de “camadas, distâncias, intensidades”, no “mesmo ponto do tempo e do espaço”, resume o concatenar de *Wasabi*, desconfortável traslado em direção a um escritor de vanguarda (Klossowski), na companhia de um editor embusteiro. No papel de vagabundo (bandoleiro, marginal) pelas ruas de Londres e Paris, perseguido por putas e malandros de todos os tipos, com a carne em erupção, o escritor latino-americano encontra a decadência européia. No embate de modelos literários interno ao romance, alcança o lugar do dissidente pela sofisticação ficcional: a vanguarda possível contra tudo o que é consumível no mundo contemporâneo. A transitoriedade do discurso literário (o corpo do narrador em movimento contínuo) não se pretende universal. Prega um não-profissionalismo que se coaduna com o lugar de fala do intelectual. É um “fora” que amplia horizontes, renova a crença na subjetividade e continua bastante desconfiado do que lhe proporciona a nação, o país de origem.

---

<sup>261</sup> PAULS. *Wasabi*, p. 154 e 155.

“Eu queria ter a minha função: santa, diabólica, mesquinha, inócua ou heróica”, diz o narrador de *Lorde*.<sup>262</sup> Mas a autonomia entra em jogo quando as condições de sobrevivência material são precárias: “Como viveria no Brasil dali a três, quatro meses, se todas as tentativas de viver fora dos meus livros fracassavam?”<sup>263</sup> Como atuar na solidão do desconhecimento “nacional”? Viajar é fazer comparações de contexto: “Deste lado eu, que tinha vivido aqueles anos, vamos dizer, nu no Brasil, sem amigos, vivendo aqui e ali dos meus livros, no menor intervalo a escrever mais, passando maus pedaços e todo cheio de piruetas para disfarçar minha precariedade material não sei exatamente para quem, pois quase não via ninguém em Porto Alegre.”<sup>264</sup> E ainda: “Eu tinha escrito os meus livros, certo, mas até que ponto eles revelavam alguma coisa que já não fosse doméstica a qualquer um nascido, criado e morador perene daquele país aonde agora eu chegava sem adivinhar para quê?”<sup>265</sup>

O escritor é como uma presença estranha na tradição inglesa. Um brasileiro levado para lá em função dos livros que o próprio país se recusava a ler, ou lia em pequena escala. Ao sair de casa, o escritor se depara com a mundialização, com o gozo “de uma intraduzível permanência no estrangeiro”.<sup>266</sup> *Lorde* e *Wasabi* conversam na epifânica perambulação subalterna. O gosto amargo do *wasabi* experimentado por um cavalheiro sem título ou função. O seguinte trecho poderia estar em qualquer das duas narrativas:

Entrei numa daquelas livrarias londrinas grandes, que se encontram em todo canto, e fui à procura dos meus livros traduzidos. Encontrei-os. O que fazer com eles, se eu não sabia aonde ir, onde dormir, com que fundos agora comer, subsistir? Nesses intervalos em que me lixava para escrever sequer uma linha, que trabalho eu tinha? Aliás, de agora em diante, que trabalho teria se a inapetência para a palavra escrita estava cada dia mais clara? Varrer, varrer cafés era a pedida. Brigar com o cisco que não quer sair daquele canto ali. Dar um jeito com a vassoura até que ele se descole do chão e nos alivie um pouco mais da má vontade das coisas. Brigar com sinceridade com o cisco, ter uma cama para dormir num quartinho alugado. Um jornal cuja leitura dure uma semana. Separar a moeda para o da semana que vem. Eu estava naquela livraria, pegando dois exemplares de títulos meus, e considerando enfim se o negócio

---

<sup>262</sup> NOLL. *Lorde*, p. 64.

<sup>263</sup> NOLL. *Lorde*, p. 17.

<sup>264</sup> NOLL. *Lorde*, p. 11.

<sup>265</sup> NOLL. *Lorde*, p. 16.

<sup>266</sup> NOLL. *Lorde*, p. 61.



não era ficar em Londres. Cisco, cama, jornal – isso é o que não faltava aqui. A quem pedir? Se eu passasse uma boa noite insone, caminhando pelos lugares certos da cidade, na manhã seguinte teria a resposta, ela viria como se escorresse da boca...<sup>267</sup>

Lixo e mídia. O jornal ganha permanência na precariedade e uma alternativa a não escrever é varrer o chão (recolher os restos). Quando escritor brasileiro e mecenas inglês caminham pela cidade, encontram um manto. “Botaram no lixo o figurino de um espetáculo?”, o narrador se pergunta. O manto, então, sai do esquecimento (lixo) para o espetáculo da morte do mecenas, encenado à beira do Tâmis. <sup>268</sup> Sem o patrocinador da viagem, da mesma forma como o escritor em *Wasabi* “perde” o editor, é hora de vagar na indeterminação total, que se converte em tentativa de desvendamento do complô (imaginário ou não) armado contra o escritor latino-americano: sempre um processo de colocação de parênteses no desenrolar de vidas que lidam com língua, linguagem e pensamento.

Ainda em sentido metafórico, viajamos para chegar a Ricardo Piglia. A fim de examinar o fim da cidade letrada, Renato Cordeiro Gomes convoca o escritor argentino, que “elege o deslocamento como estratégia discursiva e ideológica para tentar enfrentar a crise da literatura no mundo contemporâneo, equacionando a literatura do futuro e o futuro da literatura, neste conturbado tempo pós-utópico, que inaugura o século XXI”.<sup>269</sup> *Desplazamiento, distancia, cambio de lugar*. Em outro momento, Piglia dirá que “a cultura de massa e a cultura literária tendem a gerar imagens fixas dos escritores tratando, basicamente, de colocá-los sob determinada etiqueta. A mim interessa muito mudar essa imagem”.<sup>270</sup> Não basta empilhar informação, ressalta. Contra esse acúmulo, a prosa gira rumo à dispersão.

Na ficção antiestatal de Noll e Pauls, uma ficção desassossegada, o deslocamento real acentua esse lugar discursivo marginal. Os narradores não são capazes de aceitar pacificamente o papel de intelectuais latino-americanos. O João de *Berkeley em Bellagio* descreve-se como pedinte, chama o ofício de escritor de castigo, se diz desinteressado pela prosa: “para que acumular tanto dinheiro se ninguém precisa dele nem de nada, sou apenas um escritor pretérito, me amanso, não quero criticar nada

---

<sup>267</sup> NOLL. *Lorde*, p. 93.

<sup>268</sup> NOLL. *Lorde*, p. 85 e 86.

<sup>269</sup> GOMES, Renato Cordeiro. “O intelectual e a cidade das letras”, in GOMES e MARGATO, *O papel do intelectual hoje*, p. 122.

<sup>270</sup> PEREIRA e SANTOS. *Palavras ao sul*, p. 60.

nem ninguém, sou sombra, nada mais me assusta, provoca minha ira, meu descontentamento.”<sup>271</sup>

A passividade se reverte na potência da escrita. O lugar da ação é o texto. Aí se vai ao exílio. O escritor-cidadão foi expulso da pátria pela versão unificadora do mundo dada pelos meios de comunicação de massa. Aí se percebe o indivíduo no embate com a língua. Na viagem aos Estados Unidos ou à Europa, o escritor latino-americano não encontra mais nada, a não ser a si mesmo. O corpo reage caindo (a queda de João) ou adoecendo (o quisto do romancista argentino de *Wasabi*, a pasta verde e amarga da comida japonesa; Tellas, a mulher do escritor, experimenta a pomada e vê semelhanças no gosto). Quando isso acontece, ele aprende que precisa parar, que precisa retornar.

Al igual que en la novela de Aira (*El llanto*), apenas comenzado el relato, el espacio de la subjetividad ocupa el centro para no abandonarlo – al contrario, para engrosarlo. Pero en este caso no son las lágrimas las que aluden a la vida subjetiva, sino una enfermedad insidiosa y una actividad cerebral impredecible; ambas tienen un funcionamiento común, basado en mecanismos de acumulación.<sup>272</sup>

E aqui poderíamos tranquilamente agregar à argumentação os personagens-escritores de Bernardo Carvalho, também em deslocamento, – real e estilístico. Esse personagem acumula o que o mercado valoriza de maneira lateral. Sua poupança é o crédito que abre para si.<sup>273</sup> Descarta o típico da informação (e a pressuposição do leitor-espectador “comum”) para colecionar singularidades, inclusive a sua própria. Está certo: a recepção da comunicação midiática não se dá de maneira uniforme. As reações, no entanto, parecem cada vez mais homogêneas. Na perspectiva pessoal, o escritor é o receptor impróprio em função do que devolve de individual ao emissor que visava o coletivo. Na posição do arruinado, pode continuar a se indispor com as regras do jogo. Propõe a acumulação do colecionador, aquele que recolhe, guarda e recorda – literariamente – o que a sociedade midiática considera descartável. Singularidades: Santiago, Sant’Anna, Carvalho, Mirisola, Noll, Pauls, Piglia, Kohan, Sarlo, Chejfec. Sobrenomes reais que, ao falar contra as autoridades sociais, ensaiam e ficcionalizam uma indisposição ao consenso dos meios de comunicação.

---

<sup>271</sup> NOLL. *Berkeley em Bellagio*, p. 49.

<sup>272</sup> CHEJFEC. *El punto vacilante*, p. 61.

<sup>273</sup> Cf. SANTIAGO. *O cosmopolitismo do pobre*, p. 120.

Fechamos com Edward Said, para atestar a liberdade sempre provisória do discurso literário, lugar de invenção de outros mundos possíveis e impossíveis:

Os intelectuais *pertencem* ao seu tempo. São arrebanhados pelas políticas de representações para as sociedades massificadas, materializadas pela indústria da informação ou dos meios de comunicação, e capazes de lhes resistir apenas contestando as imagens, narrativas oficiais, justificações de poder que os meios de comunicação, cada vez mais poderosos, fazem circular – e não só os meios de comunicação, mas também correntes de pensamento que mantêm o status quo e transmitem uma perspectiva aceitável e autorizada sobre a atualidade –, oferecendo o que Mills chama de desmascaramento ou versões alternativas, nas quais tentam dizer a verdade da melhor forma possível.<sup>274</sup>

---

<sup>274</sup> SAID. *Representações do intelectual*, p. 34-35.

## **O escritor entrevistado: *mass media* e figurações**

*Por que faço perguntas?  
Por que não há respostas?*

Clarice Lispector

*As perguntas e esta perplexidade porque não sei as  
respostas. Ou às vezes sei, mas elas não coincidem  
com o que o perguntador esperava ouvir.*

Lygia Fagundes Telles

*João do Rio fez a pergunta no início do século XX: o jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária? Isto é: ajuda ou atrapalha a literatura?*

Antes, acrescentemos que a jornalista Cristiane Costa repetiu a dúvida e, entrevistando jornalistas-escritores, montou o livro *Pena de aluguel* para tentar esclarecê-la. A questão é específica sobre atividade profissional (“trabalhar na imprensa atrapalha ou ajuda alguém que pretende ser escritor?”), detalha Cristiane)<sup>275</sup> e não sobre a eventual mãozinha que o jornalismo pode oferecer à reverberação, à repercussão da literatura. Abriremos mão do debate cujo julgamento mais conhecido coube a Ernest Hemingway: o jornalismo faz bem, desde que largado a tempo. Para discutir a confluência entre meios de comunicação de massa e literatura, nos interessaria saber, em tom irônico, se jornalistas que se tornam escritores são beneficiados por conhecer outros jornalistas, colegas da profissão primeira...

*Quem deu, então, a primeira resposta sobre o tema?*

Não há origem possível. Há contatos diacrônicos e, curiosamente, midiáticos. Em entrevista ao programa *Roda Viva*, em agosto de 1995, o escritor argentino Adolfo Bioy Casares (1914-1999) teve a intuição. A pergunta foi: “O senhor passa mais tempo dando entrevistas ou escrevendo?” A resposta: “Agora, muito mais tempo dando entrevistas que escrevendo. Penso, realmente, que a literatura que pratico agora é a reportagem.” Tratava-se, àquela altura, de um escritor consagradíssimo, criador de obra fantástica (ops) e, em parceria com Jorge Luis Borges, de um personagem-escritor, Bustos Domecq. Casares percebeu o presente e o futuro.

*Como a questão é tomada no Brasil? Ou melhor: de onde se parte?*

A literatura brasileira contemporânea deu seus pitacos antes da sacação de Casares. No conto “Intestino grosso”, incluído no livro *Feliz Ano Novo* (1975), de Rubem Fonseca, o Autor aceita fazer uma entrevista desde que pago por palavra. O tema principal da conversa é a pornografia. Portanto, o leitor da revista onde a entrevista será publicada lerá sobre a pornografia, mas não a pornografia, digamos, em si: um diálogo sobre teorias da pornografia. As partes de narração são feitas, em primeira pessoa, por um repórter que implica com o Autor. Diz que não daria “um tostão” pelas

---

<sup>275</sup> Cf. COSTA. *Pena de aluguel*, p. 11.

palavras. Submetido a um Editor, ele realiza a entrevista. Ao final, o duelo está claro. Vou citar:

“Esses escritores pensam que sabem tudo”, eu disse, irritado.  
“É por isso que são perigosos”, disse o Editor.<sup>276</sup>

Esse bate-pronto fecha o conto, que apresenta os bastidores da conversa com um grande Autor, nunca nomeado. Tanto o leitor futuro da entrevista imaginária quanto o leitor presente do conto de Rubem Fonseca, ambos tomam conhecimento da obra do Autor pelo que diz o papo entre jornalista e romancista. A obra é o reflexo difuso de um diálogo. Nessa relação, a literatura constitui-se diretamente de mandamentos da mídia.

#### *Por que o título “Intestino grosso”?*

No corpo humano, o intestino grosso é onde se acumulam as fezes. Imitando o autor real (Fonseca) e o Autor personagem (entrevistado), evitemos o eufemismo: a merda. A nomeação do conto vem do título homônimo de um livro do Autor. Se a titulação é feita pelo narrador, a opção pode ser homenagem ou sacanagem, “no significado popular de sujeira que a palavra tem”, como escreve Fonseca. (463) Curioso é que ele não conceda entrevistas no Brasil. Haveria já aí uma percepção do perverso embutido no bate-papo? Como manter a figuração do real sob o controle do autor?

#### *A quem interessa a entrevista?*

A pergunta supõe mais de uma resposta. Entre os críticos literários, o interesse em saber o que os escritores têm a dizer sobre a própria obra atinge níveis baixos. Não se crê na verdade dita pelo autor. Já os jornalistas se interessam pelo tema. E também entre os leitores comuns, a recepção ocorre de outra forma. Querem saber da vida – da vida na escritura. Para Beatriz Sarlo, as reportagens dão aos leitores que não se resignam “uma imagem do escritor antes e depois do livro”.<sup>277</sup> O problema está aí, nas duas pontas. O livro se esvanece para surgir a entrevista como o lugar da obra. Quando os leitores não vão ao livro – e eles vão pouco nos países latino-americanos –, a mídia deixa de ser meio para ser fim. Deixa de mediar, de intermediar.

---

<sup>276</sup> FONSECA. *Contos reunidos*, p. 469.

<sup>277</sup> SARLO, Beatriz. “Prólogo”, in SPERANZA, *Primera persona*, p. 11.

*Mas ao escritor também interessa ser entrevistado, para aparecer na mídia.*

Sem dúvida. Estar na mídia é existir. Falem bem ou mal, mas falem de mim, diz o ditado popular. Se quiser, apesar do lugar-comum, podemos lembrar dos quinze minutos de fama preconizados pelo artista pop Andy Warhol. Estar fora da mídia é não ter visibilidade, tomada no sentido primeiro de “publicidade”. Vir a público, sair da esfera privada para entrar no jogo de argumentações dentro do que Jürgen Habermas chamou de esfera pública. De alguma forma, ao participar da mídia, o escritor testa os argumentos que estão na obra. Pode sentir a boa recepção do leitor ou perceber que está fora da ação esperada. Ao se dispor a falar, o escritor também se coloca no papel de intelectual, que há muito ele perdeu, justamente pelo enclausuramento na obra, cada vez mais distante do grande público.

*A imagem do escritor vem do texto literário, em particular na construção de personagens-escritores, e vem também, em grande medida hoje, da aparição midiática. Só que, na mídia, ele tem um colaborador direto no desenho de si mesmo, que é o entrevistador.*

Claro. O bom entrevistador efetivamente realiza uma das operações apontadas por Sarlo na construção da imagem do escritor. Ele lê a obra e interroga “a partir dessa leitura, da leitura de outras reportagens, de declarações e de hipóteses”. Por seu turno, aponta a ensaísta, “o escritor responde com uma sinceridade também construída, dizendo o que pode ser dito, sendo fiel na medida do possível (sempre em uma medida, como qualquer outra pessoa que fosse interrogada), colocando-se frente a uma pergunta como quem se coloca frente à imagem refletida em um espelho, que possui uma verdade relativa e, no entanto, indispensável”.<sup>278</sup> Um dos problemas dessa construção artificial, com o perdão da redundância, é que no jornalismo a checagem da veracidade de uma informação apurada constitui, ao menos teoricamente, parte indissociável do processo de elaboração da notícia. Na entrevista com o escritor, seja em texto corrido seja no formato chamado de “pingue-pongue”, em que se mantém a estrutura pergunta-resposta, a disciplina da verificação é questionada na sua essência.

---

<sup>278</sup> SARLO, Beatriz. “Prólogo”, in SPERANZA, *Primera persona*, p. 11 e 12.

*Porque não se pode atestar a veracidade de uma interpretação. É isso?*

Volto com uma pergunta: como concluir que um escritor está errado ao fazer determinada afirmação sobre sua obra? E, para além de jogo retórico, respondo com um exemplo. Na manhã do último dia da primeira Festa Literária Internacional de Paraty, a Flip, em agosto de 2003, ocorreu evento raro: uma coletiva de imprensa com o escritor norte-americano Don DeLillo. Primeiro, os jornalistas se espantaram com a disponibilidade do consagrado autor de clássicos contemporâneos como *Ruído branco* e *Submundo*. Não era para menos. Veio antes a fama de recluso, avesso a entrevistas. Na hora agá, para completar, DeLillo esbanjou palavras e simpatia. “Me ensinaram que numa coletiva alguém faz um anúncio importante. Então vou fazer um: a invasão da Síria. Às três da manhã.” Verdade?, espantaram-se alguns dos repórteres presentes. “Não, pura ficção.” Mais do que “anunciar” algo relevante, DeLillo colocou em jogo o sentido daquele encontro, como se a literatura não pudesse ser objeto de interesse para a construção de notícia, como se um novo livro – *Cosmópolis*, no caso – não devesse ser objeto de reportagem mas apenas sujeito a observações críticas, como se o escritor não tivesse nada de relevante a dizer fora da obra. Depois de duas horas de bate-papo, veio a constatação de uma jornalista: “Mas você não é tímido”. Ao que responde DeLillo: “Nunca acredite na mídia.”

*Assim como a literatura, os mass media mentem?*

Eles dizem o tempo todo que não mentem. Será verdade? Eu minto. Don DeLillo também mente. Mas, falando sério, o que ele está querendo dizer é que a mídia, ou melhor, a imprensa não é confiável porque trabalha basicamente com duas figuras de linguagem: a metonímia e a hipérbole. Ao tomar partes para representar o todo, tende a fazer apostas equivocadas. E não só: supõe representações fidedignas quando, na verdade, elas são apenas isso: representações, cristalizações generalizadoras para que as reportagens se justifiquem e deixem mais explícito o que se chama de “gancho”, que é a deixa, o motivo, o mote. Na ambigüidade da literatura é que ela não pode se basear. Já a hipérbole faz a ponte que leva ao sensacionalismo, à espetacularização. Os jornalistas chamam isso de “esquentar”, valorizar a pauta para valorizar a notícia, além do que as duas valem de fato. Quando a hipérbole é muito, vamos dizer, hiperbólica, aí entra a estratégia do microondas. Esquentar sim, mas esquentar rápido e além da conta. Botar pra ferver.



*Que tipo de informação um escritor tem a dar? E o que o jornalista faz com essa informação?*

Antes, é preciso esclarecer que a entrevista é a técnica jornalística para a obtenção dessa informação. Segundo Cremilda Medina, a entrevista é espetáculo ou compreensão. Ou ela espetaculariza o ser humano (na superfície) ou tem a intenção de compreendê-lo (na profundidade). “No fundo”, diz Medina, “o primeiro resultado é sempre uma caricatura das possibilidades humanas do segundo.”<sup>279</sup> Para Edgar Morin, haveria duas maneiras de escapar da palavra que é apenas rito ou anedota. A boa entrevista propõe um diálogo “para trazer à tona uma verdade que pode dizer respeito à pessoa do entrevistado ou a um problema” ou proporciona uma chance ao entrevistado de fazer um “mergulho interior”, uma confissão ambivalente: “*strip-tease* da alma, feita para atrair a libido psicológica do espectador” e, ao mesmo tempo, ida a um lugar “muito mais longe, muito mais profundamente que todas as relações humanas superficiais e pobres da vida cotidiana”.<sup>280</sup> Daí depreendemos que nem toda entrevista alcança bons resultados. Não vale a conversa pela conversa. E isso tem a ver com o desempenho dos dois lados. Se entrevistador ou entrevistado se apagam ou aparecem demais, tudo pode se alterar.

*A pergunta não foi respondida...*

Como fonte, o escritor teria, repito, a chave correta para abrir o cadeado do significado da obra literária. O jornalista que acredita nisso entra num labirinto sem saída – e leva o leitor para a boca do minotauro, que se mascara, às vezes, de Harold Bloom (*risos*). O jornalista que não acredita nisso, que duvida, que questiona a propriedade do sentido, esse guia melhor o leitor e é mais justo com o escritor. Coloca-o no lugar devido, dando voltas, procurando a saída, sem nunca encontrar. Há quem considere esse lugar angustiante, sufocante.

*E há saída para a pulverização estética promovida pelos mass media?*

Nem a curto nem a médio prazo. Está tudo dominado, diz o rap popular.

---

<sup>279</sup> MEDINA. *Entrevista*, p. 14 e 15.

<sup>280</sup> *Apud* MEDINA, *Entrevista*, p. 15.

*No panorama latino-americano, a situação poderia ser classificada de desoladora?*

Vale enfatizar que, na entrevista midiática em país latino-americano, o primeiro leitor da obra (entrevistador) é também seu último leitor. O autor responde já a uma primeira impressão de leitura. Se o entrevistador não leu a obra, a manipulação ganha força nas mãos, ou melhor, na voz hábil do entrevistado. A entrevista cresce como gênero literário em tempos de pouca leitura de livro. Cito Silviano Santiago:

Se num país de mais de cento e cinquenta milhões de habitantes é baixíssima a taxa de consumo *per capita* do livro, já a *fala* de quem exerce o ofício literário pode ser sintonizada sem graves empecilhos na mídia eletrônica – em especial na televisão educativa e na televisão a cabo, mas não exclusivamente. Concedida aos pares da mídia televisiva, a entrevista serve muitas vezes ao escritor de trampolim para discussões públicas sobre idéias implícitas na obra literária. O livro é raramente apreciado pela leitura. Consome-se a imagem do intelectual, assimilam-se suas idéias, por mais complexas que sejam. (...) Há, por outro lado, um perigoso culto da personalidade a rondar o aprendiz de escritor. Muitos jovens se sentem tão contentes com a imagem pública de intelectual que logo se descuidam do artesanato literário, ou o abandonam de vez.<sup>281</sup>

*Quer dizer que a preocupação com o desempenho midiático faz com que o escritor deixe de lado o cuidado com a literatura?*

Esse é o perigo quando ser escritor torna-se mais importante do que escrever. A ilusão do status (que status, meu deus?) derruba o estrato ficcional. Há aí até mesmo um dado que parece pueril, mas acaba sendo relevante: o tempo aplicado para a mídia, ainda mais agora com a explosão dos blogs, e o tempo dedicado à elaboração literária. É preciso fazer escolhas. O jovem escritor, tomado de ânsia por reconhecimento, esquece as diferenças entre o efêmero (moda, passageiro, presente) e o perene (pessoal, permanente, póstumo). Não há mal em si no primeiro item. Ele é até mesmo desarticulador de hierarquias, propõe uma leveza ao cotidiano que era impedida pelos grandes discursos legitimadores. Estamos falando de diversão e prazer instantâneos. O que pode haver de ruim nisso? Para a Literatura (caixa alta), entretanto, a frouxidão ganha ares de pecado mortal. A tese: abrir um livro e dedicar algumas horas a ele é diferente de sentar diante da televisão, de ouvir rádio, de folhear jornal, de ir ao cinema.

---

<sup>281</sup> SANTIAGO. *O cosmopolitismo do pobre*, p. 65.

Busca-se outro tipo de recompensa. Diante do engodo, o sentimento de perda é maior porque a atenção não foi distraída. O passatempo tende a se converter, na avaliação do leitor, em perda de tempo.

*Há preconceito aí contra a linguagem audiovisual.*

Pode ser. Menos contra certo cinema que se dedica a outro gênero de captação de imagens, um cinema inconformado com o império da ação narrativa. Mais preconceito: a literatura se aproveita de uma menor ambição comunicativa. Talvez essa impressão tenha mais a ver com a proposta de ação encontrada nos textos dos escritores que lemos. Eles escrevem contra o mercado, contra o consumo. Mas não são ingênuos a ponto de desconhecer que estão inseridos no mercado e no consumo. Sua fortaleza se ergue nessa consciência.

*Na entrevista, contudo, esses escritores fazem concessões.*

Não podem experimentar tanto, porque seriam “eliminados” pelo próprio suporte (midiático) onde estão se expressando. Os riscos a correr são mais controlados, até porque o escritor pretende que o leitor-espectador vá à obra. Não pode assustá-lo. Há alguns, no entanto, que não estão nem aí para isso, para essa simpatia necessária. Marcelo Mirisola e o colombiano Fernando Vallejo, por exemplo. Os escritores argentinos tampouco temem parecer *muito* intelectuais. Ao contrário, quanto mais “cabeça” melhor. Os brasileiros têm medo do distanciamento em relação à platéia. Querem uma espécie de *close listening*. Facilitam as coisas. Abaixam o tom. Tomam o leitor-espectador dos *media* como crianças ou adolescentes. Ou, quem sabe, arrisco dizer já prevendo as pedradas, são menos preparados mesmo. Trabalham a literatura na base da intuição e se ressentem de uma bagagem mais polpuda. Temos de refletir sobre isso.

*De qualquer maneira, com mais ou menos densidade, a entrevista termina por ser um lugar importante de exposição de idéias, mais até do que o livro.*

A *fala* diz antes da obra e pela obra. O espectador lê o escritor antes da obra. Volto a lembrar Silviano Santiago:

Se as margens do rio metafórico, a que nos referimos acima, passam ao largo do livro, elas acabam por se aproximarem indiretamente dele pelo viés da entrevista. Ela é o

modo que o escritor encontrou para poder comunicar-se com um público mais amplo sem perder as prerrogativas excludentes do ofício que abraçou. Ao contrário do que sucede em sociedades com maior taxa de alfabetização e escolaridade, o livro de boa qualidade no Brasil pode ser o *móvel* da entrevista midiática, mas nunca é o seu *fin*. Em palavras mais contundentes, a programação da venda de livros de boa qualidade no Brasil não passa, ou passa muito pouco, pela mídia eletrônica. Em compensação, idéias de teor revolucionário circulam com mais freqüência entre telespectadores brasileiros do que entre telespectadores do Primeiro Mundo.<sup>282</sup>

Frisemos o contexto: a Literatura maiúscula, composta por livros de boa qualidade produzidos pelo escritor-escritor, nas sociedades latino-americanas.

*Essa conversa desestabilizadora de valores sofre também constrangimentos jornalísticos. A camisa-de-força não pode ser prejudicial?*

Depende. Na entrevista, é verdade, a peteca não pode cair. Além da experimentação (vocabular, por exemplo), o silêncio é intolerável. As reticências são combatidas com ponto de interrogação. A elipse só pode atuar nas entrelinhas, nunca no legível. Ao mesmo tempo, se pensarmos na noção de diálogo, a entrevista tem muito a dizer. Se dermos um *close* na idéia da entrevista como diálogo frutífero, veremos que ela é altamente propositiva:

Forma eficaz y dinámica, el diálogo – literalmente “discurso” (‘lógos’) a través (‘dia’)” – no sólo es apto para transmitir ideas de una manera ágil y entretenida sino que muestra, ante todo, a sua participantes en el momento de buscar y encontrar (o no hallar), haciendo visible la duda y el conflicto. Las preguntas vienen y las respuestas van. Los entrevistados se explayan sobre la concépcion de la literatura, la figura del escritor y su lugar en la sociedad de hoy, reflexionan sobre la obra propia y la ajena repasando la tradición literaria, la historia y la política argentinas. El ir y venir de la palabra intenta, de este modo, con una concepción dinámica del lenguaje, atravesar a los meros implicados en el acto de habla de la entrevista y llegar a los lectores, especialistas o no, para que, generando nuevas inquietudes, completen o inicien una nueva conversación.<sup>283</sup>

---

<sup>282</sup> SANTIAGO. *O cosmopolitismo do pobre*, p. 65.

<sup>283</sup> Cf. ROMERO. *Escritores argentinos*.

Essas afirmações estão na orelha de um livro de entrevistas com escritores argentinos. Resumem bem os lugares a que chega a entrevista como uma troca bastante instável de idéias. Pode ser também uma troca de idéias bastante instáveis. A entrevista não se pretende definitiva, imaculada. Pela forma como são instados a vir à tona, os pensamentos estão sujeitos a reavaliações.

*O erro, então, faz parte?*

Sim, na própria noção de errar, no sentido de andar sem destino certo. A entrevista é instável pela própria natureza. A argumentação se faz no momento da enunciação. A entrevista é como um curto folhetim. Feita de pequenas surpresas, de enigmas a serem esclarecidos na próxima resposta. Mas ela precisa manter uma unidade do começo ao fim, do contrário o leitor desiste da travessia.

*Com a institucionalização da entrevista por email, essa precariedade não existe.*

Eis um problema atrelado tanto à preguiça como à precisão. O email recoloca uma prática tornada célebre pela revista *The Paris Review*. Na sua longa série de entrevistas com escritores, a revista podia antecipar as perguntas, para que o escritor tivesse tempo de se preparar, pensar sobre elas. Isso faz pensar no método. Os jornalistas são os responsáveis pelo formato final da entrevista. Para não cometer uma gafe dentro da cultura jornalística, não peça para ver uma reportagem antes de ser publicada ou antes de ser levada ao ar. Não peça para participar do processo de edição. Não sugira os acabamentos. Nessa construção, o jornalista se acostumou a ter a palavra final. O email possibilita um maior controle sobre a transmissão, para que menos ruídos ocorram. Mas também põe para escanteio a espontaneidade, uma das principais marcas da entrevista. Aumenta a coerência na precisão dos dados (idéias, pensamentos, opiniões) fornecidos pelo escritor. Diminui a possibilidade da falha. A literariedade, se ainda for possível usar o termo, perde terreno para a noticiabilidade, esta sim expressão de uso corrente, medidora do valor-notícia.

*O espontâneo leva à legitimidade?*

Na entrevista? Provavelmente. Mas isso não se concretiza (que não é uma boa palavra neste caso) sem competência e erudição, duas qualidades do entrevistador

segundo o jornalista Sérgio Augusto.<sup>284</sup> De certa maneira, a entrevista aprisiona o sentido. No mínimo, o direciona na intenção dos autores da reportagem, que são, não nos enganemos, tanto o entrevistador como o entrevistado. O grau de intensidade da participação de cada um dos lados dependerá da atitude passiva ou ativa tomada pelos dois atores desse evento midiático. O aprisionamento do significado assemelha-se ao que acontece quando romances ou contos são adaptados ao cinema. É a leitura do roteirista, transformada pelo olhar do diretor – isso sem levar em consideração a autoria ainda mais coletiva da arte de filmar. O erre que diferencia entrevistado de entrevistador deve funcionar como conjunção aditiva, e não adversativa.

*A entrevista não gosta de metalinguagem?*

O repórter procura desaparecer. Em sua função primeira, ele é um observador externo. Nem narra a partir da experiência subjetiva nem participa da coisa narrada. Nem o narrador clássico, nem o narrador do romance. Silviano Santiago afirma que o repórter é o “puro ficcionista” porque deve dar legitimidade a partir desse ponto de vista ausente. Ele precisa mostrar para o leitor que conhece o que desconhece. Precisa exibir sabedoria que “não foi tecida na substância viva da sua existência”. O ato de convencimento narrativo embute estratégias literárias. Embuste com conhecimento de causa. Sendo assim, a entrevista coloca em contato dois ficcionistas. Daí só pode sair ficção, certo?

*E se o entrevistado é dos que avalia a qualidade da pergunta antes de respondê-la?*

Pode pôr tudo a perder, porque a verossimilhança se vê questionada. Quando o formato revela sua estrutura, ele se desnuda. Isto é, abre mão do erotismo. O pacto entre os dois atores se desfaz. O pacto de leitura com o leitor-espectador desmorona na seqüência. A obscenidade dos bastidores prejudica a comunicação. A entrevista em si não procura o espaço da vanguarda. O conteúdo, esse pode – e deve – trabalhar na base da inovação. O que a entrevista literária oferece como furo jornalístico? Muito além do lançamento da obra ou da efeméride (todos os meios de comunicação compartilham essas informações), o ineditismo ou a ousadia de idéias.

---

<sup>284</sup> AUGUSTO, Sérgio. “A revista da segunda geração perdida: prefácio”, in *Os escritores: as históricas entrevistas da Paris Review*. Seleção Marcos Maffei. Trad. Alexandre Martins e Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 7.

### *A entrevista vira pós-moderna?*

Transforma-se em ficção que aprendeu com o *nouveau roman*. E isso – será preciso dizer? – configura um erro. Cada macaco no seu galho. A entrevista interessa como literatura em sua configuração imaginária na cabeça do leitor. Ela é a obra quando o público se restringe, ou melhor, se contenta em parar nos *mass media*, quando o passo adiante simplesmente não é dado. Ficando visível a estrutura literária no bate-bola ente escritor e repórter, o leitor midiático se advoga o direito de dizer não. Não que ele esteja correto. Ele está no seu posto de julgamento.

### *O escritor latino-americano sabe disso?*

Sabe e tira proveito. A obra nem sempre justifica a visibilidade midiática. O escritor simpatiza com o repórter para angariar leitores. Leitores que consomem não necessariamente a obra, mas a imagem do escritor. Em seu processo de profissionalização, o escritor vive menos do livro do que em torno do livro. Explico. Ele ganha o sustento escrevendo para jornal, dando palestras em escolas e universidades, explicando o processo literário, ganhando bolsa. O ganha-pão vem daí, poucas vezes da venda do objeto livro. Na sociedade pós-industrial, o escritor é cada vez mais uma imagem. A obra fica em segundo plano.

### *Seria um simulacro?*

Se entendemos o termo como simulação de algo que não é, sim. Agora, o seguinte: não há falta de autenticidade no que se configura *in absentia*. Não temos por que cair nesse preconceito – e vamos nos contorcendo diante do incômodo apontado perguntas atrás. Até porque a experiência literária latino-americana caminha nessa direção. Faz-se mais pela ausência do que pela presença.

### *Curiosamente, a entrevista pode reconduzir o corpo de volta ao centro da cena.*

Na mosca. De novo o clichê: o corpo fala. O corpo gesticula, treme, faz careta, arrepia, apresenta tiques. A televisão deixa as reações, digamos, na cara. Fora isso, em termos de condução e resultado, a entrevista pode ser mais ou menos “viva”. O entrevistado vai dando as dicas, verbais e corporais, como quem espalha migalhas de pensamento pela caminho. O jornalista as toma ou se perde pelo caminho. É comum, na cultura profissional, se ouvir dizer que fulaninho perdeu uma ótima chance de fazer boa entrevista, como se o entrevistado, bem disposto, tivesse dado todos os “ganchos” para

perguntas pertinentes. O entrevistador-leitor precisa estar bem preparado para não se deixar nem levar nem enganar.

*A entrevista é criação literária?*

Em termos. Como técnica e método utilizado por jornalistas para obtenção de informações, não. A “arte de fazer perguntas” não tem nada a ver com literatura. Na página, no ar ou na tela, como diálogo entre dois ou mais participantes, nem sempre se dará como “criação literária”, ainda mais se levarmos em conta que o jornalismo trabalha com veracidade e a arte não. O suporte jornalístico pressupõe clareza, objetividade, precisão. A prosa de ficção deve se distanciar de regras de conduta se pretende manter seu poder de fogo. Quando realizada com escritores, a entrevista alcança outra dimensão, que é a que está sendo discutida aqui. Independentemente de desejar ou não a experiência estética, o jogo de perguntas e respostas entra na dança de formas dentro de um mundo de resíduos desordenados. Quando o escritor e a mídia se encontram, quando experimentam alguns minutos, algumas horas de convivência direta, a literatura exhibe sua forma possível.

*Se esse contato se intensifica, temos um gênero?*

Seria reduzir as coisas nessa altura do campeonato. Sabe-se que essa interação não é simples, fácil, não é absorvida sem complicações. Parte de sua riqueza brota da incompatibilidade, do choque entre duas culturas, a midiática e a literária. Na partida bem disputada, os dois lados saem vencedores. A mídia deixa-se atravessar por um tipo de conhecimento que ela, na sua lógica de entretenimento, tende a desprezar. O escritor baixa a bola, para conversar para além do umbigo ou dos pares. É verdade que, muitas vezes, na medida em que o contato do escritor com a mídia se intensifica, as idéias se repetem como cristalizações. Procure acompanhar as entrevistas de um escritor e veja como elas terminam por ser um longo fio sobre a onda midiática. Essas repetições acabam por contribuir para a formação da imagem do escritor. O lado ruim da história é a previsibilidade do discurso.

*Um texto como Um romance de geração, de Sérgio Sant’Anna, leva adiante a proposta barthesiana do “escrivível”, só que a partir de uma matriz midiática?*

Voltamos a aproximar literatura de entrevista dentro da prosa brasileira contemporânea. Se Beatriz Sarlo diz que em toda boa reportagem há sempre um rastro



de *happening*, com uma “cena armada”, o romance *Um romance de geração* é exatamente isto: uma representação teatral – “comédia dramática em um ato”, anuncia o subtítulo – do encontro entre Ele (O Escritor) e Ela (A Jornalista). Cito Sarlo:

El género “reportaje” no es precisamente un género sincero porque en él se enfrentan dos personas cuyos objetivos son diferentes: una de ellas, la entrevistadora, se ve en la obligación profesional de dominar sus gustos para encontrar lo que busca; otra, la entrevistada, debe administrar el saber que tiene de sí misma en función de lo que desea que se haga público. Ambas corren el peligro de traicionar sus objetivos: por cortesía, por locuacidad, por timidez, por énfasis. Sin duda, un buen reportaje tiene algo de milagroso.<sup>285</sup>

No milagre desse embate, cria-se um escritor fictício, tanto na mídia como na ficção, caso do conto de Rubem Fonseca citado, caso do romance de Sérgio Sant’Anna, que, aliás, trabalha muito bem o formato entrevista também no conto *O monstro*. E, respondendo diretamente à pergunta: sim, o discurso midiático dá o ponto de partida. Só não sei se por insuficiência (como se o escritor dissesse: vou mostrar como se faz uma entrevista de verdade) ou competência (pôxa, isso é bom, fiquei com vontade de escrever algo por aí). No livro de Sant’Anna, são mais uma vez os bastidores que vem a público. A literatura encontra material na metalinguagem...

*A diferença na criação do personagem é que, na literatura, o tempo de maturação é maior... O personagem-escritor tem mais chances de complexidade.*

A produção literária se dá sem maiores pressões, correto. Nos meios de comunicação de massa, a entrevista está regida pelo tempo e pelo espaço. Aqui, nada filosóficos. Tempo é *deadline*, o prazo que os jornalistas têm para executar suas tarefas. Espaço é tamanho na página do jornal ou da revista. Nesse sentido, tempo é espaço na tevê e no rádio, quer dizer, duração – corrida contra o cronômetro. A complexidade do escritor-personagem “inventado” pela mídia vem dos desdobramentos próprios a uma cultura que se autoreproduz, com rapidez. Mídia sobre mídia. A teoria comunicacional do *agenda setting* – agendamento – cabe como uma luva. O escritor vira um produto reciclado na pauta de diferentes meios e veículos. Depois de ler sobre um escritor na mídia, o *gatekeeper* (jornalista que funciona como filtro que retém ou deixa passar a

---

<sup>285</sup> SARLO, Beatriz. “Prólogo”, in SPERANZA, *Primera persona*, p. 12 e 13.

informação) terá mais ou menos vontade quando aquele nome lhe cair nas mãos como provável objeto de atenção. Esse “guarda do portão” informacional já é um consumidor alheio à obra em si. Faz sua avaliação crítica a partir do que outros disseram. O jornalista (indivíduo) aplica seus juízos de valor no momento em que avalia o que deve ou não ser publicado – e de que maneira. Uma das críticas feitas a essa perspectiva diz que é impossível pensar apenas no lado subjetivo sem levar em consideração, por exemplo, a organização empresarial onde se trabalha. Isso porque os constrangimentos organizacionais – autoridade, hierarquia, mobilidade profissional – regem uma política editorial a que o jornalista se submete quando aceita trabalhar em determinada empresa ou para determinado veículo de comunicação. Estamos num abismo sem fundo. Na literatura, para completar a resposta, as dobras aparecem em linguagem, em estilo, em autoria.

*Mas a obra, em algum momento, será avaliada, não? Não se vive de espectro.*

Para o bem e para o mal, o crítico de jornal (mesmo sendo acadêmico) que barrava qualquer avanço de engodo ou incentivava, em *moto perpetuo*, o achado da pérola, esse crítico não existe mais. As avaliações se dão por largos e demorados movimentos. Diante da explosão midiática, a academia recuperou sua capacidade de legitimar, em outro ritmo. Por sua vez, o cânone midiático trabalha na base da insistência, mas talvez termine vencido pelo tempo. É cedo para dizer. Nossos melhores escritores, com as exceções de praxe, tendem a ser póstumos. E aí há um contraste gritante entre o tempo presente da cultura midiática e o tempo pretérito e futuro da cultura literária, ainda que saibamos da indissociação entre as duas no mundo contemporâneo, ou talvez por isso mesmo.

*O que a ficção faz com o discurso “original”?*

Como tudo o que diz respeito ao jornalismo, a entrevista é metonímica. Uma obra vista por uma parte. O curioso é que a relação se inverte: o livro se torna suplemento da entrevista, e não o contrário. Em *Intestino grosso* e *Romance de geração*, temos um misto de paródia e pastiche. Explico: as entrevistas na literatura são imitações ressignificadas da linguagem jornalística. Se fossem idênticas ao original midiático, não teriam interesse literário, não seriam literatura. No suporte livro, sabemos, mudam as circunstâncias de circulação e recepção. Os escritores falam por meio de uma máscara jornalística, mesmo os que não fazem uma literatura jornalística. A entrevista faz

pastiche da forma e parodia o conteúdo, para nos mantermos na tradicional distinção. Fazer simplesmente o pastiche do jornalismo é imitar um estilo que procura o não-estilo, porque mais atento à recepção do que à obra. A neutralidade (aparente) do pastiche faria ressaltar o estilo do outro jornalístico, de caráter coletivo. Nesse caso, o suplemento vem oferecido pela paródia, seu humor, seus “motivos inconfessos”, como aponta Fredric Jameson.<sup>286</sup> O pastiche se oferece como simulacro, no mau sentido.

*Voltamos ao simulacro e ao pós-moderno...*

Para ir, aos poucos, tentando entender esse vaivém de palavras. A entrevista com escritores dentro da ficção não seria um procedimento pós-moderno *tout court*, se isso não for uma contradição em termos, a idéia de que há um “puro” pós-moderno, se ele é feito de impurezas e sendo aí mesmo onde reside sua graça. A verdade é que, nos textos em jogo, há um pensamento moderno rondando, circulando. E ele está na própria crença em se confeccionar um texto em formato de entrevista como quem diz, repete o escritor, repete este autor: vou fazer melhor do que o original. Há um desejo de domínio sobre o que se diz, uma nostalgia do controle da voz e da palavra. Tragamos um exemplo da literatura argentina contemporânea:

En esos días de excitación lo entrevistaron de una revista literaria recién aparecida y cuando le preguntaron sobre su próximo libro dejó de lado su modo medido y habló sin parar sobre el mito de Prometeo, como si ya tuviera la novela totalmente resuelta. Cuando quisieron saber hasta qué punto había avanzado, le faltó valor para decir que apenas había terminado dos capítulos y respondió, con la mentira más frecuente entre los escritores, que había escrito algo más de la mitad. Seguramente para ayudarlo, al publicar la entrevista modificaron todavía esta respuesta y escribieron que estaba dándole “los últimos toques”. Las respuestas, transcriptas desde el grabador sin las inflexiones de ironía, sin el atenuante de los sobreentendidos y los gestos, le sonaron ridículas, pomposas. La nota daba la sensación bastante penosa de que él se proponía ajustar las cuentas con toda la tradición clásica sobre el mito de Prometeo, y que la hazaña estaba prácticamente consumada.<sup>287</sup>

Esse curto trecho do romance *La mujer del maestro*, de Guillermo Martínez, mostra os percalços no caminho entre a voz e o papel impresso em jornal. Primeiro, a

---

<sup>286</sup> Cf. JAMESON. *Pós-modernismo*, p. 44.

<sup>287</sup> MARTÍNEZ. *La mujer del maestro*, p. 95 e 96.

mudança de atitude do escritor no ato da entrevista. Troca a contenção pela dispersão total. Fala sem parar, principalmente sobre o que ainda não sabe sobre o romance de sua autoria. Escreve um romance inexistente. Os meios de comunicação supõem ausência de timidez.

*E também não toleram a falta de informação.*

Claro. A entrevista midiática, especialmente nos meios audiovisuais, não admite a ignorância, não permite que se diga “não sei”. É melhor a informação falsa do que nenhuma informação. Do contrário, onde a notícia? Por conta disso, mas não só, é um marco a entrevista que Clarice Lispector concede a Julio Lerner, em 1977, ano de sua morte. Com muita tranquilidade e bastante mau humor, Clarice diz vários “não sei”, assim como é monossilábica nas respostas. Diálogo difícil, pouquíssimo midiático. A atitude era habitual na escritora e também jornalista:

Quando estava no papel de entrevistada, Clarice tinha a fama de ser difícil e de não falar muito, sobretudo sobre a sua obra. Tentava não revelar demasiado, respondendo: “Isso é segredo.”, “Desculpe, eu não vou responder”, “Eu não quero dizer”, ou “Esqueci-me”, para evitar se revelar. Tinha medo que deturpassem as suas palavras, confessou em 1972.<sup>288</sup>

Mistério... Não há pior em termos midiáticos. Não está na raiz do trazer à luz, trazer a público. Se a esfera pública é o lugar da disputa entre argumentação e contra-argumentação, a entrevista evidencia esse processo democrático como poucas instâncias o fazem, ainda mais quando realizada e colocada na página ou no ar no formato pergunta-resposta.

*Clarice esteve dos dois lados. Conhecia bem os dois ofícios.*

E, costumeiramente, ela invertia os papéis. De entrevistada a entrevistadora, como deixa claro na crônica “A entrevista alegre”, em que passa a fazer perguntas à jovem jornalista designada para entrevistá-la. De entrevistadora a entrevistada, quando sai do lugar ideal da neutralidade jornalística para emitir opinião ou para estabelecer uma relação evidente de amizade, de carinho em relação ao personagem do outro lado do balcão, escolhido muitas vezes, diga-se, por critérios antijornalísticos, isto é, pela

---

<sup>288</sup> WILLIAMS, Claire. “Prefácio: Clarice ‘entre-vistas’”, in LISPECTOR, *Entrevistas*, p. 10.

afeição nutrida pela escritora e não pelos valores-notícias contidos nas respostas possíveis. Era assim também que ela tentava derrubar os discursos prontos, quase roteiros, tanto do modo jornalístico de operar quanto da maneira de reagir do entrevistado. Nesse sentido, *Um romance de geração* não deixa pedra sobre pedra. De maneira até exageradamente esquemática, o livro mostra tudo, desde como os escritores fazem um “ar de inteligência, de genialidade”, como pretendem ser o cúmulo da simpatia, como fingem que são perspicazes, quando na verdade estão a fim de transar com a entrevistadora, como têm muita clara a repercussão da entrevista para alavancar a carreira, já na luta contra a presença avassaladora da televisão. O escritor de Sant’Anna sabe que os jornalistas trabalham sob pressão: com *deadline*, com escassez de tempo (na tevê e no rádio) e de espaço (no jornal e na revista). Prevê os cortes no que diz, as alterações que visam à manutenção da fluência mas que podem mudar o significado. Ele tem certeza de que não há forma de controle unitário.

*Voltando ao trecho de La mujer del maestro: qual é mesmo a “mentira mais freqüente entre os escritores”?*

Além de fazer crer, segundo o trecho escolhido, que já escreveu o que na verdade ainda são idéias flutuantes, ele também disfarça o dispositivo ficcional de seu discurso ao conceder entrevistas. E o repórter não tem como checar a veracidade do que ele diz. Sendo assim, o jornalismo vai para o beleléu, mesmo que a verossimilhança permaneça – e ela se mantém intacta nas conversas com os escritores que *sabem* dar entrevista. Esse é um conhecimento que se adquire. O escritor aprende o *timing*, sabe o *target*, tem o *feeling* do comportamento. Com o tempo, nada lhe será estrangeiro. Ou antes: tudo lhe é, desde já, natural.

*Aparece também a interferência do gravador e da dificuldade de transposição da fala ao escrito.*

A interposição da câmera ou do gravador instala o ponto de partida da encenação. Nesse sentido, vale lembrar mais uma vez Clarice. Conta o jornalista José Castello, depois de instalar na sala do apartamento da (futura) autora de *A hora da estrela*:

Tiro, então, da pasta um pequeno gravador com que pretendo registrar a entrevista e, distraído, coloco-o sobre a mesa de centro. Assim que vê o gravador, Clarice começa a gritar. “Ah, ah, ah!” Emite vagidos longos, lamentos despidos de sentido, e

só posso entender, entre eles, uma palavra: “Não.” Meus olhos percorrem a sala em busca da ameaça que ela deseja afastar. Não a encontro.<sup>289</sup>

A entrevista ocorre com o gravador trancado no armário. Essa situação só se modifica na entrevista ao vivo para o rádio ou para a tevê, quando a performatividade atinge seu ápice. Não se pode errar. É preciso pensar rápido. O escritor-ator não pode gaguejar. Tampouco pode dizer palavrão. Sua expressão está longe da liberdade dada como possibilidade à sua literatura. Uma frase radical: a entrevista está sempre sob censura.

*Mas ela trabalha com negociação, o que a tira do alvo preferido da teoria crítica dos media: manipulação.*

Sim, a entrevista supõe uma negociação. Respostas modificadas a favor ou contra quem as disse. E a gravação de uma conversa não é mais prova jurídica... Na imprensa escrita, o agravante, também notado no trecho de *La mujer del maestro*: “as respostas, transcritas do gravador sem as inflexões de ironia, sem o atenuante dos subentendidos e dos gestos”, podem soar “ridículas, pomposas”. A entrevista constrói uma imagem acerca de uma obra que pode ser mais ou menos fiel a ela, mas que nunca será idêntica. Se a obra é o fato, o acontecimento, a notícia não é o espelho desse fato, desse acontecimento. Essa é a mais ingênua das teorias sobre o jornalismo, a de que ele reflete a realidade. Nada mais falso. Os jornalistas não são “comunicadores desinteressados”, apesar de sua vontade em se mostrar assim.<sup>290</sup> No afã de justificar seu trabalho, eles também traçam uma fronteira fixa entre realidade e ficção que simplesmente não existe. O jornalista não pode inventar, não pode mentir. Eis um mandamento precioso no *ethos* profissional. Daí a não se falar em ficcionalizações em função do uso da linguagem...

*De que forma repórteres burlam regras para se aproximar da literatura?*

Há formas de desautorizar a organização dentro do próprio esquema de trabalho que ela propõe. No encontro direto com a fonte da informação, o jogo pode ser combinado. Verdades podem ser suprimidas. Há uma primeira filtragem que faz com que alguma informação não chegue à instância superior, o que possibilita controle, manuseio, maleabilidade por parte de quem não controla diretamente a política editorial.

---

<sup>289</sup> CASTELLO. *Inventário das sombras*, p. 22.

<sup>290</sup> Cf. TRAQUINA. *Teorias do jornalismo*, p. 149.

No caso do jornalismo cultural, que está longe das editorias de *hard news*, o desinteresse dos caciques facilita esse tipo de atitude.

*Só nessa vertente do jornalismo?*

Entendido como uma modalidade de abordagem ou como o lugar na disposição do meio onde aparecem as notícias de cultura (tomado em senso estrito: artes e espetáculos), o jornalismo cultural não sofre as mesmas pressões que outras áreas, outras editorias, porque cultura seria coisa frufriu. Por isso, a relação entre repórter e escritor é mais distendida. Por isso também, por não entrar no fluxo normal de notícias, o texto é mais livre. Permite-se a quebra de paradigmas. Ou: o jornalismo cultural tem as suas regras próprias. As técnicas jornalísticas foram propostas para atuar como freio de arrumação entre fato e transcrição. No primeiro parágrafo da notícia, jornalistas devem responder a cinco perguntas para escrever o chamado “lide”, do inglês *lead*: que, quem, como, onde, quando e por quê. Devem evitar o uso de adjetivos. Devem ser claros e concisos. No jornalismo cultural, tal como o conhecemos no Brasil, isso nunca se instituiu de fato, porque esse fato, permita-me a brincadeira, nunca existiu de modo similar a outros campos que são objeto de tratamento jornalístico. O único fato “fato” talvez seja a morte, que costuma render espaço para o assunto cultura na primeira página dos jornais ou nos telejornais, que a tratam geralmente de maneira bem leviana.

*O que, então, leva a entrevista com o escritor a ser realizada?*

O “gancho” não pode ser a morte, claro. Aí pode aparecer “a entrevista exclusiva nunca antes publicada”. Talvez a iminência da morte desperte interesse, o que revela um traço cruel da pauta jornalística. Normalmente, convoca-se o escritor por conta do lançamento do livro ou a partir de um tema atual em debate. Em ambos os casos, fatos inventados, pela indústria cultural e pela indústria da informação.

*Parece haver sempre encenação.*

A entrevista como momento performático projeta seu resultado para o que seria uma falha dos meios audiovisuais de massa, segundo Habermas. Sendo puro teatro, eles encenariam uma opinião pública, que deixa de ser isso, pública, para ser opinião privada vendida como pública. Interpretação *prêt-à-porter*, refeudalização. O sociólogo alemão tem uma visada considerada por muitos elitista. Na entrevista jornalística com o escritor-autor-de-uma-obra, a tendência a aceitar a teatralização do comentário pode ser

proveitosa para o leitor. Se ele não vai à ficção, a ficção vai até ele, tendo as noções de novidade e atualização como guias. Desse encontro “atravessado” com a obra do escritor vivo no presente da entrevista, o consumidor midiático retira prazer e conhecimento. A *comunicação* pela entrevista é anterior à *experimentação* pela narrativa literária. A experiência com a linguagem, que o leitor não alcança, vira especulação intelectual nos meios de comunicação de massa. A narrativa midiática pressupõe contato constante com o leitor.

*Como momento de aproximação entre leitor e escritor e entre leitor e obra, a função primeira da reportagem jornalística seria incentivar o leitor a caminhar em direção à obra. O best-seller sobrevive sem isso.*

Há escritores que aparecem constantemente nos jornais e seus livros não se tornam *best-sellers*, porque a economia interna da obra não se dispõe ao gosto do público. Um livro como *Budapeste* vende bem por conta da popularidade e da mitologia em torno do cantor e compositor Chico Buarque, não porque a crítica literária elogiou o romance. Tampouco o fato de ter vendido bastante significa que *Budapeste* tenha sido lido. Estamos chamando o público de burro? De pouco afeito a experimentalismos. Vamos ao personagem-escritor Gustavo Flávio, de Rubem Fonseca. O trecho é de *Bufo & Spallanzani*:

Voltei para o quarto e tentei escrever outro policial como *Trápola*. “Não inventa, por favor. Você tem leitores fiéis, dê a eles o que eles querem”, dizia meu editor. A coisa mais difícil para o escritor é dar o que o leitor quer, pela razão muito simples de que o leitor não sabe o que quer, sabe o que não quer, como todo mundo; e o que ele não quer, de fato, são coisas muito novas, diferentes do que está acostumado a consumir. Poder-se-ia dizer que, se o leitor sabe que *não* quer o novo, sabe, *contrario sensu*, que quer, sim, o velho, o conhecido, que lhe permite fruir, menos ansiosamente, o texto.<sup>291</sup>

*Curioso é que Rubem Fonseca não fale com a imprensa...*

Assim como ele, Dalton Trevisan. Na Argentina, César Aira. A diferença é que, fora do Brasil, Fonseca dá entrevistas à vontade, participa de encontros com escritores, aparece pessoalmente para receber prêmios. Aos leitores brasileiros, Fonseca falaria por

---

<sup>291</sup> FONSECA. *Bufo & Spallanzani*, p. 170.



meio de seus livros, como se ele se entrevistasse ao escrever literatura. O passado biográfico e o presente da obra ficam sob controle. Mas consequência inevitável: a relação pela negatividade tem efeito publicitário. Vira estratégia de marketing – quer o escritor queira ou não. Em Trevisan, cuja recusa à expressão midiática é total, a autenticidade aumenta em gênero, número e grau. Uma especulação: para ouvir o que ambos têm a dizer, o leitor não tem alternativa senão ir ao livro... O resultado, nosso velho conhecido: a entrevista como ficção, e vice-versa.

*Voltamos ao best-seller. Ele tem um jeitão conservador: oferece o conforto do velho com cara de novo.*

O *best-seller* é, em mais de um sentido, massa de manobra da indústria da cultura. Ele permite, segundo os empresários dessa indústria, a existência da vanguarda, entendida, claro, de maneira muito diversa daquela do início do século XX. As altas vendas compensariam a publicação de livros sem apelo mercadológico. Assim, a Literatura pode ser vista como o suplemento de qualidade do *best-seller*, que vive de outras mediações. Existe, por exemplo, de maneira independente da abordagem jornalística. Um livro de Paulo Coelho ou Sidney Sheldon não precisa do jornal para emplacar nas vitrines das livrarias. Vale dizer que a “lista dos mais vendidos” é o ponto de contato com o leitor, é sua face midiática mais evidente, muito mais do que a entrevista (o autor de *best-sellers* não tem o que dizer). Esse enquadramento pressupõe a enumeração (listagem) de artefatos semelhantes. O que os agrega é o fato de terem caído no gosto do público de uma hora para outra. Vendem bem. E, mais importante, vendem rápido, o que é imprescindível para essa noção do que “vende melhor”, acredita o escritor e ensaísta argentino César Aira.<sup>292</sup> O *best-seller* não é apenas a obra “mais vendida” (ao longo do tempo) senão o livro, “geralmente em forma de romance, confeccionado com vistas ao consumo de um público imediato”. Assim, vive na era da velocidade, baseado em estratégias extratextuais. No romance *A dinâmica das larvas*, Rodrigo Lacerda satiriza as regras do mercado:

– Bem – desconversou José, trazendo-os de volta ao assunto principal –, Míriam, você acha realmente que conseguiríamos fabricar um sucesso a partir de um livro medíocre?

---

<sup>292</sup> Cf. AIRA, César. “Best-seller e literatura”, in *Pequeno manual de procedimentos*, p. 81.

- Claro, o meu trabalho de convencimento aos editores fracassou, mas por questões circunstanciais. A maioria estava endividada, ou com uma fila interminável de livros atrasados, como sempre. Mas o livreiro, o jornalista e o distribuidor que seduzi estão a minha mercê. Além do mais, o autor do livro se presta maravilhosamente a esta idéia de cooperação entre diferentes áreas do mercado editorial. Apesar do livro ser de ficção, ele é professor na universidade, pelo que sei um pesquisador de ponta na sua área.
- E se prestaria ao tipo de publicidade que precisaríamos fazer? – perguntou José Fonseca.
- Bem, conversado, creio que não criaria problemas. De qualquer forma, não será mais relutante que a maioria destes escritores hipócritas, que fingem desprezar o sucesso.
- Mas ele tem uma boa pinta, algum charme, fala bem, é articulado? Ele poderia, por exemplo, dar entrevistas na televisão?
- Olhe, não é nenhum deus da sensualidade, mas com uns retoques, principalmente no figurino, pode se virar decentemente. Tem lá suas esquisitices, é um pouco aflito, desengonçado, mas quantos por aí já fizeram sucesso sendo mancos, cegos e caolhos?<sup>293</sup>

Observe como o desempenho como personagem midiático é levado em conta. A caricatura apresenta traços de verdade. Para César Aira, o autor desaparece no *best-seller* a reboque da existência autônoma do livro. Na literatura feita com sinceridade, o autor, ao contrário, é mais importante que o livro. O formato *best-seller*, acredita o argentino, pode ser bem instrutivo, não é um “atentado contra a cultura”. “Lendo-os se aprende economia, política, geografia, sempre à escolha e de forma divertida e variada. Lendo-se literatura genuína, no entanto, não se adquire nada além da cultura literária, a mais inofensiva de todas.”<sup>294</sup> É preciso tomar como irônica a afirmação. Mas também é possível estender o paralelo do *best-seller* com a cultura midiática: aprende-se muito com ela, só não se sabe exatamente o que fazer com esse conhecimento. Eis o drama da formação por meio da informação mediatizada.

#### *O livro que não vende significa a derrota para o escritor?*

O mundo dos *mass media* está contaminado por uma demanda publicitária, dizem os estudos de comunicação. E a literatura também se vê submetida ao entretenimento (diversão a todo custo), à encenação (tudo deve ser dramatizado) e à ruptura (ineditismo como marca de diferença), características da cultura midiática.

<sup>293</sup> LACERDA. *A dinâmica das larvas*, p. 102 e 103.

<sup>294</sup> Cf. AIRA, César. “Best-seller e literatura”, in *Pequeno manual de procedimentos*, p. 85.

Durante a ditadura militar, estar fora desse sistema era um programa artístico, conta-nos o escritor Cristóvão Tezza,<sup>295</sup> que em seus romances repete a mesma situação dramática de dupla face, em que se dá um conflito entre vencedor e vencido, entre quem dá certo e quem dá errado. Em *O fantasma da infância* e *A suavidade do vento*, com personagens-escritores. Era como se a vitória estivesse na derrota, que era meta. O luxo do lixo, não é isso? Com a redemocratização, esse pensamento se alterou. Não é mais feio vencer. Entretanto, os escritores “inadequados”, não aculturados à lógica massmediática, esses escritores foram colocados para escanteio. Mas, a cada dia, se sentem melhor nessa margem e não desejam retornar ao centro da cena se tiverem de se adaptar. Essa parece ser uma das poucas atitudes utópicas restantes. Quem titula um romance de *O azul do filho morto*, como o fez Marcelo Mirisola, está em posição oposta ao *best-seller*, está pouco se lixando para “a demanda de conhecimento pontual sobre o atual estado das coisas”, o tipo de necessidade cognitiva que os meios de comunicação suprem,<sup>296</sup> o tipo de documentação da realidade que os *best-sellers* oferecem.

*Repito, ipsis litteris, pergunta feita por Silvano Santiago: Quando é que a linguagem espontânea e precária da entrevista (jornalística, televisiva etc.) com artistas e intelectuais substitui as afirmações coletivas e dogmáticas dos políticos profissionais, para se tornar a forma de comunicação com o novo público?*<sup>297</sup>

Difícil precisar, como supõe a interrogação apresentada sem resposta na fonte original. O certo é que, desimpedido das questões específicas da política (a mão da censura estatal em ação), sem necessidade de panfletar, o escritor recorre à precariedade do diálogo via mídia para falar ao público. Nessa tarefa, o escritor se vê obrigado a sempre atualizar a obra, por motivos intrínsecos ao meio de comunicação, aos meios de comunicação. Como ele não é proprietário dos sentidos, a entrevista se ergue como uma obra a mais (dentro da bibliografia do autor) para ser avaliada, talvez a que seja mais acessada, para usar termo supercontemporâneo. Sob esse impacto, o escritor, muitas vezes, tem de se contentar em ver suas palavras deturpadas, em encará-las sob o impacto do bom ou mau humor, da simpatia ou antipatia do entrevistador, sob o clima da ambientação (na casa, no escritório, no restaurante). Frase ouvida *ad nauseam*: “Não foi isso que eu disse”. Trata-se do ônus desse novo discurso indireto livre.

---

<sup>295</sup> Em entrevista pessoal a este autor no dia 22 de agosto de 2007.

<sup>296</sup> Cf. GOMES, Wilson. “Duas premissas para a compreensão da política espetáculo”, in NETO e PINTO (org.), *O indivíduo e as mídias*, p. 30-46.

<sup>297</sup> SANTIAGO. *O cosmopolitismo do pobre*, p. 135.

*E o bônus?*

Boa pergunta. Se o senso comum concede ao autor maior legitimidade ao falar sobre aquilo que ele mesmo produziu, converte-se o próprio escritor, paradoxalmente, numa espécie de censor. Diz o que quer acerca do que ninguém leu ainda e que poucos lerão depois. Eis uma vantagem em clave antes inimaginável. Diz o que quer sem ter de provar nada a ser com uma performance argumentativa midiaticamente convincente. O ônus da prova cabe ao entrevistador-acusador. Na velha inquisição, quem acusava era quem julgava. O sistema jurídico se aprimorou. O entrevistador, se não quiser ser acusado de imparcialidade, não pode julgar. Deve presumir a inocência do entrevistado-réu. A autoridade do julgamento cai no colo do leitor, como o livro pousado sobre as duas pernas aguardando leitura. Como ele ficará encerrado, o julgamento é feito com base em sua perícia para ler ou ver a entrevista. Do leitor, portanto, espera-se domínio da comunicação midiática. Tendo isso, ele também pode se dar o direito de obter o título de leitor em tempos visíveis.

*A última: afinal, reportagem ou literatura?*

Os dois certamente. Ou melhor: ambos, de modo incerto.

## **O escritor híbrido: *mass media* e ficções**

*Nada mais difícil do que fazer sentir a realidade em sua banalidade.*

Pierre Bourdieu

## Pauls

Na primeira pessoa, caminho por Palermo desde Plaza Italia até chegar a uma pracinha menor por onde passa meu destino. Gurruchaga. Sou pontual. Mas ainda é cedo para quem irá me receber. Sem vontade, tomo um café no café da esquina. Estou nervoso. Deposito o pequeno papel do açúcar no pires. Toco novamente o interfone. Alan? Sérgio. *Pasa* – a tônica no segundo a. Alan me recebe no estúdio que divide com a mulher, Tellas, personagem de *Wasabi*. Ela não está.

Recordo imediatamente ter visto peça em sala de teatro que ela dirige. Deixou-me boa impressão, apesar de nem tudo compreender (a língua em aprendizagem). Chamava-se *Budín Inglés* e o tema central era a relação entre livros e leitores. Resumo da peça, distribuído aos espectadores: *La lectura es una actividad tan íntima que, desarrollada a lo largo del tiempo, va armando una especie de ecosistema de quien lee, que involucra la personalidad, la apreciación personal del mundo, la manera de hablar, de relacionarse, de accionar, de ser pasivo, de querer, de mentir, de sentir celos. Podríamos decir que distintas maneras de leer (literatura, historia, esoterismo, revistas e historietas) componen distintas personalidades de lectores. Muchos de los textos que aparecen en la obra fueron tomados de entrevistas a personas reales: Marilís Serra, Adela Rozas, Mara Pescio y Mariano Llinás. Queremos agradecerles a ellos el enorme esfuerzo que han hecho por pensar sobre sus vidas como lectores, recordar, reflexionar y participarnos a nosotros de sus mundos; pero también aclarar que los textos producidos por ellos en las entrevistas han sido utilizados para crear una ficción y para eso fueron deliberadamente sacados de contexto. Además, los vínculos que aparecen en la obra son ficcionales, la situación es ficcional y los personajes que llevan sus nombres son una creación de los actores y no intentan parecerse a las personas mismas.*

No sobrado, vejo ao fundo cenário e figurino para ensaio. Não haveria lugar para a platéia. A não ser que sejamos eu e o escritor. As roupas penduradas me perturbarão durante toda a entrevista. Fico aguardando que elas venham até mim.

Alan foi aluno e professor da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidad de Buenos Aires, escreve roteiros de cinema, foi comentarista de filmes na televisão e, por conta disso, ganhou uma paródia chamada Alana Paulette, caricatura que lhe acentuava os tiques intelectuais para mostrar como seu discurso era incompreensível na tevê, ou

para o público de tevê. Também trabalhou diretamente com jornalismo, ainda colabora com o suplemento *Radar* do jornal *Página 12*. Detesta a *Ñ*, revista literária encartada aos sábados no *Clarín*. O horror, o horror a serviço do mercado e não de sinceras idiosincrasias dos críticos.

Alguém acena para Alan do outro lado do pátio. A silhueta sorri. Um bom fotógrafo, sou informado. Há outros artistas no mesmo ambiente. Aluguel caro (“não sei até quando será possível manter-me aqui”), janela interna. Estamos numa espécie de *loft*. Encerramos os assuntos de fora. O interfone toca uma última vez para se dizer engano. A entrevista já pode começar. Alan escreveu *El coloquio*, *El pudor del pornógrafo*, *Wasabi* e *O passado*. Começamos e terminamos pelo mais próximo.

*O passado desperta em muitos leitores paixões similares à que teve o cineasta Hector Babenco ao ler o romance, não?*

*Alan Pauls* – O que mais me surpreendeu do efeito que teve o livro foi que era um livro que eu pensei, ao escrevê-lo, que era um livro muito literário, como um objeto literário muito literário. Muito “escrito”, cheio de camadas, estilo, trabalho com o tempo, *flashbacks*, para frente e para trás... No entanto, o maior efeito foi que as pessoas não o lêem como esse livro, no sentido de que se identificam imediatamente com o mundo do livro. Isso me chamou muito a atenção: isso ocorre através de um caminho que me parecia extremamente literário – isto é, artificioso, cheio de truques e procedimentos.

*As pessoas não o tomam como objeto distanciado.*

*AP* – Exato. Aparentemente, algo dessa construção hiperartificial conseguiu produzir um mundo no qual os leitores podem se sentir, digamos, em casa. A casa do pesadelo, a casa do amor, a casa do amor-pesadelo, do amor-feliz, o que seja. Através do artifício se pode gerar uma espécie de experiência emocional muito forte, muito intensa, que faz esquecer completamente, vamos dizer, todas as instâncias desse mesmo artifício que foram necessárias para construí-las. Para mim, isso foi o mais estranho e a maior novidade, porque eu havia escrito outros romances antes, que eram tão literários quanto este. Sempre havia sentido que até os leitores que gostavam muito do que eu escrevia viam o romance como um objeto escrito, como uma obra de arte, vamos dizer assim. E há algo no livro que exerce uma espécie de efeito hipnótico, narcótico, psicodélico, não sei. E creio também que há um efeito bem geracional. Isso também me surpreendeu. Porque, claro, não tive nenhuma intenção de retratar alguma geração nem nada. Além

disso, o livro não tem as marcas que em geral têm os livros geracionais. Não há marcas históricas ou referências políticas. O que há é a reconstrução de um mundo muito pequeno, em uma escala muito pequena, que é mais um mundo sentimental do que histórico ou político. É um mundo sentimental urbano, diria, que funcionou como ponto de referência geracional muito forte. Isso me parece muito singular. E creio que há outra coisa que está funcionando no efeito do romance: ainda que não tenha uma relação direta com a política, com os fatos históricos da Argentina ou de Buenos Aires dos últimos 20 anos, creio que o mundo sentimental do romance de alguma forma disfarça isso e, ao disfarçá-lo, também o coloca um pouco em cena. A experiência geracional que muitos encontram no romance é a experiência de ter vivido a história argentina através das relações sentimentais que todos tivemos nesse período, como se a experiência da história estivesse contada e disfarçada pela experiência sentimental.

*É surpreendente que não exista uma referência à última ditadura militar na Argentina, uma vez que a literatura argentina contemporânea está atravessada pela memória daqueles anos.*

AP – Sim. Os lacanianos usam uma palavra para nomear um tipo de repressão específica, que é a forclusão. Todos reprimimos e isso que reprimimos fica, de algum modo, disfarçado no inconsciente e aparece nos lapsos, nos sonhos etc. Mas os pobres psicóticos, que são casos mais extremos, não reprimem, mas sim fazem uma forclusão. Ou seja, isso que deixam de fora, deixam de fora de uma maneira radical. Creio que há algo dessa ordem no romance em relação à política: uma forclusão da política. O que interessava enquanto escrevia o romance e me dava conta disso era que, deixando a política totalmente de fora, havia algo que começava a aparecer que era a história. Fazia uma distinção entre a política e a história. E há algo da política argentina de que estou completamente saturado. Ela cada vez mais se converte numa questão dos meios de comunicação, uma espécie de dia-a-dia, é pura atualidade, enquanto na história me parece que há processos, lógicas, grandes estruturas, relatos, narrativas. Me interessa muito mais isso como matéria-prima do que essa espécie de minudência idiota, banal, cotidiana. Em algum momento, a lógica da política se identificou em demasia com a lógica cotidiana do jornalismo. Isso não me interessa. Para mim, como escritor, que trabalho com a linguagem, com outro tipo de força, me interessa, então, mais a história que a política. Acho que se pode ler perfeitamente *El pasado* como um romance histórico, como um romance sobre certos processos históricos que ocorreram nos



últimos 20 anos, que têm a ver com o retorno de coisas, com a circularidade, a espectralidade, com fantasmas que voltam, com a volta do que acreditávamos que nunca voltaria na história. Isso tem a ver, por exemplo, com as pessoas que fizeram a luta armada nos anos 70 e hoje estão no poder. Sem dúvida, é um romance contra a política como se pratica hoje na Argentina.

*Em uma das cenas, Rímini vai a São Paulo e à Bienal do Livro. Ao se deter sobre as capas dos best-sellers, encontra detalhes que escaparam ao marqueteiros ao criar a imagem ideal para conquistar o consumidor. Uma ruga no rosto do escritor, por exemplo. O romance tenta encontrar brechas nos detalhes?*

AP – Me interessa a questão do detalhe no romance. Trabalhei muito nesse item porque eu não era um escritor que trabalhava particularmente com o detalhe, que é um elemento arcaico do romance. Para mim, é o elemento distintivo do romance do século XIX. No que você diz, há algo que me interessa muito que é trabalhar ao mesmo tempo com o estereótipo e com um grau de detalhe muito microscópico. Alguém poderia dizer que o personagem de Sofia é a “louca de amor”. Ou que Rímini é o estereótipo de homem passivo que é dominado pelas mulheres. Efetivamente, pensando agora nessa cena da feira do livro de São Paulo, alguém pode perfurar um estereótipo com um detalhe e fazer com que o estereótipo fuja em uma direção completamente nova. Acho que o detalhe funciona um pouco assim no romance. Remete o livro a uma grande tradição do romance, de que gosto muito. E gosto muito como volta a aparecer agora. Gosto dessa idéia anacrônica. Meu romance é muito anacrônico, como um romanço, gordo, comprido. Gosto de trabalhar com o retorno dessa fórmula totalmente arcaica hoje, em que tudo é rápido, tudo tem de ser breve, tem de ser resumido, é preciso chegar rápido às coisas.

*Mas o romance é tão gordo quanto os que são best-sellers.*

AP – Certamente. Também isso me interessa: trabalhar com a mesma extensão que pode ter um Sidney Sheldon, mas aí você abre o livro e é como uma escritura completamente barroca: camadas e camadas de significação.

*Nada que seja também demasiado experimental porque senão o leitor não atravessa as 500 páginas, certo?*

AP – Não creio que meu romance seja experimental. Acho que trabalha com o mal-entendido de certas formas estereotipadas, certas formas modernistas, em uma zona duvidosa. É menos experimental que ambígua. Tem tamanho de romance do século XIX, mas uma problemática contemporânea. Tem tamanho de um best seller, mas a escritura de um romance, digamos, ultraculto. Gosto desses disfarces.

*E o que gosta de ler?*

AP – Dos contemporâneos, em particular do irlandês John Banville. E me interessa certa literatura latino-americana que está sendo escrita. Marío Bellatin, um escritor mexicano, por exemplo. Me interessam alguns argentinos que escrevem agora, como César Aira e Juan José Becerra. Gosto também de Sebald... Sou mais caprichoso, não sou um leitor voraz de novidades.

*Literatura brasileira?*

AP – Muito pouco, quase nada. Há pouco contato, pouca comunicação literária entre os dois países, não? Talvez para a Argentina o Brasil não exista como literatura, porque parece um país, digamos, pouco intelectual. Na Argentina, a literatura tem a ver com um certo programa intelectual. Para o imaginário argentino, o Brasil é um país demasiado natural. E a natureza está mais do lado da música que do lado da literatura. Isso é totalmente falso. Haroldo de Campos, por exemplo, é brasileiro. E o Brasil tem uma tradição de *hiperescritura* fortíssima. Isso não explica por que eu, que sou um escritor, não leio literatura brasileira, porque se supõe que eu não seja vítima dos preconceitos que possam existir no imaginário primitivo argentino... Mas Néstor Perlongher foi uma espécie de contrabandista cultural. Raul Antelo, um professor argentino que trabalha em Florianópolis, é outro contrabandista hoje. Daniel Link também.

*Puig, que morou alguns anos no Rio de Janeiro, não fez muito nesse sentido.*

AP – Desde que se foi, Puig não quis devolver ou dar mais nada à Argentina. Talvez com razão, porque o país foi desagradável com ele e com muita gente. Ele não passou nada de um lado a outro. Foi mais alguém que acumulou.

Alan desdobra as pernas. Veste-se de maneira despojada, jeans, camisa de gola rolê. Há, diria, um *look* escritor portenho. Dizem também que não existe nenhum outro que seja tão fotogênico. É verdade: Alan fica bem na foto, desperta desejo. Ser um

escritor tão charmoso? Suas poses são naturais. É um intelectual *a full*. E um hipocondríaco a toda prova. Suas metáforas médicas invadem o papo.

Nada que não se estanque. A figura fixa-se na página e se confunde com o fundo do texto, intelectual como ele só.

## **Kohan**

Na segunda pessoa, caminho por Palermo ao longo da rua Thames até chegar à Boutique del Libro, onde encontro Martín. As fotos do livro de entrevistas com escritores argentinos me enganaram. O escritor é menor do que previsto. Um tampinha, diria em português – para mim, nunca a ele. De longe, dos jovens, o mais simpático e receptivo. De cara, o *vos*. Pudera: lida com a galera da revista *Los Inrockuptibles*, dá aulas de teoria literária na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidad de Buenos Aires, freqüentada pelos últimos rebeldes urbanos da América do Sul. Martín foi aluno lá.

Escreve também para *Punto de Vista*, mas está dividido na adesão. Nem Josefina Ludmer, nem Beatriz Sarlo. E as duas ao mesmo ponto, se isso fosse possível. Alguém me conta que Martín, apesar de jovem, tem cabeça de velho. Estuda San Martín. Insisto em trazê-lo para hoje.

*É possível falar de dentro dos meios de comunicação?*

*Martín Kohan* – Sim, definitivamente. Tenho meu trabalho na universidade, o qual não me mortifica, não tenho conflito com ele. Há uma certa tendência a se pensar que, se alguém trabalha na universidade, fica encastelado lá. E que, sendo universitário, escreve romances para outros universitários. Existe um imaginário, exterior à universidade, que pressupõe uma espécie de seita, de conspiração universitária. E isso é falso. Tenho um razoável orgulho de pertencer ao ambiente universitário, mas não acredito nessa idéia de confraria, de seita de iniciados, de uma elite que fala entre si.

*Há também um preconceito contra o ficcionista que se dedica à teoria.*

*MK* – São, como você diz, preconceitos. De fato, há quem diga que, se alguém estuda ou ensina teoria literária, como eu, e escreve ficção, a ficção vai supor uma quantidade

de saberes teóricos muito complexos, e que se o leitor não tiver esses saberes não vai poder entender o livro. Acredita-se adivinhar subentendidos com os iniciados. Há um imaginário da instrução de quem não é universitário que é completamente falso. Tenho um olhar mais aberto, mais permeável. Pensar que meu trabalho na universidade determina tudo que faço é absurdo. Não é que eu me desfaça da minha condição de universitário: discuto esse imaginário que aparece quando alguém trabalha na universidade. Trabalho na universidade e me interessa muito a intervenção na mídia.

*Então o teórico e o ficcionista são bem distintos?*

*MK* – Com as comunicações e as passagens de caso. A escritura está ligada a um sistema de leituras que não é independente do meu trabalho na universidade. Nesse ponto, é como com qualquer pessoa, o que escrevo comunica-se com o que leio. O que há de diferença é que não sinto minha própria prática de escritura institucionalmente marcada nem dependente de qualquer instância exterior. Também não tenho nenhum imaginário de sacrifício, do trabalho da escritura... Na verdade, não: é muito prazeroso e faço porque quero e o faria de qualquer maneira. Não entra nenhum requerimento de nenhuma índole.

*Não sofre quando escreve?*

*MK* – Se sofresse, não o faria (*risos*). Aqui, na Argentina, Ernesto Sabato representa este estereótipo: imolação sacrificial para parir essa obra... Não posso entender isso. Se sofre tanto, que não o faça, ainda mais se ninguém está pedindo que faça. Ninguém nos pede para que façamos literatura. Sou o contrário de qualquer sofrimento.

*Como é escrever numa revista pop como Los Inrockuptibles?*

*MK* – Ótimo, porque ela não tem compromissos com as grandes editoras, tem toda a possibilidade de estar atenta a tudo. Na literatura argentina dos últimos anos, muitas das coisas mais interessantes foram publicadas em editoras pequenas ou médias, não nas grandes. Ao mesmo tempo, a revista não tem preconceitos antiacadêmicos. Sabe que a universidade não necessariamente condiciona um tipo de escritura.

*Em ensaio recente, você diz que há duas linhas na literatura argentina contemporânea. Uma sai de Jorge Luis Borges. Outra, de Manuel Puig.*

*MK* – Sim. Mas, na verdade, não creio que Puig tenha chegado a ser uma dicotomia em relação a Borges, no sentido que dois escritores estritamente contemporâneos podem coexistir e se pensa que a alternativa seja um ou outro. Puig aparece depois e dá como que uma válvula de escape ao sistema Borges. Te permite entrar e sair de Borges, não apagá-lo.

*Ao mesmo tempo, são opostos.*

*MK* – Claro, mas não excludentes. Entre Borges e Puig, há articulações que podem ser interessantes. São bem diferentes e, ao mesmo tempo, tem linhas inesperadas de afinidade. Pelo menos me parecem combináveis para a escritura.

*Você estaria entre os dois?*

*MK* – Trato de nutrir minha formação de alguma maneira no que poderia ser a tradição de Borges somada à de Puig. A tradição de alta cultura e a tradição de cultura de massa não necessariamente se excluem. O que em Borges tem a ver com a cultura de massa mostra que ele não era apenas o escritor livresco, filosófico, da alta cultura. Ou o que nele está ligado à representação do mundo popular, ainda que seja mítica ou falsa, pouco importa, porque a literatura não é um documento da realidade. Aí, há uma possibilidade de síntese Borges-Puig, e seriam dois dos componentes que adoraria que minha literatura de alguma maneira recebesse.

*Você também reivindica uma posição contra a superficialidade das discussões literárias. Como se dá isso?*

*MK* – Nas condições de circulação da literatura, há uma certa indiferença geral. Trato de colocar minha própria escritura fora disso para preservar minha paixão literária como escritor. Como leitor e crítico, universitário e nos meios de comunicação, me parece que existe uma excessiva passividade. Houve períodos de posições muito radicalizadas, redutivas, debates polarizados em demasia, estereótipos, apocalípticos e integrados. Frente a isso, é melhor ser sutil, encontrar matizes. Mas creio que a nossa época não responde a essas características. Vivemos, dos anos 1980 até agora, um período caracterizado pelos matizes, pelas posições débeis. Todas as hipóteses se relativizam em si mesmas antes de serem afirmadas... Todas as afirmações já vêm com sua própria dose de atenuação. Isso está na mídia e no ambiente universitário. Não posso não tentar colocar aí um pouco de energia.

*Há espaço para a polêmica que não tome caminho de discussão pessoal?*

*MK* – De forma geral, não. É verdade que existem registros e possibilidades distintas. Mas, em alguns debates na mídia em que me envolvi, o nível foi muito baixo exatamente por isto: as pessoas tomam como pessoal, pensam que é acerto de conta, represália, inveja. Pouco debate estético, pouco debate literário. No meio disso tudo, sempre me pergunto: em que momento se nota que a literatura é algo importante para nós? Em muitos outros âmbitos, percebe-se paixão. Entre as pessoas que fazem cinema, entre músicos. Ou mesmo entre futebolistas: jogadores, técnicos. Há uma convicção forte, eles se importam com o que fazem. Na literatura, hoje, você tem a impressão de que para cada escritor importa seu êxito pessoal, e não a literatura como prática, como escritura, como estética, como relação com a política, como instância social, como trabalho das formas. Não damos muitos sinais de que essas coisas são importantes. Cada um cuida da sua carreira, e aí sim se percebe paixão, desejo e inveja. A energia deveria funcionar também para a discussão de uma estética, sobre os gêneros, os tipos de narrador, o lugar da narração, o lugar da crítica literária, o lugar do valor.

*Quem são os menos apaixonados?*

*MK* – Penso na pequena republiqueta que compomos, nós que estamos na literatura. Não estou pensando na aproximação de grande alcance. Minha preocupação não é a interpelação ao grande público. O que acontece com o leitor de Jorge Bucay ou Paulo Coelho? Por que esse leitor não vem para a literatura? Minha reflexão aponta para os que estão na literatura: professores, críticos, escritores. Devemos supor que a literatura é nosso objeto de paixão, e em algum momento isso deveria ser percebido. O que não é o mesmo que a paixão pela própria prosperidade. O que nos importam as questões literárias? Mostramos pouca paixão pelo que estamos fazendo no campo literário aqui, além de preocupação pelo próprio livro, pelo próprio êxito. A paixão pela literatura, a vontade de ler o que outros estão fazendo, discutir. Isso estava estancado. Começou a se ativar um pouco mais, faz um ou dois anos. Em alguns momentos mais felizes, outros menos. Às vezes tudo virou briga pessoal, de modo midiático, no mau sentido, do mundo dos artistas da televisão. Parecia coisa de vedetes.

*A partir da leitura de Duas vezes junho, fica-se com a certeza de que política e esporte são trágicos para a Argentina. Concorda?*

*MK* – Foram, especialmente no caso concreto do Mundial de 78. Sempre houve uso, aqui e em qualquer lugar, do esporte ou de qualquer acontecimento social que mobilize massas. Isso é passível de ser utilizado politicamente. Num país como a Argentina, que é parecido com o Brasil nesse sentido, com a importância que o futebol tem, é muito claro que há uma manipulação política que combina o trágico com o épico. O futebol é uma máquina de produzir heróis quando outros tipos de heroísmo estão em declínio. A épica já não é uma épica guerreira, já não é uma épica militar. A Guerra das Malvinas teve mais a ver com uma desgraça do que com algum tipo de épica. E onde estão hoje os heróis, as façanhas, a narração épica? No esporte. Discutiu-se muito o Mundial de 78 na Argentina. Em um sentido, sem dúvida, houve uma manipulação estatal. Mas, de alguns pontos de vista, o social, por exemplo, argumenta-se que o Mundial também foi uma forma de resistência das pessoas, que se permitiram uma festa, se desafogaram um pouco. São duas interpretações. No romance, tratei de captar os dois momentos. O que considero predominante é a dominação. Mas há dois ou três detalhes no romance, na noite da partida, que indicam que, por detrás do aparato oficial, havia pequenas formas de resistência. Alguém que simula escutar a partida pelo rádio, mas que na verdade está alheio a ela. São momentos, porque tampouco acredito ter havido uma forma social de resistência contra-hegemônica nesse momento. Queria que o livro registrasse algum arranjo, algum resquício por onde, socialmente, houvesse uma resistência.

*Percebe-se, tanto em Duas vezes junho como em Segundos afuera, uma fragmentação. Mas uma fragmentação muito bem organizada. Como constrói isso?*

*MK* – São duas formas de pensar o fragmento. Isolado ou como parte de um todo. A fragmentação me interessou nesses dois romances, sobretudo em *Duas vezes junho*, para ver como se produz o corte, como se trabalha com formas breves. Então, o romance não poderia ser senão fragmentado. Trabalhar com o momento, com a intensidade de certos momentos e a interrupção dessa intensidade. Isso requeria o fragmento. Mas também ficou claro para mim, desde o início, que eram fragmentos de um todo. E que rebatiam como em uma constelação, um contra o outro, e se combinavam um sobre o outro. A escritura foi na ordem em que o livro está, na sucessão que tem o texto. Queria produzir com a escritura o mesmo que queria produzir no leitor. Passar de uma coisa a outra, cortar. Também a minha escritura tinha que cortar. Isso exigiu um pouco de mim, porque eu já tinha o registro, e tinha que interrompê-lo para recuperar outro registro, do campo de prisioneiros ao registro da partida, e vice-versa. Me obriguei a fazer isso.

*Duas vezes junho* mostra que não se esquece a ditadura militar com facilidade.

*MK* – É muito difícil considerar que haja um ciclo fechado quando se olha a realidade do presente. Não é uma situação de congelamento de uma sociedade que ficou parada em 1983, senão um movimento de revisão sobre o que ocorreu, sobre que atitude tomou a sociedade com respeito ao que havia passado. Houve o julgamento da Junta Militar em 1985, e também o Ponto Final e a Obediência Devida, que reatualizaram o debate sobre o que faz a sociedade argentina com o seu passado, os indultos de Menem. Existe o grupo de Filhos, não mais as Mães, mas os filhos dos desaparecidos olhando o passado e recuperando seus pais. E as avós da Praça de Maio continuam buscando netos seqüestrados. Não se pode dizer que seja uma temática do passado.

*Daí a presença forte disso nas manifestações artísticas da Argentina.*

*MK* – A conclusão da ditadura não supõe a eliminação de todas as marcas de autoritarismo, de intolerância que a cultura ditatorial impõe. Então, há formas de revisão necessárias. A literatura teve uma representação da ditadura do fim dos anos 1970, começo dos 80, diria geracional, dos que foram militantes nos 70 e eram adultos durante a ditadura. Me parece que ocorre nos anos 1990 uma representação diferenciada dos que vivemos de outra forma a ditadura, porque éramos crianças. Não é o balanço daquele que militou politicamente e foi derrotado e que tem de fazer as contas sobre seu passado. É mais a experiência dos que nos formamos durante a ditadura.

*E que viram a ditadura pela televisão.*

*MK* – Talvez essa seja minha percepção. Quando houve o golpe militar, eu tinha 9 anos. No Mundial, tinha 11 anos. Não tive experiência consciente da militância nos 60, 70, Che Guevara, a guerrilha. De alguma maneira, esse mundo estava naturalizado para mim. O que me impulsionou, em minha experiência pessoal, foram as maneiras como se vivia a ditadura na vida cotidiana. Não vivi isso como uma possibilidade de reflexão sociopolítica a respeito da repressão. Vivi as formas de autoritarismo naturalizadas no cotidiano. Essa é minha formação, e isso não termina com uma votação democrática. Meu romance leva a registrar essa dimensão cotidiana. E aí, sim, creio que exista uma nova representação. As reflexões não estão no mesmo ponto, houve um desenvolvimento. O filme *Iluminados por el fuego*, de 2005, não poderia ter sido filmado nos anos 80, por exemplo. Há um novo olhar sobre a guerra e os ex-



combatentes, que pode aparecer agora e não pôde aparecer naquele momento. Da mesma forma, creio que *Duas vezes junho* não poderia ter sido escrito por alguém que tivesse vivido a ditadura em outro lugar, em outra posição, em outro momento da vida. São ciclos de elaboração, produto de algo que não está resolvido.

*Você faz pesquisa histórica para escrever ficção?*

*MK* – Mais ou menos. Sempre parece mais do que o que há de verdade. Inventar-se muito. Quando trabalho com fatos reais, o que tendo muito a fazer, me interessa a maneira como ficam instalados no que se chama de imaginário social, mais do que seu caráter fático. Por isso, me interessa mais minha percepção do que socialmente pode significar um acontecimento do que a investigação histórica do acontecimento tal como ocorreu. *Duas vezes junho* está construído sobre o imaginário argentino do Mundial de 78, não sobre a investigação detalhada de como foi o campeonato. Pouca pesquisa, uma olhada na revista *El Gráfico* e algum detalhe. Já sabia o resultado da partida e a escalação da Argentina: Fillol, Olguín, Galván, Passarella, Tarantini, Ardiles, Gallego, Kempes, Bertoni, Valencia e Ortiz. Para *Segundos afuera*, também fiz o mínimo de consultas. Me apóio no imaginário social argentino sobre essa disputa de boxe entre Firpo e Dempsey ocorrida em 1923.

*E por que Mahler nesse último romance?*

*MK* – A idéia era trabalhar alta cultura e cultura popular. Precisava unir a história do concerto de Mahler e da luta de boxe. Daí um pouco de romance policial. Todas as datas do concerto estão falseadas: a literatura tem direito a fazer essas coisas. E, na minha trama, o crime tinha de ocorrer na noite da luta.

*Tem interesse pelo romance policial?*

*MK* – Como leitor, me interessa a violação do gênero e não sua execução. Um romance como *A pesquisa*, de Juan José Saer, ou o que faz Ricardo Piglia. Minha formação não é de um leitor de Raymond Chandler, Dashiell Hammet ou Patricia Highsmith. Não sinto que *Segundos afuera* deva nada a essa literatura.

*Não interessa porque não tem uma questão formal envolvida?*

*MK* – Sim, acontece isso comigo. Deve ser uma limitação minha. Sou um péssimo leitor desse gênero, porque a intriga não funciona comigo. Não me faz efeito, assim como

para algumas pessoas o café não faz efeito. Posso estar lendo Georges Simenon e, na página anterior à descoberta do assassino, ponho o livro de lado e vou embora. Me interessa a reelaboração literária dos códigos do gênero, a maneira como a literatura pega um código bastante estável e o renova, como fazem Saer e Piglia, esses sim leitores apaixonados de policiais. Eles convertem o policial em outra coisa. A posição deles diante da literatura leva-os a ser mais do que executores de regras de gênero.

A leitura de *La pérdida de Laura* teria sido útil para a entrevista, lamento intimamente. No livro, a estréia romanesca de Martín, o confronto cultura erudita versus cultura de massa chega às últimas conseqüências (sim, cadáver). Dois irmãos. Um estuda Letras. O outro se diverte, bebe com os amigos e se prostra diante da televisão, ligada dia e noite. Este perde a namorada para aquele. As mulheres entendem das coisas.

Pergunto a Martín sobre Fogwill, o célebre autor de *Los pichiciegos*. Ele vigia para checar se o escritor, freqüentador assíduo do lugar, não está por ali. O velho? Irascível. Não pode escutar. Martín é presa fácil: está sempre com uma camisa adidas de listras, nas fotos e ao vivo. Será a mesma? Voltarei a encontrá-lo dias depois. As listras se repetirão. Marxista, Martín é fanático torcedor do Boca, que não usa uniforme adidas.

Deixo o biscoitinho que acompanha o café. Não gosto do gosto.

Já sozinho, escrevo pequeno comentário sobre *Duas vezes junho*:

“No romance, Martín Kohan propõe ao leitor, a partir de uma pergunta impactante – ‘A partir de que idade se pode começar a torturar uma criança?’ –, uma descida ao cotidiano de um país sob sangrenta ditadura. Uma nação dividida entre a resistência moral, de que o próprio texto parece fazer parte no momento da leitura, e a absorção das normas impostas. Os pequenos fragmentos, elaborados de maneira extremamente meticulosa, dão conta dessa fratura e expõem uma memória da qual às vezes se quer fugir. Mas isso não é possível.

“Como é que se vive em tal estado? Deve-se torcer ou não pela Argentina no Mundial de 78, inevitável propaganda política? Como é que se diz não correndo risco de morte? Todo cuidado é pouco: viver também é arriscado. *Duas vezes junho* atualiza uma questão dos últimos 20 anos. A ferida não cicatriza (tempo presente) e cabe ao escritor contemporâneo correr atrás de respostas que se acumulam numa forte tradição (Gusmán, Piglia, Fogwill e outros). Vale agregar aí a experiência de quem assistiu a tudo sob a ótica da inocência, um olhar mediado por diversas instâncias, instituições.

“A aparência vendida como verdade, entretanto, encontra seu limite na literatura. Kohan converte em ficção a vida normal sem o apelo da reprodução fidedigna, não aplica a marca da maldade em seus personagens e, assim, faz uma reflexão das mais agudas sobre o período. É uma leitura mobilizadora, verificada também em *Segundos afuera*, um romance em que o passado argentino uma vez mais é refeito. Nessas experiências, a forma vai dando ao leitor, em doses homeopáticas, os contornos de uma verdade ficcional. E qual não é?”

## **Piglia**

Na terceira pessoa, caminho por Palermo depois de tomar um ônibus na “zona de detenção” quase esquina de Junín e Marcelo T. Desço antes. Medo de passar do ponto correto. Dou duas voltas pelo quarteirão. Certifico-me de que a casa é aquela. Na hora marcada, toco a campainha. Ricardo vem de longe. O longo corredor faz o mito (o último leitor?) crescer aos poucos. Ele é simpático e me deixa bem à vontade.

*Como descobriu o leitor Che Guevara?*

*Ricardo Piglia* – A origem dessa narração vem de um seminário que dei várias vezes em Princeton, sobre a presença de Guevara na cultura da América Latina. E esse curso é uma leitura e uma releitura de muitos textos dele e sobre ele. Ao longo do tempo surgiu essa imagem, e sobre ela foi se armando essa maneira de ver Guevara. Por outro lado, essa construção está ligada a uma preocupação minha que está nesse livro e em outros, que é o passo à ação. A leitura como um passo à ação. Madame Bovary, Quixote. Nesse caso, o passo à ação de um político, que tem muito a ver com uma tradição que conhecemos bem, não? Muitos acontecimentos da vida política e histórica, muitos crimes se devem a leituras de textos, a debates por meio de textos.

*Ao mesmo tempo, é a “não-ação” de alguém que queria ser escritor.*

*RP* – Claro. Creio que esse é o ponto central da leitura. O nó que aparece aí é o fato de que, até os meses anteriores à expedição do Granma com Fidel Castro, ele ainda se define como alguém que quer escrever e que, em suas cartas, diz “este ano não pude escrever”, como muitos outros que conhecemos, aspirantes a escritores na América

Latina. Por esse lado, aparece a conexão com a *beat generation*, no sentido de que, mais do que pensar na Europa, se põem a caminho, viajam. Por outro lado, há essa figura do escritor que, em determinado momento, passa à ação a partir dessa relação com a escritura e a leitura, que é o que acontece com Guevara.

*Hoje, ler já não seria um ato de rebeldia? Seríamos todos “guevaras”?*

*RP – (risos)* Poderia ser uma boa metáfora, no sentido de resistência a um tipo de saber ou de informação que circula hoje. A tensão entre experiência e informação é o que me parece importante. São dois sistemas completamente diferentes e que, frequentemente, aparecem como contraditórios e em forte contraste. Uma coisa é estar informado. Outra coisa é ter experiência. Às vezes a falta de informação é vista como um modo de desconhecimento do mundo, e não necessariamente é assim. Que coisas conhecemos por experiência pessoal? Que coisas conhecemos pela informação geral diante da qual somos, antes, alheios e mais testemunhas? De que maneira elaboramos a informação com relação à nossa própria experiência? Esse, me parece, é o nó da crise atual.

*Alguns teóricos dizem que a experiência vem da informação.*

*RP –* Pode ser que aconteça isso. Mas acho que temos de nos opor a isso. Quem seria Guevara? Alguém que busca a experiência, como Quixote, como Madame Bovary, que lê uma série de textos e pensa que ela também tem de viver isso. Alguém que incorpora o que lê em sua vida privada e trata de ver se está à altura disso. Então não é a informação o que importa. A leitura não está ligada à informação, pelo menos a leitura que trabalho aí. Está ligada a um tipo de relação do sujeito, que tento insinuar no livro, não de maneira sistemática. Esta resistência poderia ser entendida justamente como a resistência da experiência frente à homogeneização da informação difundida. Venho trabalhando muito sobre isso. Acredito que o que chamo de ficção paranóica, a noção de complô, são modos de enfrentar a crise da experiência e uma forma para que o sujeito se conecte com esse conjunto um tanto indecifrável. Penso que há um complô que organiza um pouco o universo, que me permite entender o que na verdade me determina e que não termina nunca de saber como funciona. A noção de complô, muitas vezes, dá ao sujeito a possibilidade de incorporar essa experiência como uma experiência personalizada. Os romances falam muito disso. Essas são as questões que, me parece, estão atreladas não só ao meu trabalho como à literatura contemporânea.

*Em diálogo com Juan José Saer na década de 1980, você apontou três posições dentro do romance contemporâneo. Uma oposição radical à cultura de massa, como a do próprio Saer, uma tomada e rearranjo total dos estereótipos dessa mesma cultura, como o que faz Manuel Puig, e uma atitude de equilíbrio, como parece ser o caso do seu trabalho.*

RP – Correto. Entendo bem a posição de Saer, uma posição que tem uma grande tradição: quem resiste é o *poeta*, que está completamente alheio e antagônico. No meu caso, tendo a pensar a questão de uma maneira mais fluida. Vejo a contradição, mas penso nas relações estabelecidas e começo a levar em conta certos gêneros que tentaram resolver o problema. O policial é um modo de articular um espaço com o outro. Penso mais neste tipo de coisas: onde se produz a relação que intensifica o contraste. O que me interessa no romance contemporâneo passa por esse tipo de cruzamentos, por esse tipo de tensão. Pynchon e Puig, por exemplo. E apesar de Saer tomar a decisão de se opor, a tensão está muito presente em seus romances. No momento em que Tomatis (*personagem saeriano*) está numa espécie de crise por conta da ditadura, fica o tempo todo vendo televisão. Pode-se encontrar rastros dessa questão em Saer, com um sentido mais temático do que em Puig, em que o sentido é mais formal. Em Saer, aparece às vezes como anedota em suas histórias.

As coisas transcorrem bem. Graças a Adriana Pérsico, sou incluído na programação daquela noite. Estamos em *Lo de Jesus*. Na mesa, a tradutora da obra de Ricardo para o grego, uma fumante inveterada, assim como a mulher do escritor. Outro casal está conosco. Ele, psicanalista e escritor. Nessa combinação, eles são em grande número na capital argentina.

O ambiente é melhor que a comida. Ricardo senta-se a meu lado. Chega a tocar meu braço enquanto fala. Sinto-me bem. Uma das noites mais agradáveis da temporada portenha. Estou em casa. Não quero mais voltar.

Ricardo está mal na cena literária da cidade. Ganhou um prêmio contestado. Haveria conluio entre jurados e editora. O romance seria inelegível. Ouço falar mal dele. Ele garante que Buenos Aires, e não Princeton, é sua casa. A resposta do escritor sobre a polêmica joga a pendenga para intrigas pessoais que não têm nada a ver com literatura. *Dinheiro queimado* sobreviverá.

Em determinado momento, Sarlo é tema de discussão: concordâncias e discordâncias. Sei que tem fortes poderes de legitimação e toca com empenho a *Punto*

*de Vista*. Já estamos do lado de fora do restaurante. Os corredores estão nas ruas de um bairro antigo, por onde Borges caminhou um dia. Ricardo e a mulher, abraçados, tomam o lado direito do labirinto portenho. Eu? Adiante em busca de um táxi.

Mas a noite não pára por aí. Escrevo pequeno comentário sobre *O último leitor*:

“O leitor Ricardo Piglia pode ser rastreado em livros anteriores. A experiência que nasce na escritura, exemplificada pela ‘luz de Flaubert’, aparece em *Prisão perpétua*. O escritor Franz Kafka está em *Respiração artificial*. A paixão pelo romance policial fica explícita em *Dinheiro queimado*. Com *O último leitor*, Piglia ensaia sistematizar as leituras de sua formação. Faltou apenas, quem sabe, o Macedonio Fernandez de *A cidade ausente*.

“A história da literatura está tomada de livros que louvam sociedades felizes e justas ou se compadecem por uma ordem presente opressiva. *O último leitor* assinala alguns livros clássicos que compõem distopias. Nesses mundos cruéis resta um leitor que resulta subversivo para o regime, um rebelde que persevera no supremo ato de resistência’, escreve a crítica Adriana Rodríguez Pérsico. Piglia encontra cenas de leitura dentro de romances (*Robinson Crusóé*, *Madame Bovary*, *Anna Karenina*, *Ulysses*, *O longo adeus*) e também de vidas (Kafka, Che Guevara).

“O leitor de *O último leitor* não se deve deixar enganar por um texto absolutamente compreensivo, de sedução acachapante, e não menos “profundo”. O livro de ensaios anterior, *Formas breves*, também apresentava dupla entrada. É estratégia. Primeiro, como Piglia já afirmou, para se diferenciar do ensaísmo argentino acadêmico – conservador e conversador. Segundo, porque para falar de literatura ninguém precisa ser chato. Simples assim.”

Volto a encontrar Ricardo num café para entregar-lhe um exemplar do jornal com a entrevista. Ele finge não se importar. Chega a tomar nota do telefone de um amigo sobre a capa, sobre sua foto de página inteira.

Saio para ler Fernando Pessoa, o que parece estranho em plena livraria da Santa Fé. Sinto uma vontade louca: gostaria de ser escritor para poder criar uma personagem que gostaria de ser escritor.

## Sarlo

De volta à primeira pessoa, desde o princípio. Beatriz trabalha no centro. Saio de casa e vou caminhando. Sempre adiantado, tenho de dar voltas. Não me faz mal. Sou obrigado a comprar uma garrafinha d'água para não posar de malandro. Eles são muitos por aqui. Interfone. Ela é obrigada a baixar para abrir a porta. Difícil encontrar uma espécie (a última?) de mito intelectual. Me intimido. O último me embebedou com malbec.

Beatriz é, de fato, *macanuda*, alguém me havia antecipado. Abre a porta, espera que eu passe. As estantes do escritório não permitem a passagem simultânea. Enquanto conversamos, ela deixa de atender ao telefone. Tem de descer uma vez para buscar encomenda. Fico sozinho, mas não me movo. Tenho medo de que qualquer movimento me coloque para fora. Não quero, não posso perder a oportunidade de esclarecimentos. Respiro a poeira, olho lombadas cuidadosamente. Sua intervenção midiática não virá à tona. Pode uma intelectual escrever para a revista dominical do jornal *Clarín*? Ela é cobrada por isso. Os pares não dão mole.

Em seu retorno, Beatriz detalha impressões sobre mídia e literatura. Devolve a pergunta. Sobre que literatura estamos falando? A literatura dos escritores que nós, elites intelectuais e críticas, lemos? Alguns dos que não lemos, como Alejandro López, autor de *La asesina de Lady Di*, pretendem tocar a ficção massiva parodicamente. Os que lemos não são atingidos pelos meios massivos.

Podemos fazer a pergunta sempre em relação aos escritores que lemos? Esses mantêm uma independência radical dos meios. Mesmo os que têm configurações ideológicas mais populistas, mesmo esses são adornados a respeito do papel dos meios. E há os escritores dos meios. Braço da indústria cultural, a lista dos *best-sellers* é construída midiaticamente. Os escritores vão à televisão, se expõem, vão ao rádio, se expõem como personagens midiáticos. As vozes são politicamente corretas, para um público não culto esteticamente, mas geralmente moderno e progressista (ideologicamente). Estabelecem sintonia com determinado universo de leitores.

Os escritores cultos deveriam pensar os meios? São escritores, não são intelectuais. São também bons críticos, mas não se sentem convocados a dar uma visão geral da sociedade – visão mais orgânica (globalizada) de algo inorgânico. Em Saer, talvez se possa vislumbrar condenação em alguma entrevista, condenação de algo que

sequer se vê ou se converte em objeto de pensamento (na obra). Negatividade? Reconhecendo-os ou não como adornianos, há um rechaço adorniano. Dificilmente algum deles se reconheceria como adorniano. Ser adorniano hoje tem *mala prensa* (traduzindo: pega mal). Não se reconheceriam como adornianos, mas mantêm distância adorniana. Em seus diálogos de vida, podem fazer ironias sobre os meios, mas essa crítica não se transporta à literatura. Piglia? É mais velho, justamente. Ele é de uma época em que se percebeu a necessidade de se ter um panorama mais concreto. Hoje, não mais. Quer dizer, no que é o “presente” da literatura argentina (escritores entre 35 e 50 anos) e não nos que seguem vivendo e escrevendo.

Entre os jovens interessantes, a maioria traz uma enorme cultura literária. O livro se coloca com enorme força junto à formação audiovisual. A turma vem da Faculdade de Filosofia e Letras, pretende e estimula uma intervenção crítica. São escritores profissionalmente treinados em literatura, de maneira sistemática, como deve ser numa formação universitária. Não é o escritor culto que faz o seu próprio percurso: Borges, Bioy Casares etc. Alguns dos atuais podem dissimular a cultura literária. Alguns podem não tê-la. Cucurto pode não tê-la. Puig tinha tudo.

O movimento originário de cultura é televisivo. Os escritores (que nos interessam) costumam manter independência dos meios massivos. Se neles tocam, é em sentido irônico, paródico. Entretanto, os melhores nem tocam – Kohan, Chejfec – não contaminam, não cruzam suas ficções com essas ficções massivas. Penso: não se trata apenas de cruzar ficção com ficção: ou toma-se todo o discurso midiático como ficcional, e esse é o barato da coisa!

Da janela, é possível ver o alto do Palacio Barolo, o prédio mais bonito da Avenida de Mayo, inspirado na *Divina Comédia*. Beatriz olha para lá todos os dias, sem deixar de atender ao interfone, ao telefone, de descer para abrir a porta ao estudante, de recuperar a encomenda, de dar passagem ao visitante, de se dizer feliz com o encontro. *Mucho gusto*. Encantado.



## Desfecho cinematográfico

É muito provável que tudo comece e termine na cena de abertura de *Crônica de um amor louco* (1980), filme de Marco Ferreri baseado em livro de Charles Bukowski. O narrador-escritor, Charles Serking, interpretado por Ben Gazzara, garrafa de bebida alcoólica na mão, faz um discurso a favor do estilo antes de voltar para sua vida marginal, perdida, sem futuro. O leitor-espectador recebe a bofetada e retorna para casa com a sensação de pertencer a um mundo normal. No personagem-escritor do cinema contemporâneo, encerramos a reinvenção.

Isso porque, ao menos aparentemente, há cacoc de dissensão em produtos que circulam livremente pelos canais globalizados da cultura massmediática. De modo geral, o cinema de ficção internacional apresenta escritores no papel de arautos da inquietação. Na figura do inconformado, deslocado, incompreendido, desajustado, isolado, há sempre a deixa: o espectador encontrará um personagem que não se adapta à “realidade”.

Para Hollywood e outros centros de produção de imagens, a figura do escritor não combina com pertencimento à sociedade. Além de o escritor ser o *outsider* que atrai belas mulheres, ele também tem uma queda por bebida e cigarro. Nessa conjunção, drogas e mulheres, alimenta imagem de rebelde pronta para consumir. Tira ficção de uma vida à margem, pouca afeita ao “sistema”. Não à-toa, os filmes parecem mirar adolescentes e jovens adultos. Se saímos do campo dos prosadores para cair no dos poetas, aí o espectro se amplia. Lembremos apenas de *Sociedade dos poetas mortos* (1989). Fiquemos, entretanto, em rápido e recente panorama de prosadores levados às telas. *Close-up*.

Em seis filmes norte-americanos dos anos 1990 para cá – *Cortina de fumaça* (*Smoke*, 1995), *As confissões de Henry Fool* (*Henry Fool*, 1997), *Encontrando Forrester* (*Finding Forrester*, 2000), *Garotos incríveis* (*Wonder boys*, 2000), *Histórias proibidas* (*Storytelling*, 2001) e *Mais estranho que a ficção* (*Stranger than fiction*, 2006) –, o escritor é um sujeito estranho. Mesmo em produções menos sofisticadas, como *Morto ao chegar* (*Dead on arrival*, 1988) e *Alex & Emma* (Idem, 2003), ele precisa de idiosincrasias para que a trama se desenrole.

Em parte dos roteiros, o escritor sofre de bloqueio criativo (“writer’s block”), como se fosse uma doença. A suspensão da escrita pode se dar em função de trauma.

Vítima de um mal, o intelectual precisa de ajuda. Desamparado, será gentilmente pressionado a produzir. Em *Alex & Emma*, uma digitadora de textos, a Emma do título (Kate Hudson), entra na vida de Alex (Luke Wilson) para que ele consiga terminar de escrever um romance. Em *Mais estranho que a ficção*, uma profissional contratada pela editora acompanhará de perto a escritora Karen Eiffel (Emma Thompson), que não encontra a forma ideal para matar seu protagonista.

Já em *Garotos incríveis*, o professor e escritor Grady Tripp (Michael Douglas) escreveu um primeiro romance e não chega a terminar o segundo, que todos aguardam com grande expectativa. Acontecimentos ligados à vida privada e a um encontro de escritores irão alterar a vida de Tripp (inevitável ligação com *trip*, viagem em inglês; ainda mais quando o personagem fuma maconha durante o tempo que dura a projeção). O mesmo se dá com o escritor William Forrester (Sean Connery), em *Encontrando Forrester*. Estreou, ganhou o prêmio Pulitzer e parou. Nunca deu entrevistas. Um talentoso jovem o tira da solidão inerte em que vive, trancado num apartamento. O escritor de *Cortina de fumaça*, Paul Benjamin (William Hurt), não escreve desde que a mulher, grávida, foi morta durante um assalto a banco. O filme, vale dizer, tem roteiro do romancista Paul Auster.

(O contraponto a esse “não” é a primeira parte de *Histórias proibidas*, intitulada “Ficção”. No filme de Todd Solondz, o professor de *creative writing* e escritor Mr. Scott ganhou o Pulitzer. Diferentemente dos outros personagens-escritores, ele é confiante. Avalia de maneira cruel o texto alheio. As legendas traduzem *piece of shit* por “lixo”. São os textos dos alunos que Scott considera deploráveis, dignos de serem jogados fora. Mesmo sem ser atingido pelo bloqueio criativo, Mr. Scott é estranho, premiado e solitário.)

O “não-escrever” conecta Hollywood à síndrome do escrivão Bartleby, personagem de Herman Melville, retomado recentemente pelo espanhol Enrique Vila-Matas em *Bartleby e companhia*. Não é que Bartleby não consiga mais escrever, trabalhar: ele não quer mais fazer nada. “I would prefer not to”, repete o copista. Eu preferiria não o fazer. A ponte fílmica se dá na chave inversa. O cinema ainda tem fé na criação. A recusa se transforma em bloqueio que, de uma forma ou de outra, logo será solucionado. O cinema de muitos espectadores parece não poder pregar a inanição. É preciso produzir, custe o que custar. Parar de produzir é atitude das mais antimercadológicas. A máquina tem de girar. Não há tempo a perder. *Time is money*.

Em *A flor do meu segredo* (1995), de Pedro Almodóvar, uma autora de *best-sellers*, Leo Macías, entra em crise: não quer mais escrever romances açucarados sob o pseudônimo Amanda Gris, mas obrigações contratuais dificultam a virada rumo à literatura “séria”. A solução se dá pela entrada em cena de um duplo masculino, o editor de cultura do jornal *El país*, Ángel, que adora as histórias melosas de Amanda Gris (vejam a ironia de Almodóvar ao ligar o crítico a um formato extremamente popular). Ao imitar à perfeição o estilo *best-seller*, o jornalista se mantém – e também a Leo Macías – no anonimato. Amanda Gris passa a ser duas. “É a primeira vez que escrevem por mim”, diz Leo. Na última cena, Leo/Amanda e Ángel/Amanda bebem juntos, relembrando o final de um romance de Amanda Gris, com “duas escritoras brindando à lareira”.

Não parece gratuito o fato de um manuscrito de Leo/Amanda, depois de recusado pela editora, ser jogado no lixo pela autora e de lá roubado pelo filho da empregada (tanto ele como ela, artistas “de verdade”, bailarinos de um flamenco sofisticadíssimo) para ser transformado em filme. Esse mesmo texto é objeto de um diálogo revelador entre Leo/Amanda e sua editora, depois que esta nota a semelhança entre a história do original e a outra que está sendo filmada. Fica preocupada com os direitos autorais. Responde Leo/Amanda:

- Você achou tão ruim que nem registrei.
- Não registrou?
- Para que registrar lixo?
- Deve-se registrar lixo também.

Em *Cortina de fumaça*, Auggie (Harvey Keitel), dono da tabacaria, explica para seus assíduos frequentadores quem é Paul Benjamin, um inveterado fumante de charutos. Não, eles não sabem quem é o romancista porque só lêem bilhete de corrida de cavalo e a seção de esportes do jornal local. Auggie pede que eles limpem “o lixo que têm no cérebro”, traduz a legenda. O escritor ainda é um transmissor de conhecimento. No filme dirigido por Wayne Wang, Rashid/Thomas Jefferson Cole leva uma televisão de presente para Paul Benjamin (Walter?). Juntos, vêem uma partida de beisebol. Na segunda tentativa de Benjamin de assistir a um jogo, a tevê pifa. Sobre ela, manuscritos do escritor.

O escritor que vira prêmio Nobel passa boa parte do filme *Henry Fool* no papel de lixeiro. Aliás, ganhar o Nobel, como ápice da carreira literária e passaporte para a

eternidade, também é tema de romances, como os brasileiros *Os bêbados e os sonâmbulos*, de Bernardo Carvalho, e *O grau Graumann*, de Fernando Monteiro.

Há outras coincidências que saltam de uma tela a outra por meio do personagem-escriptor. Em *Cortina de fumaça* e *Encontrando Forrester*, garoto negro encontra escritor branco. Em *Histórias proibidas*, escritor negro encontra garota branca. Em *Histórias proibidas* e *Garotos incríveis*, os dois alunos do curso de *creative writing* são *freaks*, excêntricos demais. Mas apenas isso não os torna capazes para a literatura. Um deles, James Leer (Tobey Maguire), de *Garotos incríveis*, é efetivamente talentoso. Tão sensível ao fazer literário que consegue ver e debochar da falsidade da afirmação com que um escritor de grande reconhecimento – Q; sim, o nome é simplesmente uma letra – abre sua conferência: “I am a writer”. A platéia aplaude e Leer escarnece em alto e bom som.

Em uma de suas “mitologias”, Roland Barthes analisa a imagem do “escritor de férias”. Nessa condição, o escritor se coloca em condição semelhante ao do proletário que tira dias de descanso do trabalho. Há, contudo, uma falsidade no ar por trás da suposta naturalidade do ato.

A imagem simplória do “escritor de férias” nada mais é, portanto, do que uma dessas mistificações astutas que a alta sociedade tece para poder melhor controlar os seus escritores: nada exprime melhor a singularidade de uma “vocação” do que o prosaísmo da sua encarnação, que a contradiz, mas não a nega; longe disso: trata-se de um velho truque de todas as hagiografias. Assim se prolonga o mito das “férias literárias” muito para além do verão: as técnicas do jornalismo contemporâneo procuram oferecer uma imagem prosaica do escritor. Mas não devemos pensar que se trate de um esforço de desmistificação. Muito pelo contrário.<sup>298</sup>

Como o escritor não é de fato proletário, ele cai na armadilha do vedetismo para se tornar inofensivo. A nobreza da arte de escrever junta-se às futilidades da vida cotidiana para manter, espetacularmente, o escritor numa espécie de Olimpo, inalcançável pelo leitor comum. O escritor europeu e norte-americano ainda sai de férias. Sai também da lama para o reconhecimento público, nem que para isso tenha de virar personagem de filme visto no mundo inteiro. Personagem de ficção globalizado, sua derrota tem gosto de vitória, de sucesso. O lixo não fede nem cheira. O final precisa

---

<sup>298</sup> BARTHES. *Mitologias*, p. 34.

ser feliz. A redenção é possível. Ele recebe adiantamentos como o fato mais natural da vida literária.

O escritor latino-americano se prolonga pelas páginas e permanece encerrado em contos, novelas e romances. Sua ambição receptiva é menor. Seu olhar literário, aberto por o que esta tese se propôs a examinar, enxerga além, justamente em função do ponto de partida e do ponto de chegada de uma mirada suplementar. Em sonho literário, ele destrói o que faz:

O TRSDOS procurou e encontrou o que havia no drive 1 sobre Bufo & Spallanzani, e apagou tudo, a ouverture que eu colocara no arquivo, contendo o encontro do cientista com o batráquio, a primeira aparição de Laura, a torre de Ghirlandia com o sino, a história da infância de Spallanzani, minhas anotações, o plano geral do livro, tudo foi extinto, destruído, numa fração de segundos. Não existia mais Bufo & Spallanzani sobre a face da terra, tudo jogado na *grande lata de lixo do oblívio*. O comando KILL era tão peremptório que o computador obedecia sem discutir a ordem recebida.<sup>299</sup> (grifo meu)

Na realidade, o escritor chega ao final da ficção – *the end* – rolando os créditos para o futuro, com a crença de que a palavra há de reinventar a si.

---

<sup>299</sup> FONSECA. *Bufo & Spallanzani*, p. 322.

## Bibliografia

- AIRA, César. *Pequeno manual de procedimentos*. Pesquisa dos originais e tradução de Eduard Marquardt; organização de Marco Maschio Chaga. Curitiba: Arte & Letra, 2007.
- ANTELO, Raul *et alli* (org.). *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: Abralic/ Letras Contemporâneas, 1998.
- ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- ASSMANN, Jan. Para além da voz, para além do mito. *Humboldt*, ano 45/2003/n. 86, p. 5-9.
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1)
- BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor del *Quijote*. *Ficciones*. Madri: Alianza Editorial, 1995, p. 47-59.
- BUARQUE, Chico. *Budapeste*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CADEMARTORI, Ligia. Literatura e realidade do corpo. In: ZILBERMAN, Regina (org.). *Os preferidos do público: os gêneros da literatura de massa*. São Paulo: Vozes, 1987, p. 23-34. (Debates Culturais, 4)
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CALVINO, Italo. *The uses of literature: essays*. San Diego e Nova Iorque: Harvest/HBJ, 1986.
- CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Trad. Maurício Santana Dias e Javier Rapp. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloíza Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 1997. (Ensaio Latino-americanos, 1)
- CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Ed. Nacional, 1965.

- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Cinema e poesia. In: XAVIER, Ismail. *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 353-364.
- CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- CARVALHO, Bernardo. *Os bêbados e os sonâmbulos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CARVALHO, Bernardo. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CARVALHO, Bernardo. *As iniciais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CASTELLO, José. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- CHEJFEC, Sergio. *El punto vacilante: literatura, ideas y mundo privado*. Buenos Aires: Norma, 2005.
- COHEN, Marcelo. Estados de la prosa. Otra parte – Revista de Letras y Artes, Buenos Aires, número 8, otoño 2006, p. 1-8.
- COHN, Sergio e CESARINO, Pedro. “Silviano Santiago”. Revista Azougue, número 12, fevereiro de 2007, p. 3-10.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- CONNOR, Steven. *Teoria e valor cultural*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1994.
- COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- COUTO, José Geraldo. Sant’Anna quer conciliar o rigor e as trevas. Folha de S.Paulo, suplemento letras, 12 de outubro de 1991, p.1.
- CUNHA, Eneida Leal e SOUZA, Eneida Maria de (org.). *Literatura comparada: ensaios*. Salvador, EDUFBA, 1996. (Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, 2)
- CUNHA, Eneida Leal. Leituras da dependência cultural. In: SOUZA, Eneida Maria de e MIRANDA, Wander Melo (org.). *Navegar é preciso, viver: escritos para Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997, p. 126-139.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambigüidades do discurso. *Diálogos Latinoamericanos*, número 003, Universidad de Aarhus. Aarhus, Latinoamericanistas, p. 114-130.
- DURING, Simon (org.). *The cultural studies reader*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1995.
- ECO, Umberto. *Viagem na irrealidade cotidiana*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ECO, Umberto. *Apocalypse postponed*. London: Flamingo, 1995.
- ESPERANZA, Graciela. *Primera persona: conversaciones con quince narradores argentinos*. Buenos Aires: Norma, 1995.

- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. Trad. Julio Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel, 1995. (Coleção Cidade Aberta. Série Megalópolis)
- FEATHERSTONE, Mike (org.). *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. Trad. Atílio Brunetta. 3ª edição. Petrópolis: Vozes, 1999.
- FIGUEIRAS, Mauricio Montiel. Por una lectura infinita: entrevista con Ricardo Piglia. Letras Libres, Cidade do México, maio de 2003.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. (Humanitas)
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Frágeis fronteiras entre arte e cultura de massa. *Comum*, volume 10, número 24, janeiro/junho 2005, p. 29-41.
- FISKE, John *et alli*. *Conceptos clave en comunicación y estudios culturales*. Buenos Aires: Amorrortu, 1997.
- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Organização Rafael Cardoso. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FONSECA, Rubem. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.
- FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FOSTER, Hal. (org.). *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Seattle: Bay Press, 1991.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Organização e seleção de Manoel Barros da Motta. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2 edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-298.
- GABLER, Neal. *Vida, o filme*. Trad. Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GOMES, Renato Cordeiro e MARGATO, Izabel (org.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- GOMES, Renato Cordeiro e MARGATO, Izabel (org.). *Literatura/ Política/ Cultura: (1994-2004)*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- GRAMUGLIO, María Teresa. La construcción de la imagen. In: GRAMUGLIO, Maria Tereza, RABANAL, Rodolfo e TIZON, Hector. *La escritura argentina*. Santa Fe: Ediciones de La Cortada/ Universidad Nacional del Litoral, 1992, p. 35-64.
- GUIMARÃES, César. Narrar por imagens: o olhar e a memória. In: *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: UFMG, 1997, p. 143-192.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Trad. Flávio Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.
- HOISEL, Evelina. *Supercaos: os estilhaços da cultura em Panamérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980.



- HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- JACOBY, Russell. *Os últimos intelectuais*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Trajetória Cultural/ Edusp, 1990.
- JACOBY, Russell. *O fim da utopia: política e cultura na era da apatia*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro, 2001.
- JAMESON, Fredric. Third world literature in the era of multinational capitalism. *Social Text*, número 15, p. 65-88, 1986.
- JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Org. e trad. Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.
- JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Trad. Ana Lúcia Almeida Gazolla e outros. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001.
- KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*: Bernardo Carvalho, Fernando Vallejo, Washington Cucurto, João Gilberto Noll, César Aira, Silviano Santiago. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- KOHAN, Martín. *La pérdida de Laura*. Buenos Aires: Tantalia, 1993. (Colección Treinta Monedas)
- LACERDA, Rodrigo. *A dinâmica das larvas: comédia trágico-farsesca*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- LASH, Scott. *Crítica de la información*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2005.
- LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades contemporâneas*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LIPOVETSKY, Gilles. *L'ère du vide: essais sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard, 1993. (Folio/Essais n. 121)
- LÍSIAS, Ricardo. Outras arrebentações. In: MIRISOLA, Marcelo. *Notas da arrebentação*. São Paulo: Editora 34, 2005. p. 107-121.
- LÍSIAS, Ricardo. Capitulação e melancolia. *Novos Estudos – Cebrap*, São Paulo, número 76, novembro de 2006, s/ p.
- LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas*. Organização de Claire Williams; preparação de originais e notas biográficas de Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- LOPES, Denilson. O sublime e as narrativas contemporâneas. Inédito, s/d.
- LUCAS, Fábio. *Literatura e comunicação na era da eletrônica*. São Paulo: Cortez, 2001. (Coleção Questões da Nossa Época; v. 81)
- LUCENA, Suênio Campos de. *21 escritores brasileiros: uma viagem entre mitos e motes*. São Paulo: Escrituras, 2001.

- LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas. Inédito, s/d.
- LUHMANN. *La realidad de los medios de masas*. Trad. e prólogo de Javier Torres Nafarrate. Rubí (Barcelona) e México: Anthropos Editorial e Universidad Iberoamericana, 2000.
- LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1988.
- MACIEL, Maria Esther. A poesia no cinema: de Luis Buñuel a Peter Greenaway. *Cadernos de tradução*. Florianópolis: UFSC, v. 7, 2002, p. 81-92.
- MARQUES, Reinaldo e VILELA, Lúcia Helena (org.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora UFMG e Abralic, 2002.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús e REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. Trad. Jacob Gorender. São Paulo: Editora Senac, 2001.
- MARTÍNEZ, Guillermo. *La mujer del maestro*. 2ª edição. Buenos Aires: Planeta, 2006.
- MEDINA, Cremilda de Araújo. *Entrevista: o diálogo possível*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Princípios)
- MENDES, Murilo. *A idade do serrote*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- MICELLI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo e Belo Horizonte: Editora da Universidade de São Paulo e Editora UFMG, 1992.
- MIRANDA, Wander Melo. O pós-moderno explicado aos adultos. *Cadernos Pedagógicos e Culturais/UFF*, Niterói-RJ, v. 03, n. 01, p. 181-183, 1994.
- MIRANDA, Wander Melo. Ficção virtual. *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, volume 3, outubro de 1995, p. 9-19.
- MIRANDA, Wander Melo. Latino-americanismos. *Margens/ Márgenes – Revista de Cultura*, Belo Horizonte, Buenos Aires, Mar del Plata, Salvador, n. 1, julho de 2002, p.52-57.
- MIRANDA, Wander Melo. O que é, ou deveria ser, o intelectual. *Caderno 2/Cultura – O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 5 - 5, 27 mar. 2005.
- MIRISOLA, Marcelo. *O herói devolvido*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MIRISOLA, Marcelo. *O azul do filho morto*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- MIRISOLA, Marcelo. *Bangalô*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- MIRISOLA, Marcelo. *Joana a contragosto*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- MOLLOY, Sylvia. “El lector con el libro en la mano”. In: *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en hispanoamérica*. México: El Colégio de México e Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 25-51.
- MORICONI, Italo. “Um filho esperto do ‘boom’”. *Jornal do Brasil*, 18 de março de 1989. Suplemento Idéias, p. 10-11.
- MÜHLHAUS, Carla. *Por trás da entrevista*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

- MÜLLER JR., Adalberto. “A experiência dos limites no cinema contemporâneo”. Estudos Socine de Cinema, Ano III 2001, FABRIS, Mariarosaria *et alli.* (org.). Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 329-335.
- NETO, Antônio Fausto e PINTO, Milton José (org.). *O indivíduo e as mídias*. Rio de Janeiro: Diadorim/Compós, 1996.
- NOLL, João Gilberto. *Bandoleiros*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- NOLL, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2002.
- NOLL, João Gilberto. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004.
- OLINTO, Heidrun Krieger e SCHØLLHAMER, Karl Erik (org.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.
- OLIVEIRA, Marinyse Prates de. *E a tela invade a página: laços entre literatura, cinema e João Gilberto Noll*. Salvador: SCT, Funceb, EGBA, 2002. (Coleção Selo Editorial Letras da Bahia, 89)
- OLIVEIRA, Nelson de (org.). *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin, 2001.
- PAES, José Paulo. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PANIAGO, Paulo. *A autobiografia do outro: estudo sobre Confissões de Ralfo de Sérgio Sant’Anna*. Brasília: Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Instituto de Letras, Universidade de Brasília. Dissertação de mestrado em Literatura Brasileira, 1993. Inédito.
- PASOLINI, Pier Paolo. “O cinema de poesia”. Ciclo Pasolini anos 60. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p. 21-51.
- PAULS, Alan. *Wasabi*. 2ª edição. Buenos Aires: Anagrama, 2005.
- PAZ-SOLDÁN, Edmundo e CASTILLO, Debra A (org.). *Latin american literature and mass media*. Nova Iorque e Londres: Garland, 2001. (Hispanic Issues, volume 22)
- PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas e São Paulo: Mercado de Letras e Fapesp, 1999.
- PEREIRA, Maria Antonieta e SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Palavras ao sul: seis escritores latino-americanos contemporâneos*. Belo Horizonte: Autêntica; Faculdade de Letras da UFMG, 1999.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1990. (Colección Entrevistas)
- PIGLIA, Ricardo e SAER, Juan José. “Por un relato futuro”. In: *Diálogo*. Santa Fe: Centro de Publicaciones, Universidad Nacional del Litoral, 1990. p. 11-28.
- PIGLIA, Ricardo. “Memoria y tradición”. Anais do 2º Congresso Abralic: literatura e memória cultural. Belo Horizonte: Abralic, 1991, vol. 1, p. 60-66.
- PIGLIA, Ricardo. *El pianista*. Buenos Aires: Eloisa Cartonera, 2003.

- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama, 2005.
- PINTO, Manuel da Costa. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004. (Folha Explica)
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 46ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- RAVETTI, Graciela. Performances autoficcionais. Margens/ Márgenes. Belo Horizonte – Mar del Plata. Caderno de Cultura, n. 1, maio de 2001, p. 10-11.
- RESENDE, Beatriz (org.). *A literatura latino-americana do século XXI*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- ROMERO, Maria Eugenia. *Escritores argentinos: entrevistas*. Buenos Aires: Rizzo Patricia Editora, 2005.
- RUIZ, Laura. *Voces ásperas: las narrativas argentinas de los 90*. Buenos Aires: Biblos, 2005.
- SÁ, Sérgio de. A arte de escrever – Silviano Santiago. Correio Braziliense, Brasília, 14 de dezembro de 1997, Pensar.
- SÁ, Sérgio de. *Espetáculos literários: Sérgio Sant’Anna e mass media*. Salvador: Faculdade de Comunicação, UFBA, dissertação de mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas, 1999, inédito.
- SÁ, Sérgio de e PANIAGO, Paulo. Cultura, crítica e criação. Correio Braziliense, suplemento Pensar, Brasília, 2 de junho de 2002, p. 8-11.
- SÁ, Sérgio de. O autor, a noite, a manhã: entrevista/ Sérgio Sant’Anna. Correio Braziliense, suplemento Pensar, Brasília, 25 de outubro de 2003, p. 6-9.
- SAID, Edward. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. Tradução Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1996.
- SANT’ANNA, Sérgio. *Confissões de Ralfo: uma autobiografia imaginária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- SANT’ANNA, Sérgio. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro: contos*. São Paulo: Ática, 1982. (Coleção de autores brasileiros, 77)
- SANT’ANNA, Sérgio. *Amazona: novela*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- SANT’ANNA, Sérgio. *A senhorita Simpson: histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SANT’ANNA, Sérgio. *O monstro: três histórias de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- SANT’ANNA, Sérgio. *O vôo da madrugada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- SANTIAGO, Silviano. “Vivo ou morto”. In: *Histórias mal contadas: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna: intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.
- SARLO, Beatriz. *Instantáneas: medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*. Buenos Aires: Ariel, 1996.
- SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias*. São Paulo: Edusp, 1997.
- SARLO, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2007.
- SCLIAR, Moacyr. “Zap”. In: *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 369-370.
- SFEZ, Lucien. *A comunicação*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção Tópicos Martins)
- SISCAR, Cristina. *El viaje: itinerarios de la lectura*. Córdoba: Alción, 2003.
- SODRÉ, Muniz. *Best-seller: a literatura de mercado*. São Paulo: Ática, 1985. (Série Princípios)
- SOUZA, Eneida de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. (Humanitas)
- SÜSSEKIND, Flora. Escalas & ventríloquos. Folha de S.Paulo. São Paulo, 23 de julho de 2000, *Mais!*, p. 4 a 11.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2ª edição revista, 2004.
- SÜSSEKIND, Flora. Ficção 80 – Dobradiças & vitrines. In: *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993, p. 239-252.
- THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Trad. Wagner de Oliveira Brandão. Petrópolis: Vozes, 1998.
- TRAQUINA, Nelson. *Teorias do jornalismo: por que as notícias são como são*. Florianópolis: Insular, 2005.
- TRAVANCAS, Isabel. *O livro no jornal: os suplementos literários dos jornais franceses e brasileiros nos anos 90*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- VARELA, Mirta. Medios, públicos, pasados. Punto de Vista – Revista de Cultura, ano XXIX, número 85, agosto de 2006, p. 16-22.
- VATTIMO, Gianni. *La sociedad transparente*. Trad. Teresa Oñate. Barcelona: Paidós / I.C.E.-U.A.B., 1996. (Pensamiento Contemporáneo 10)
- VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- VIDAL, Paloma. Comunidades inadecuadas: la narrativa reciente de J. Gilberto Noll. Grumo: literatura e imagen, Buenos Aires – Rio de Janeiro, número 5, 2006, p. 18-21.
- VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

VINIARSKY, Diego e SANTORO, Sonia Lia. Beatriz Sarlo, la máquina cultural. El Perseguidor – Revista de Letras, ano IV, número 6, 1998, p. 2-11.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

## **Anexo: Suplemento literário**

*– Um homem sapeca as pestanas, conhece literatura,  
colabora nos jornais, e isto não vale nada?*

Luís da Silva, em *Angústia*, de Graciliano Ramos

Os textos que compõem este anexo, sobre literatura e derivados, foram originalmente publicados em jornal, entre maio de 2003 e agosto de 2007. Na maior parte dos casos, no suplemento *Pensar do Correio Braziliense*. Pequena parte foi reproduzida no suplemento homônimo do *Estado de Minas*. Quatro outros saíram nas páginas do caderno carioca *Prosa & Verso*, de *O Globo*.

Feitos no “calor da hora”, como sói ocorrer desde Euclides da Cunha e antes, são reflexos da interação entre literatura e jornalismo. Relançados nas páginas, pretendem sair do efêmero para ganhar dimensão demonstrativa. Saem da ordem cronológica para compor colcha de retalhos midiáticos. Têm o intuito de apresentar o intelectual em pleno risco. Mostram ainda como o jornalismo cultural monta sua agenda.

O personagem-escritor está aí, não mais em contos e romances, mas no ato mesmo de sua configuração como persona. Escritor-personagem. Resenhas, entrevistas (em texto corrido ou no formato “pingue-pongue”; extensas ou curtas), efemérides, coberturas de eventos literários, reportagens sobre livreiros e livrarias, flashes de informação. Texto e obra configuram perfis mínimos e ligeiros. Esboçam o mundo literário sob viés jornalístico.

Ao vivo, por telefone ou por email. Escritores consagrados, em vias de, estreantes ou esquecidos. Sempre personagens de papel impresso, fontes de notícia. Na varredura da lixeira informatizada, esqueci qualquer pretensão estética. Se mérito nesse quesito houver, mero acaso. A rapidez da escritura não permite o burilar. Aqui, as pegadas do jornalista cultural sofreram retoques mínimos.

Para dificultar ainda mais a identificação do criminoso, datas, títulos, subtítulos e entretítulos foram suprimidos. A ordem passou a ser alfabética. De estrangeiros, a seleção incluiu argentinos e um uruguaio. A poesia ficou de fora, a não ser de passagem. Como de praxe nesse tipo de jornalismo, fato e opinião se mesclam para questionar o estatuto. E é o próprio discurso jornalístico que se vê, deslocado para cá, como possibilidade de colocar conceitos em ação, de gerar imagens-noções.

Então fica combinado: em negrito, o que pode ser imaginado como hipertexto, *links* para os capítulos anteriores. São como pontas de um *iceberg* intelectual, com uma diferença: o que deveria estar abaixo simplesmente veio antes e funciona de modo sincrônico.

Do leitor, espera-se que esqueça esta introdução agora e entre desarmado neste laboratório de gestação.



## Marçal Aquino

O desafio de Marçal Aquino era escrever uma história de amor. Fez *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, sua estréia pela editora Companhia das Letras. Ótimo título para uma narrativa de amor pontiaguda, que fere, invade, arde, queima, mata, ressuscita. Também um romance de servidão clássica às mulheres: devoção plena e total ao sexo oposto, mas com uma visão sem moralismos, não amoral, do uso da fúria do corpo e da mente, em qualquer direção.

Ao leitor, é dito de cara, no primeiro parágrafo: “Não adianta explicar. Você não vai entender.” Você, entretanto, vai gostar quando ler. Porque, se sabe o que é literatura e amor, vai entender. Aquino compreendeu, a partir da **experiência jornalística**, que o texto não precisa ser derramado. Se for preciso cortar na carne, corte-se. Na veia. Além disso, aprendeu com o cinema a dar um contorno claro a cada cena. Você, leitora, será levada a imaginar. Objetividade e poesia.

O autor tem exata noção da condução da trama, o que às vezes incomoda, pelo que lhe é esquemático. Perturba, não atrapalha o desenrolar dos fatos. O que mais impressiona tecnicamente a retina é a naturalidade com que as cenas se cruzam, sem qualquer separação visual na página, para superpor pelo menos três tempos diferentes na narrativa. E ainda a habilidade na alternância do ponto de vista, a cada capítulo – primeira ou terceira pessoa. Um dos maiores méritos da obra, entretanto, é o desfile de tipos inesquecíveis, principais ou secundários. O leitor se depara com um elenco de primeira, personagens que se mostram plenamente em poucas e ágeis linhas.

Em torno do encontro entre Cauby (sim, igual ao cantor) e Lavínia, gira o mundo do romance, ao rumor abafado de um calor incessante e ao som de Bach, Beethoven, Mozart. O cenário principal é uma pequena cidade do interior do Pará, mas a história dá umas esticadas até o Espírito Santo para contar a vida da ex-prostituta Lavínia, belíssima, mulher que não se conhece, se contrai (como uma doença, causadora de febre), para seguir o que está dito na epígrafe retirada de *Diablo guardián*, de Xavier Velasco. O interesse pela fotografia unirá os dois. Problema: ela é casada.

Esse pequeno detalhe ameaça o relacionamento e, ao mesmo tempo, permite à narrativa caminhar sobre um fio *noir*, policial. Ora, em se tratando de Marçal Aquino, autor de *Cabeça a prêmio* e outras porradas literárias, não há novidade. A melhor notícia é que o sangue não ocupa o eixo principal da história. Mesmo sendo ex-repórter fotográfico de editoria de polícia em jornal paulistano, Cauby não suporta ver cenas muito escabrosas. Vomita. Provoca. Ele só quer, vamos dizer assim, cantar a sua musa,

não está interessado em *hard news*. Que fique longe a guerra entre mineradoras e garimpeiros nos cafundós deste país desastrado.

*Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* tem humor inteligente em suas frases secas. E consegue ver paixão em lugar tão inóspito, por onde circulam um pastor, um pistoleiro, um pedófilo, um investigador da polícia, uma dona de pensão, um voyeur, um colunista social, um menino que deseja **ser escritor**, um ex-bancário e sua melancólica história paralela de amor perdido pela companheira de trabalho. Sem falar na mãe alcoólatra e no padrasto bolinador. Seres estranhos, muito estranhos. Para completar o quadro, a inserção do livro dentro do livro: a leitura das lições amorosas de *O que vemos no mundo*, do professor Benjamim Schianberg (ao que parece, pura invenção; e pouco importa se ele de fato “existe”), recurso que parece vir diretamente do mestre Rubem Fonseca, cujo nome, aliás, está nos agradecimentos.

Roteirista de cinema conhecido (*Ação entre amigos* e *O invasor*, por exemplo), é normal que Marçal Aquino pense muitas vezes cinematograficamente. Mas, em alguns momentos, esse viés sufoca o fôlego da literatura no romance, ao entregar de bandeja **imagens** que são quase clichês. Pode ser bom para o leitor-espectador, ainda mais quando há requinte (sempre). Muitas vezes, entretanto, desestimula a imaginação. Sintomaticamente, seus contos estão livres dessa pressão. Mas a pior notícia do livro, na verdade, é outra: o exagero na glamourização do fotógrafo, quarentão largado, que gosta de clicar mulheres, escuta música clássica, tem história de família complicada etc. e tal. Charme em demasia para um “forasteiro”.

O paradoxo é Cauby ser resgatado do lugar-comum ao entrar em conflito com o “regional”. Se o fotógrafo do grande centro virou agora um estrangeiro, não pode somente registrar as vidas secas do interior. O pequeno universo não é terra de ninguém. Ele será, portanto, tragado pelas leis locais. A estratégia perspicaz é fazer a junção de dois mundos urbanos separados apenas na aparência. Não há como olhar “de fora”, protegido por uma lente. Não é possível apenas registrar e cair fora. Olhar é compromisso. Olhar é se apaixonar e ser caçado. A violência – de tiros e balaços – está disposta como pano de fundo, mas uma hora ela pode bater à sua porta.

O romance de Marçal Aquino brinda a literatura brasileira contemporânea com uma sensibilidade masculina que não tem medo de afirmar: eu entendo as diferenças, mas gosto mesmo é de mulher. Frase para resumir tudo? “Só o amor salva”, sem pieguice, com sinceridade. E se “o amor é sexualmente transmissível”, como diz o título do primeiro capítulo, cabe a nós mergulhar no sexo e na literatura, em busca da

felicidade, do prazer, “para viver num estado de excitação constante, confinados num território particular, incandescente, vedado aos demais. Uma reserva de sonho contra tudo que não é doce, sutil ou sereno.” Assim, eu toparia receber as piores notícias dos seus lindos lábios. E você?

## Mario Benedetti

### 1.

Como não escrever um comentário emocionado sobre *A trégua*? Como não sair banhado de beleza literária diante de tanta tristeza? Quem assistiu recentemente ao filme *Whisky*, tão uruguaio quanto o romance e o escritor Mario Benedetti, sabe um pouco do clima de desolação que toma conta de quem vê, de quem lê. Mas, como o próprio título avisa, na literatura há espaço para ficar, temporariamente, longe do marasmo de viver.

*A trégua* é um diário íntimo de clima kafkiano. O viúvo Martín Santomé, perto dos 50 anos de idade, narra os últimos meses antes da aposentadoria. Uma vida que se divide basicamente entre a relação fria com os três filhos e o cotidiano burocrático no escritório em que trabalha. Em meio a esse retrato impiedoso da **classe média urbana**, o armistício aparece na jovem Laura Avellaneda, nova subordinada de Santomé.

O texto de Benedetti, isto é, as confissões privadas de Santomé são pranto ímpar e ainda contemporâneo. São de **melancolia** exemplar. Difícil, contudo, imaginar *A trégua* se tornando um **best-seller** hoje, como o foi no passado. O leitor não parece disposto a tamanha ausência de diversão, a não ser que se disponha ao exame da própria inexistência, análise que a linguagem abre em frases nítidas, diretas, flechas de dor atiradas na jugular.

A “trégua” é também o próprio ato da escritura. O registro dos acontecimentos do dia leva Santomé para longe do mundo processual e sem esperança. Portanto, literatura (palavra em tinta e papel) e amor (alma compartilhada em corpos) se confundem na prosa do romance que deu fama internacional a Benedetti, nome de ponta da expansão literária latino-americana nos anos 1960, consagrado à exaustão nos países hispânicos. O documentário *Palabras verdaderas*, sobre vida e obra de Benedetti, dirigido pelo também uruguaio Ricardo Casas, deixa isso em som e imagens claras.

A nova tradução de *A trégua* ainda devolve às prateleiras brasileiras a angústia de saber que, em mais de 30 anos, saímos pouco do lugar em termos políticos. As reflexões de Diego, namorado de Blanca, filha de Santomé, e do amigo Aníbal, que acaba de retornar do Brasil, evidenciam o ceticismo sobre o futuro do Uruguai, para não

dizer de toda a América Latina. Anota o narrador: “No princípio foi a resignação; depois, o abandono do escrúpulo; mais tarde, a **conivência**.” Sendo esse o ponto de encontro do jovem Diego e do ex-jovem Aníbal, unidos pela pura verdade da desilusão, pela constatação de que “a eternidade chegou” antes da morte e à revelia do amor.

## 2.

Por *email*, o escritor uruguaio Mario Benedetti, 86 anos, respondeu a cinco perguntas:

*A literatura é a trégua necessária para que se possa viver neste mundo?*

Mario Benedetti – São muitas as funções da literatura, entre outras para que o leitor reflita sobre coisas que não havia pensado antes, mas como escritor posso dizer que a literatura me serviu nos momentos mais difíceis, foi meu **refúgio** ante a adversidade. Ultimamente padeci a ausência de seres queridos muito próximos, sobretudo minha esposa com quem estive casado 60 anos e minha guarida foi a produção literária.

*Há um tom kafkiano no escritório de A trégua e, ao mesmo tempo, uma representação mais latina do amor?*

MB – Como eu trabalhei num escritório da época, meu relato é contemporâneo ao que sucede e esse era o clima de então. Da mesma forma, nas relações de amor do romance se delineiam conflitos da classe média do momento.

*Quando publicou o romance em 1960, tinha idéia de sua longevidade?*

MB – Isso indica a persistência de certos problemas nos diferentes países da América Latina, mais que a “eternidade” do romance. Mas hoje confio numa melhora da situação a partir dos novos governos progressistas, cada um com suas próprias características, mas tratando de trabalhar em conjunto.

*Fora a questão da língua, a que se deve essa distância literária do Brasil em relação à América Latina, da qual o relançamento tardio de A trégua é uma prova?*

MB – É lamentável que sempre tenha havido uma certa incomunicação entre as letras do Brasil e as do resto da América Latina. É certo que, por estar rodeados de países (e, conseqüentemente, literaturas) de fala espanhola, há muitos leitores (e autores) brasileiros que se habituaram a ler essas obras em sua língua original, sem esperar as

sempre demoradas traduções. E não é menos certo que, fora do Brasil, é muito difícil conseguir livros de autores brasileiros.

*Quando alguém não ama, aproxima-se a nuvem excessivamente sentimental da morte?*

MB – É impossível generalizar nesse tipo de situações, cada caso depende em grande parte do caráter, o estado de ânimo e o sabor do passado.

## **Fernando Bonassi**

Na televisão, o ministro comunista da articulação diz que não é hora de articular nada. Vamos deixar como está, sem tocar nas feridas. Em cadeia nacional, porém, as feridas provam que não estão totalmente cicatrizadas. Volta a pergunta-título, em renovado sentido: O que é isso, companheiro?

Em seu livro mais recente, *Prova contrária*, o paulista Fernando Bonassi, 42 anos, está a reafirmar com intensidade que não podemos esquecer as atrocidades da ditadura militar. Não há indenização oficial que dê jeito na chaga emocional.

Dos escritores contemporâneos e jovens, Bonassi é o grande articulador da permanência de um tema que foi **alegorizado** (por conta da censura), **recontado** (na volta do exílio) e **esquecido** (mídia e violência urbana tomaram conta do pedaço).

A “prova contrária” de Bonassi é a volta dos que não foram. Isto é, o reaparecimento de um desaparecido político que havia sido considerado morto. O autor de *O céu e o fundo do mar* (1999), em que também se discute a validade de toda anistia, não teme assumir a tortura como ressentimento e mágoa. Pra que mentir, fingir que perdoou?

Na passagem dos 40 anos do golpe, a literatura reaviva a memória. E já que nunca estivemos tão próximos da **Argentina**, deveríamos aprender com nossos vizinhos a esquecer um pouco menos a história. Para não nos prendermos a uma suposta obediência, para não transformar tudo em ficção, para não colocar sempre um ponto final...

## **Flávio Carneiro**

### **1.**

O professor, ensaísta e escritor Flávio Carneiro acaba de lançar *No país do presente – Ficção brasileira no início do século XXI* (Rocco), uma coletânea de 65 resenhas de romances, novelas e livros de contos publicados entre 2000 e 2004, de

autores novos e consagrados. Alguns dos textos apareceram anteriormente em jornais do país. Foram três as perguntas para o autor:

*Que papel a crítica ainda pode exercer em tempos de dispersão?*

*Flávio Carneiro* – O escritor argentino Ricardo **Piglia** diz que a crítica é uma variante do gênero policial. Concordo com ele. Vejo o crítico diante do texto como o detetive diante de um enigma. A diferença é que o enigma do texto não tem uma única solução, o que torna mais interessante a aventura da crítica literária. Entendo o crítico, então, como um aventureiro que viaja pelos textos em busca de um segredo que, muitas vezes, não existe. Nesse sentido, o crítico se aproxima do ficcionista. Ambos devem saber que lidam com o risco, com a incerteza, e que o prazer que podem ter e transmitir ao leitor tem a ver com a busca em si, não com a chegada. Como aconselhava Borges: busca pelo agrado de buscar, não pelo de encontrar. Assim, a crítica e a ficção se sentem muito à vontade (ou pelo menos deveriam se sentir) em tempos de dispersão, de incerteza. A **incerteza** é a matéria-prima da crítica e da ficção, é dela que se alimentam, e portanto o ficcionista e o crítico deveriam se lançar de cabeça nessa aventura, tentando trilhar os caminhos possíveis em meio a esse bosque de caminhos que se bifurcam.

*A ficção brasileira no início do século XXI está sintonizada com o início do século XXI?*

*FC* – A ficção é sempre parte da rede mais ampla da cultura. Impossível não estar sintonizada com o que ocorre à sua volta porque ela mesma, ficção, ajuda a construir o que está em torno. A meu ver, o que se manifesta como, quem sabe, uma marca diferencial do século que se inicia é sua capacidade de dialogar com o passado, de retomá-lo de forma crítica e inventiva. Ao contrário do que se dava, por exemplo, na virada do século XIX para o XX, quando havia um clima de combate ao que parecesse velho, atrasado, e a palavra de ordem era: futuro. Hoje percebemos que há uma rica vertente na retomada de antigos modelos e a ficção produzida atualmente no país está atenta a isso, dialogando com a tradição não para negá-la mas para recriá-la. O escritor brasileiro, hoje, sabe que escrever é também uma forma de ler. Ler e reler. Isso é o que mais me interessa neste início de século: **o jogo da reescritura**.

*Como você elegeu os livros a serem resenhados? Como elege as suas leituras?*

*FC* – Procurei aliar dois critérios: qualidade e representatividade. Selecionei obras de autores novos e também de consagrados. A idéia foi recortar, de um vasto panorama,

aqueles livros que pudessem servir de mapa para o leitor interessado em saber a quantas anda nossa ficção hoje. Para isso, não levei em conta **apelos meramente midiáticos** ou o “nome” do autor, mas suas qualidades literárias e sua capacidade de representar esta ou aquela vertente. Quanto às minhas leituras particulares, gosto especialmente de certa ficção produzida no campo da fantasia, daí adorar, por exemplo, o fantástico. Também gosto muito de romance policial e até me arrisquei a escrever um, *O campeonato*. E muitas vezes leio algo que não tem nada a ver com isso, levado por sugestões de amigos ou por puro acaso (o que é muito bom).

## 2.

Ao escrever um romance sobre a **memória**, Flávio Carneiro fez também uma profissão de fé na arte de contar histórias. A confissão é o monólogo de um seqüestrador atípico que clama por atenção. Não há um resgate monetário em jogo. A seqüestrada e, conseqüentemente, o leitor só tomam conhecimento da demanda ao final da narrativa. E, nesse ponto, o pagamento já terá sido feito pelo próprio seqüestrador de maneira paradoxal: uma ficção sedutora, um texto que devolve em convincente narrativa as experiências de vida e morte do narrador sem-nome.

Colocado no lugar da seqüestrada e privado, assim, do direito de se pronunciar, o leitor é convidado na primeira frase a ouvir: “A senhora me escute, por favor”. O que vem em seguida é como um *bildungsroman* tardio: a construção do conhecimento de um jovem adulto. Apenas um detalhe, que o resenhista abre mão de contar por inteiro para o livro não perder parte de sua graça: o acúmulo de cultura se dá após a morte da parceira sexual da vez. Isto é, o narrador leva o caldo, mas alguém sofre o único fato inevitável da vida, seu fim.

O grande mérito de Flávio Carneiro é manter a respiração de frases e parágrafos por mais de 200 páginas sem deixar ao leitor o mínimo motivo para cansaço. Esse narrador que vive para poder narrar recupera a paixão pelo relato de modo carnal: “Vivi o passado e o presente de outras vidas, herdei delas o futuro apenas esboçado, dei forma a cada um desses futuros, acolhi a todos dentro de mim e com eles construí castelos inimagináveis.”

Ora, *A confissão* é um pedido para que não se deixe a literatura morrer, nem que para isso seja necessário prender o leitor a uma cadeira... Trata-se da narrativa desesperada de um homem incomum, um ladrão barato de livros que descobre ter algo diferente do que seria normal. Ele mata o objeto de paixão sem nunca ser incriminado.

Não há quaisquer vestígios de sangue, não há pistas a seguir, só existe a vida adiante, com um **horizonte de expectativas** ampliado.

As personagens femininas que cruzam o caminho do narrador (sem se dar conta do perigo que correm) possuem ressonâncias literárias: Emma, Inês, Alice, Agnes. Elas não têm medo – ou são conduzidas a esquecê-lo temporariamente. O narrador, aos poucos, também perde o temor de viver. À medida que seu conhecimento das coisas aumenta, seu medo diminui. A vida parece mais fácil quando se sabe, por exemplo, apreciar um vinho ou desfrutar das belezas naturais.

A *confissão* coloca em pauta um tema importantíssimo para o homem contemporâneo, qual seja, a diferença entre a ignorância, que o mantém na passividade (facilmente manipulável, pois), e a educação dos sentidos, que abre perspectivas surpreendentes e leva à ação.

Para Flávio Carneiro, a experiência de contar e ouvir histórias está entre as mais férteis para nos tirar da barbárie – no Rio de Janeiro, em Lisboa ou nos cafundós da China, lugares por onde passa seu curioso narrador-seqüestrador, sempre disposto a sugar algo do corpo das mulheres com o conseqüente enriquecimento de sua bagagem física e mental. Memória, afinal, é tudo o que temos. Até que a morte nos separe.

## **Bernardo Carvalho**

### **1.**

“A verdade está perdida entre todas as contradições e o disparate”. O charme do romance *Nove noites*, que seduz em igual proporção professores de literatura e jornalistas da área cultural, talvez esteja na dificuldade de estabelecer a **verdade** por meio da linguagem. Não há limites claros. Bernardo Carvalho faz um mix de jornalismo, autobiografia e ficção propriamente dita para atingir resultado raro na prosa brasileira contemporânea.

Não por menos, o livro ficou em primeiro posto na primeira edição do Prêmio Portugal Telecom, ao lado de *Pico na veia*, de Dalton Trevisan. Também não é à toa que o título toma caminhos pelo exterior. Foi publicado em Portugal, sairá em setembro na França e no primeiro semestre de 2008 na Alemanha. Os direitos já foram comprados por editoras na Inglaterra, na Espanha, na Noruega, na Holanda, na Islândia e na Sérvia-Montenegro.

*Nove noites* parte de um suicídio real, do antropólogo norte-americano Buell Quain, em 1939, quando tinha 27 anos e estava entre os índios Krahô. Uma longa carta



escrita por alguém que conheceu Quain (ao longo de “nove noites” de conversas, narrativas), trechos de outras cartas, declarações apuradas em processo típico de reportagem jornalística, fatos pesquisados e/ou imaginados, a morte do pai do narrador contada sem embustes, vozes que vão se cruzando ao ponto da indiferenciação total dos discursos.

As peças do romance são apresentadas ao leitor na tentativa de recompor o enigma inicial, a pergunta sobre o motivo de um desaparecimento aparentemente sem sentido. O **narrador-repórter** não se mantém à distância, refaz o trajeto da experiência etnológica, em busca de sua própria identidade. O formato seria repetido no livro seguinte do autor, *Mongólia*, já sem o mesmo efeito.

Autor de um livro de contos e de sete romances, todos editados pela Companhia das Letras, Bernardo Carvalho acaba de lançar *O mundo fora dos eixos* (Publifolha), reunião de crônicas e resenhas publicadas no jornal *Folha de S.Paulo*, além de seis contos. Aos 45 anos, é considerado o melhor escritor de sua geração, autor de obra sólida. Não é um inventor de palavras, ou qualquer coisa do gênero. Tampouco se apega à violência urbana como veia principal. Faz sua literatura sobre uma sintaxe séria e sóbria – em *Nove noites*, um pouco mais simples do que nos livros anteriores, mas sempre a serviço de um texto que se encerra, que se fecha em torno da **dúvida**. Nesse paradoxo, o autor segue adiante.

## 2.

*O sol se põe em São Paulo*, o mais recente romance de Bernardo Carvalho, se soma a um projeto literário muito bem definido, entre os mais contundentes da prosa brasileira contemporânea. A crítica costuma identificá-lo como o de uma “**literatura paranóica**”, a partir de adjetivo sugerido pelo próprio escritor. Para Carvalho, entretanto, a paranóia não é um aspecto relevante do novo livro.

Em **entrevista** por e-mail, o autor de *Nove noites* faz questão de negar outras premissas acerca de sua obra, como se não concordasse com nada do que se tem dito sobre ela. Tido como um escritor cosmopolita, no sentido de fazer com que seus personagens abandonem naturalmente o território brasileiro como lugar privilegiado da experiência, ele também afirma não querer fugir do excesso de “realidade nacional” tão comum à nossa literatura:

“Meus livros estão falando da realidade brasileira o tempo inteiro. Mesmo quando a ação se passa num país ‘imaginário’, como em *Mongólia*, estou com a realidade brasileira na cabeça. Nunca deixei de falar dela, em livro nenhum.”

O contraponto da visão do escritor se estende ainda à avaliação de que seus narradores investigam, apuram, buscam desembaralhar enigmas, nem sempre desfazendo os complôs, no que seria um **método jornalístico** na composição de sua prosa. “Os personagens podem até fazer investigações que lembram o jornalismo, mas o que me interessa é a invenção, a ficção, não tem nada a ver com jornalismo. Nem dentro dos romances nem no meu modo de trabalhar”, rebate.

E como foi sair da Mongólia, título de romance publicado em 2003, para chegar ao Japão? “Sempre fui fascinado pela literatura de Junichiro Tanizaki. É incrível como um artista, numa sociedade como a japonesa, que não valoriza as individualidades, termina por afirmar uma individualidade irreduzível, por meio dos seus livros, sem precursores nem seguidores. Queria falar disso. E fazer alguma coisa que tivesse a ver com o Tanizaki.”

O escritor japonês, autor de *As irmãs Makioka*, *Amor insensato* e *Voragem*, entre outros, inspira tanto o **escritor** japonês que aparece no romance como o desenrolar das histórias. *O sol se põe em São Paulo* tem a ver com Tanizaki no tema do triângulo amoroso. Em Tanizaki, normalmente duas mulheres e um homem. No livro de Carvalho, dois homens e uma mulher. A cultura japonesa aparece isoladamente e em confronto com a brasileira. Todos os narradores (as vozes autorais se diversificam na narrativa) e personagens ou são japoneses ou são descendentes que nasceram no Brasil.

A dona de um restaurante (japonês) aborda um cliente que ela acredita ser um escritor. Ele não é, mas gostaria de ser. Daí “transformar-se” em escritor a partir do momento da abordagem da japonesa, cuja história conduzirá o romance e a vida desse narrador, levando-o ao Japão e ao interior do estado de São Paulo, especificamente à cidade de Promissão.

Bernardo Carvalho recebe elogios da crítica, foi aceito pela academia (especialmente com e depois de *Nove noites*), mas tem poucos leitores, digamos, comuns. Muitas vezes acusado de hermético, difícil e de ser um “escritor para escritores”, ele garante pouco se importar com isso. “Cada um faz o que pode. A minha literatura é essa. Não é outra. É a que eu posso e gosto de fazer. De qualquer jeito, num país analfabeto como o Brasil, com uma elite iletrada como a brasileira, mesmo o escritor que vende ‘muito’, ainda é relativamente para poucos”, avalia.

Para ele, *O sol se põe em São Paulo* “é claramente um **elogio da ficção**”, distante da paranóia, “manifesta em livros como *Os bêbados e os sonâmbulos* e *Teatro*”, e do jornalismo. Acredita, então, em algum poder de transformação da literatura no atual estado das coisas? A resposta, evasiva: “Pra falar a verdade, não sei. Gostaria de acreditar.” No livro, as respostas das personagens preferem a ambigüidade, como na frase que afirma: “Um homem que não sabe se conter nas próprias palavras não é um escritor.”

### 3.

Bernardo Carvalho escreve com repetições (contaminações, para usar noção que lhe é cara) que retomam e retorcem semelhantes pontos de vista, como o que aponta que escrever não é uma atividade inofensiva. Ele pode até ter desejado fazer um livro diferente dos outros que publicou. Não conseguiu. *O sol se põe em São Paulo* é puro Bernardo Carvalho. Ou quase.

O novo romance é o mais “fechado” do autor. A trama ganha as explicações necessárias para que o leitor não se sinta perdido ao final. Dentro do jogo de narração sobre narração, em que uma linguagem simples ganha força pela repetição (de novo), o leitor se sentirá mais confortável, mesmo que eventualmente estranhe o contato com outra cultura. *O sol se põe* é o livro menos esquisito de Carvalho, o que pode proporcionar maior aproximação de um público até hoje bastante restrito.

Presente em vários de seus livros, o **personagem-escriptor** reaparece. E volta mais uma vez para lutar contra versões sobre o mundo oferecidas de bandeja. Esse personagem nunca se contenta em narrar a história dos outros e tenta retomar a experiência pessoal como matéria de ficção, experiência que fala sempre do flagelo da figura do escritor numa sociedade que o desvaloriza.

Em livros anteriores (*Teatro*, por exemplo), a responsabilidade de planificar verdades recaía sobre a mídia. Aqui, de fato, a discussão é mais literária, isto é, sobre literatura – a função de contar histórias. Carvalho olhou para o Japão e viu delicadeza à sombra de Junichiro Tanizaki. Ele vai longe para contrastar com o que está por perto, exibindo algumas de nossas mazelas morais e reais (o horror em que se transformou São Paulo, a principal delas).

Um dos diferenciais do autor é nunca temer expor os preconceitos de seus narradores, o que é uma virtude. Não há lição de vida, ninguém pretende ensinar, ser exemplo. Assim, diferentes visões criam uma teoria sobre a construção do relato e vão

fechando o cerco acerca dos limites entre verdade e mentira na ficção, outra característica do autor.

Bernardo Carvalho, contudo, não poderá ser cobrado por uma trama que se afrouxa com o correr das páginas, como alguns críticos viram em obras anteriores. Em *O sol se põe em São Paulo*, o interesse pelo desenlace cresce e a expectativa se completa numa solução tão **metanarrativa** quanto poética.

Mais interessante que o contato com a cultura japonesa, em que o autor não se arrisca a ir muito além da superficialidade do modo de apreensão jornalístico, são as reflexões sobre a cidade de São Paulo, sua arquitetura, sua brutalidade. Escreve: “Era uma sensação de horror, de não caber neste mundo e de já não ter os meios, nem materiais nem imaginários, de escapar a ele. O mesmo desespero que eu reconhecia em alguns dos prédios de São Paulo. Uma modernidade de fantasia, deformada, a materialização impotente de querer se imaginar num outro lugar mas já não saber como retornar a ele.”

A literatura de Bernardo Carvalho não suporta a idéia de um mundo sem sentido. O **complô** de significações arma-se desde pontos diversos, sempre com sobreposição de narrativas, como uma possibilidade interna ao relato e aberta à compreensão de um leitor não-especialista. Se *O sol se põe* é um elogio da ficção, como quer o autor, ele se junta a uma ação dos escritores contemporâneos em busca do leitor perdido. Para isso, coloca-se literariamente numa posição mais generosa.

## **Luci Collin**

Luci Collin tem um defeito que pode ser virtude ou uma virtude que pode ser defeito: não descola um segundo sequer da linguagem. Faz, por isso, literatura tensa, prestes a arrebentar. A gente lê e sabe que aquilo foi escrito milímetro a milímetro. Ela aprecia, por exemplo, abandonar as vírgulas da frase como quem diz adeus às regras gramaticais para se refazer na fina flor do fluxo de leitura. Não é por nada que seu novo livro de contos se chama *Inescritos* (co-editado pela Travessa dos Editores e pelo Departamento de Imprensa Oficial do Estado do Paraná).

A autora curitibana procura encontrar o que não se acha fácil. Portanto, cuidado, leitores e leitoras de *best-sellers*: aqui se vende caro bilhete de entrada na **imaginação**. E a satisfação, para o bem da literatura, nem sempre está garantida. Na capa do livro, uma menina passa a tesouso (tosa) no cabelo de sua boneca Susie. Perda de inocência. Memória recortada até o último fio, encontro com tudo o que a princípio não poderia ser

descrito ou narrado. Ou dito: “‘Tenho uma filha que se chama margarida’. Mas por que falou com letra minúscula?”

Collin, 40 anos, tem outros dois livros de contos e seis de poemas. É um desses segredos ainda (leia-se infelizmente) restritos ao reconhecimento estadual. Este *Inescritos*, sem dúvida bastante “poético” (quase sempre), todavia sai pouco do exame temático do “eu” conformado por palavras e parênteses: a casa, o passado, o ato de escrever, as situações das mulheres (não se fale, por favor e ainda bem, em literatura feminina, feminista, coisas assim). Quando põe o pé um pouco pra fora, em “**Entrevista ao vivo**”, prova da ironia e se dá bem.

De toda forma, manejadas com maestria, as narrativas valem pelos riscos. Ainda que a maioria não consiga sair do papel, isto é, saltar de um lugar excessivamente *intraliterário*, como é essa imprópria palavra. Enfim: para paladares apurados.

## **Autran Dourado**

Autran Dourado está bem disposto. Atende animado o telefone. Conta que estava aguardando a ligação, previamente agendada pela editora Rocco, que acaba de publicar *O senhor das horas*. Por que seis anos desde o livro de memórias *Gaiola aberta – Tempos de JK e Schmidt?* “É, demorou um pouco mais”, reconhece. São cinco contos e uma novela, escritos depois do ano 2000. Autran avisa ser “muito cauteloso e caprichoso”. Vive no Rio de Janeiro desde 1954. O sotaque mineiro continua acentuado, forte. Na vida como na obra: Minas é o mundo (ainda e sempre).

“Perfeito”, rebate Autran. “Nunca entrei, por exemplo, numa boate. Não poderia escrever sobre isso.” O Rio aparece pouco, quase nada. Ele escreve sobre a cidade imaginária de Duas Pontes, pequena e, claro, bem mineira. Ela está nos novos textos assim como estão os temas principais do escritor, por ele elencados: morte, loucura, amor. Ganhador em 2000 do valioso prêmio Camões, dado anualmente a um autor da língua portuguesa, Autran assina pelo menos três romances imprescindíveis para a literatura brasileira: *Ópera dos mortos* (1967), *O risco do bordado* (1970) e *Os sinos da agonia* (1974).

O conto não lhe deu o mesmo reconhecimento. Ele costuma ser chamado de “o romancista Autran Dourado”. No entanto, as histórias curtas podem ser menos dolorosas de realizar – apenas porque o processo de composição dura menos. O narrador do conto “Memórias de um Chevrolet” dá uma pista ao afirmar “que no futuro

eu iria me entregar ao sofrido ofício de registrar emoções, sonhos e histórias particulares, e imaginar as alheias, na dolorosa arte da escrevinhação”.

Por isso o senhor gosta mais de ler do que de escrever? “Escrever dá um trabalho danado”, mesmo sendo conto, “emoção que você cultiva em poucos dias”, mas que também é composto devagarinho. A lição está na novela que fecha o livro, “O herói de Duas Pontes”:

“Mas não avancemos demais os ponteiros do tempo, não se deve adiantá-los por pressa ou agonia, deixemos com o tempo o seu infinito ou muitas vezes incompreensível trabalho: ele corre ligeiro, outras horas se arrasta morosamente. Pelo menos é o que aconselham os bons contadores de história. A gente deve dar tempo ao tempo, cada coisa tem a sua vez, hora e lugar. Com pressa ou impaciência não se compõe uma boa história. Todo bordado tem o seu **risco próprio**, senão vira barafunda.”

O romance é mais trabalhoso. Leva de um a dois anos para ficar pronto. “Faço desenho e aí começo a trabalhar. O romance, você escreve todos os dias.” De uns 10 anos para cá, depois de se aposentar, ele conta que pode escrever o dia inteiro. Com dor? Porém bom. “Planejei tudo muito jovem. Me propus a fazer uma obra maior.” E ela já não foi feita? Modesto em relação aos resultados alcançados até hoje, acentua: “Continuo trabalhando para realizar minha obra”. Dá a **notícia** de que começou a fazer um romance, ainda sem título.

Pergunto se ele aceita a comparação com William Faulkner, o escritor norte-americano, autor de *O som e a fúria* e *Palmeiras selvagens*, que, entre outras semelhanças, também se concentrou num pequeno espaço para tentar compreender todas as coisas: “O próprio Faulkner declarou que lia Balzac pelo menos uma vez por ano”. Antes, a resposta está antes do século XX, no autor de *A comédia humana*. E, com certeza, não será encontrada entre os muito contemporâneos. Autran cita Rubem Fonseca, autor que admira, mas é categórico quanto aos mais novos: “Não acompanho os jovens. Não posso perder tempo lendo os jovens.” Para os que desejarem entender o que se passa com a ficção hoje, ele recomenda a leitura dos ensaios de Silviano Santiago, “bom crítico e também autor de uma prosa muito equilibrada”.

Autran Dourado nasceu em 1926. Em dois momentos da conversa, a idade o alcança. E ele lamenta: “Estou com a cabeça ruim...” Ou pergunta, depois de leve desvio de tema: “Sobre o que estava falando mesmo?” Fala da seleção de “melhores contos” feita por João Luiz Lafetá em 1997, para série da Global Editora (“ele fez um

bom trabalho; eu não poderia ter feito, porque não sou crítico”). Revela que prefere ler novelas e romances (“aliás, acabou meu estoque de romances; preciso comprar mais”). Recupera, em pontos diversos do papo, suas **teorias sobre o romance**, delineadas em *Uma poética de romance*, publicado pela primeira vez em 1973.

“Repito sempre que minhas narrativas são blocos.” Os novos contos, mesmo que cada um surja isoladamente e “de uma vez” (tornando-os próximos à poesia), também são assim bolados. Mantêm uma unidade, fazem o que o autor chama de “história subliminar”. Em *O senhor das horas*, a morte é o ingrediente mais marcante a percorrer os textos. “Eu busco uma unidade vertical”, resume aquele que uma parte da crítica considera o maior escritor brasileiro vivo, o artista que não altera o ritmo da vida por conta de grandes prêmios, que constrói seus pequenos heróis na densidade surpreendente dos detalhes, o autor que convoca o passado no espelho estilhaçado da ficção para, sobretudo, reafirmar a percepção de um discreto porém agudo olhar riscado na leitura da tradição do romance ocidental.

## **Roberto Drummond**

Como escrever sobre a singeleza e a suavidade de um livro tendo de falar mais do que isso, singelo e suave? A novela *Dia de São Nunca à tarde* (Geração Editorial), encontrada no baú de Roberto Drummond (1939-2002), deixa-se ler de uma vez, toma o leitor pelas mãos da primeira pessoa do plural para adentrar um internato mineiro dos anos 1950. Lá dentro, conhecemos um padre milagreiro e amante do futebol, descobrimos fantasmas e, sobretudo, tentamos o equilíbrio entre pecado e redenção ao encontrar os gêmeos Gabriel e Gabriela, sem saber se um ou outra, se uma ou outro.

Ao leitor, o sonho inédito. Nele, a recordação das veredas abertas por Guimarães Rosa (estamos em Minas, lembrem-se) em torno das paixões que não podem ser nomeadas, não pelas evidências. Autor do *best-seller Hilda Furacão* mas também de livros seminais da **literatura pop brasileira** (*Sangue de Coca-Cola* e *A morte de DJ em Paris*), Drummond nos oferece de algum outro lugar esse pequeno recato literário, essa ligeira esperança de beleza num mundo tomado de *Bush*, *Kill Bill* e produtos *Made in China*. É, a gente lê o livro e fica assim, meio bobo, acreditando que a literatura pode dar uma movimentada mágica na montanha. (Vai passar, tomara que não passe).

## Marcelo Ferroni

O interesse por *Dia dos mortos* começa por tentar entender como e por que uma grande editora publica um livro de contos de um jovem autor estreante, Marcelo Ferroni, 30 anos de idade. Da orelha vamos a uma pequena e curiosa nota antes das histórias: “Este livro foi escrito entre dezembro de 2000 e junho de 2003. Sua publicação pela Editora Globo, aprovada em janeiro de 2004, foi um dos fatores que me fez ser convidado, poucas semanas depois, para trabalhar na própria editora.”

Salutar prevenção de **jornalista**, antidifamação. É claro que facilita ser de e estar em São Paulo, apresentar histórico de especialista nas áreas de ciência e cultura e ter passado pela redação da *Folha de S.Paulo*, por exemplo. Abre caminhos. Mas se a literatura não é boa, a farsa logo fica escancarada. Não é o caso dos contos reunidos nesta primeira obra. Ferroni esbanja talento a ser lapidado e parece ter acertado em cheio em pelo menos um aspecto: a abordagem sem dó nem piedade da classe média urbana brasileira.

Obviamente, há ecos de Dalton Trevisan, de Rubem Fonseca, um pouco de João Antônio. Não sei se as leituras do autor incluem os novos escritores ingleses. Parece que sim. Ele capta com acuidade o **trânsito** de muitos olhares e poucas falas da vida de personagens da cidade tão sem glamour e obscuros quanto comuns. Há boas idéias e bons desfechos (nem todas, nem todos).

A narrativa que dá título ao trabalho invade com pena perfeita e cruel a, digamos, economia interna do lar. A imaturidade, por seu turno, está em alguém chamar o seu próprio órgão sexual de “membro” ou querer marcar preconceito com reiterados palavrões, como ocorre no conto de abertura, *Os últimos dias de Pompéia*. No mais, não precisava nem da assinatura do acadêmico Moacyr Scliar na orelha e na contracapa. A literatura é melhor.

## Fogwill

*Buenos Aires* – Se no segundo semestre de 2005 o fato literário na Argentina foi a publicação do romance póstumo de Juan José Saer, *La grande*, estes primeiros meses de 2006 voltam sua atenção para (Rodolfo Enrique) Fogwill com o relançamento de *Los pichiciegos*, originalmente de 1982. O romance é colocado aqui entre o que de melhor se fez em termos ficcionais sobre a Guerra das Malvinas. E mais interessante: antes que os argentinos se rendessem, em junho desse mesmo ano. A partir de cópias



mimeografadas no Hospital Albert Einstein, em São Paulo, circulou primeiro entre poucos leitores, para depois ser publicado na terra natal, em 1983.

Inédito em português, Fogwill voltou a ganhar destaque agora com esta reedição e aproveitou para sair atirando – nos jornais, nas revistas, na Feira do Livro. Em conversa com estudantes na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires, mostrou como se arma uma **figura de autor** polêmico, com habilidade intelectual e bom humor. “Esse autor francês, como se chama? Ah, sim: Cortázar.” Ou: “Bioy Casares era a parte de Borges que tinha relações sexuais.” Os jovens se deliciaram.

Não faltaram ataques a Tomás Eloy Martínez e Ricardo Piglia. Sociólogo e publicitário, Fogwill conta ter, há muito tempo, duas frases para explicar por que é escritor. “Escrevo para não ser escrito” e “escrevo para pensar”. Segundo ele, bem-humorado, “tem 18 anos que Piglia busca uma outra alternativa...”. Sobram farpas para escritores mais jovens, como Alan **Pauls** e Rodrigo Fresán. Divertido, diz que é preciso “catapultar” a crítica Beatriz **Sarlo**. E olha com pena para a “canalha lacaniana”.

Elogios? No mesmo bate-papo com estudantes, que fumam em sala de aula como se estivessem no bar da esquina, cita *Cai a noite tropical*, de Manuel Puig, Rodolfo Walsh (“grande narrador”), Miguel Briante e Caetano Veloso, um dos poucos “poetas-músicos” em atividade. Em Fogwill, oralidade e diálogo são itens importantes de uma escritura extremamente ágil. Com *Los pichiciegos*, o exemplo é gritante.

*Pichiciego*, explica um dos personagens, soldado, “é um bicho que vive embaixo da terra. Faz buracos. Tem uma casca dura – uma carapuça – e não vê”. Quer dizer, são os próprios combatentes argentinos que se escondem nas Malvinas para fugir da guerra. Negociam a sobrevivência com os inimigos ingleses, prestes a serem declarados vencedores de uma guerra desigual.

Narrado a partir das anotações de um ex-pichiciego, o romance desce nesse esconderijo de animais cegos, desertores enterrados, que só saem da toca à noite, para não serem descobertos. Fogwill oferece ao leitor perfeita demonstração de uma linguagem particular, com todas as nuances possíveis – jargões, sotaques. Ao encontrar a fala desses personagens nada claustrofóbicos, mostra a incongruência da guerra. O autor deixa claro como a Argentina combatia a partir do mesmo ponto de vista dos que abandonaram o combate antes do fim: a **derrota** podia ser antevista. Os *pichiciegos* humanos não existiriam, isto é, não teriam desistido de lutar diante da mínima possibilidade de vitória.

Não faltam adjetivos para Fogwill. Polêmico, apesar de toda sua indeterminação, lhe cabe com facilidade. Alguns dizem que ele andou dando uma pirada: está meio “loco”, diz um atendente de livraria. O que se comenta também é não haver dúvida sobre o desempenho literário deste homem de um nome só, muito antes de sua **performance** pública. Está entre os grandes escritores argentinos. *Los pichiciegos* deixa isso evidente. Merecia maior atenção no Brasil. Deveria vir à luz antes que fosse tarde demais, antes que a guerra pró-literatura acabe e não sobre ninguém para contar boas histórias com rigorosa espontaneidade.<sup>300</sup>

## Rubem Fonseca

### 1.

Berlim, Alemanha, junho de 1993. Rubem Fonseca e Caio Fernando Abreu dividem a mesma mesa para fazer leitura de textos e falar de literatura e cultura brasileiras. Para delinear o **ofício do escritor**, Fonseca cita Joseph Conrad, o autor de *O coração das trevas*: “Meu objetivo é fazer você sentir, fazer você ouvir, mas sobretudo é fazer você ver.” E acrescenta: “Nós temos de mostrar a realidade que nos cerca. Agora, é um erro pensar que essa realidade cruel e dura que nós escrevemos se refere apenas ao nosso país”.

Mineiro de Juiz de Fora, mas carioca desde os 8 anos de idade, Rubem Fonseca fez muita gente enxergar a violência da realidade urbana atual, no Brasil e no mundo. Apesar das avaliações divergentes que seus livros por vezes recebem da crítica especializada, escreve Vera Lúcia Follain de Figueiredo em *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*, “quando se pensa hoje a literatura urbana brasileira, não se pode deixar de levar em conta a ficção do autor – ficção esta que, apesar de trabalhar obsessivamente os mesmos dilemas, e talvez por isso mesmo, continua sendo desconcertante”.

Rubem Fonseca é referência para leitores mais ou menos informados e, sobretudo, para novos escritores. “Considero o Rubem Fonseca um narrador excepcional, que consegue agregar uma literatura popular com elementos existenciais, sociais e políticos de maneira exemplar. Ele sabe ‘costurar’ tudo isso com maestria”, assegura o estreante Wilson Rossato, autor de *O tolo precário*. “Foi um dos primeiros autores a urbanizar a nossa literatura. E também é o rei da concisão, de uma certa forma

---

<sup>300</sup> *Los pichiciegos* foi finalmente traduzido e publicado no Brasil como *Os pichicegos – Malvinas, uma batalha subterrânea*, pela Casa da Palavra, em setembro de 2007.

ele reinventou o conto no Brasil. Merece um altar”, aquiesce Leticia Wierzchowski, autora do *best-seller A casa das sete mulheres*.

A estréia ocorreu com a publicação do livro de contos *Os prisioneiros*, em 1963. O último, a coletânea *64 contos de Rubem Fonseca*, saiu ano passado. Ao longo desses mais de 40 anos de atividade literária, o escritor ganhou prêmios literários de destaque. O ano de 2003 foi especialmente generoso em termos de reconhecimento internacional. O autor de *A grande arte* abocanhou os prêmios Camões, concedido pelos governos do Brasil e de Portugal ao conjunto da obra, e Juan Rulfo, dado durante a Feira Internacional do Livro de Guadalajara.

Fonseca acredita que a **biografia de um escritor** está nos seus livros. Alguns traços de história pessoal, contudo, podem ser encontrados diretamente nos textos que vem publicando no site [www.literal.com.br](http://www.literal.com.br). Lá, ele se acomoda ao lado de Zuenir Ventura, Lygia Fagundes Telles, Luis Fernando Verissimo e Ferreira Gullar. É o único sem foto, porque procura o anonimato. Mas nem sempre foi assim. Há quem diga que tudo decorre de entrevista dada ao *Jornal do Brasil* na década de 1970. A conversa teria sido bastante deturpada, fazendo com que o escritor se fechasse. Outros dizem que ele prefere não aparecer para não ter de se pronunciar sobre o passado, por conta de relações obscuras com o início da ditadura militar. Não se sabe.

Fato é que fora daqui, em outros países, o escritor dá as caras em público. E fala à vontade. Na mesma Berlim lá do início do texto, garantiu não se importar em ser classificado como autor de histórias policiais e afirmou que o escritor tem compromisso com a própria verdade. “Ele tem de acreditar nessa verdade e tem de dizer essa verdade.” Mesmo escondido por aqui, o mestre Rubem Fonseca sopra velinhas e os leitores aplaudem a verdade de seu lugar insubstituível na literatura brasileira contemporânea.

## 2.

O advogado Mandrake está de volta. A personagem dá título ao novo livro de seu criador, o escritor Rubem Fonseca. São duas novelas (ou contos longos) em *Mandrake: a Bíblia e a bengala*, duas narrativas policiais independentes que, entretanto, vão se cruzando em função de uma personagem feminina e terminam por se encontrar ao final. Em “Mandrake e a Bíblia da Mogúncia” e “Mandrake e a bengala Swaine”, Fonseca parece se divertir ao escrever, com o mesmo charme do que de melhor fez no passado, o que dá ao texto uma leveza que a crítica exigente pode considerar frouxidão.

É **diversão inteligente**. Aos 80 anos de idade, o autor mineiro radicado no Rio desde os 8 anos oferece ao leitor o que se espera dele, com um pedido disfarçado para não ser levado tão a sério.

O artificialismo de algumas descrições e digressões não incomoda mais, apenas alerta o leitor, como nos melhores momentos da vasta obra do autor, para o caráter estranho da ficção, anunciada paradoxalmente, no primeiro parágrafo do livro, como a verdade que não é obrigada a “obedecer ao possível”. Na violência grotesca e vulgar do Rio de Janeiro “real”, não é “possível” um personagem extremamente charmoso, apreciador de charutos e vinho tinto português, devorador de mulheres, “uma pessoa que não reza, e fala pouco, mas faz os gestos necessários”, como está descrito no conto “Dia dos Namorados”, do livro *Feliz Ano Novo*. O criminalista Mandrake está ainda no romance *A grande arte* e na novela *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*, além de outros contos, inclusive o que também leva seu nome, do livro *O cobrador*. O advogado irá aparecer em breve na **televisão**, no canal a cabo HBO, em minissérie dirigida pelo filho José Henrique Fonseca, da Conspiração Filmes. O ator Marcos Palmeira será Mandrake.

Na primeira história do livro, o assunto que serve ao desfile de conhecimento do autor são os livros raros. É curioso, nesse item, que apareçam referências ao que guarda de raro a Biblioteca Nacional, no Rio, atualmente dirigida pelo genro de Rubem Fonseca, Pedro Corrêa do Lago. Na segunda parte, aprendemos o que significa a palavra alemã *Schadenfreude* e nos submetemos a diversas expressões em italiano, além de conhecer tipos diferentes de bengala. É apoio, recurso conhecido: a **erudição em cultura de massa**. Aqui acrescentam-se com mais intensidade o entrecruzamento das personagens que conviveram com Mandrake em outras histórias ou mesmo o relacionamento direto (para o leitor atento ou fã) com outras narrativas, como o conto “Duzentos e vinte e cinco gramas”, do primeiro livro de Fonseca, *Os prisioneiros* (1963).

É um grande balanço de figura marcante da literatura brasileira contemporânea, com as doses habituais de erotismo, violência e repulsa (em cena extraordinária de necropsia) espalhadas pela verdade “impossível” do Rubem Fonseca autor de histórias policiais. Leitura previsivelmente deliciosa, com bengalas que ajudam o texto a andar, mas que reservam sempre alguma surpresa agradável.

## Rubem Fonseca e Dalton Trevisan

Dois escritores. Nasceram em 1925, com pouco mais de um mês de diferença. Os dois vivem reclusos, não dão entrevistas. Nem se deixam fotografar. Gostam de andar incógnitos pelas ruas de suas cidades. Os dois acabam de lançar livros de contos. São os maiores especialistas brasileiros da narrativa curta. Devem ter tramado a coincidência, logo sacada pela mídia. Como se Nelsinho encontrasse Mandrake, personagens de um e de outro, e decidissem que o tema principal continuaria a ser a relação homem-mulher em meio à violência urbana. A tal guerra conjugal.

*Macho não ganha flor*, de Dalton Trevisan, e *Ela e outras mulheres*, de Rubem Fonseca, trazem de volta às prateleiras de novidades dois mitos da literatura brasileira contemporânea, exímios examinadores dos mundinhos curitibano e carioca, respectivamente. Com Trevisan, a crítica implica menos. Suas obsessões são tratadas como aprofundamentos de questões fundamentais. Fonseca vem sendo alvo de reiterados ataques. Acusam-no de tudo um pouco. Tentam colar-lhe, por exemplo, a pecha de repetitivo. Trevisan é **cult**. Fonseca, pop.

Apesar da simplicidade em ambos, não se lê Dalton Trevisan com a fluência absoluta que se nota em Rubem Fonseca. Porque a frase econômica de Fonseca vira unha-de-fome em Trevisan: curtíssima, roída, seca. No talo. Sem as conexões, pode travar o leitor. Há uma gagueira nessa sintaxe que fala por narradores das classes sociais baixas. A regularidade de Trevisan está na opção pelo formato breve (*A polaquinha* é seu único romance), sempre *muito* breve. Fonseca encurtou a prosa e voltou a se dar bem no gênero que o consagrou no passado com os já clássicos *Feliz Ano Novo* e *O cobrador*.

Um dos contos de *Ela e outras mulheres*, “Miriam”, foi publicado antes no primeiro número da revista *Piauí*. À exceção de duas histórias (“Carlota” e “Fátima Aparecida”, dispensáveis), Fonseca goza de plena forma no livro, sem trocadilho. Enquanto Trevisan se contenta com o poço popular, Fonseca transita entre classes sociais. As 27 mulheres-títulos, apresentadas em ordem alfabética, formam painel variado, como na canção de Martinho da Vila: “Já tive mulheres do tipo atrevida/ Do tipo acanhada, do tipo vivida/ Casada carente, solteira feliz/ Já tive donzela e até meretriz/ Mulheres cabeças e desequilibradas/ Mulheres confusas, de guerra e de paz”. Ninfomaníacas, pedófilas, cleptomaníacas, assassinas, **escritoras**. Há, portanto, mulheres e mulheres.

Se o embate entre elas e eles forma o argumento principal de ambos os autores, a solução é mais discursiva em Rubem Fonseca, que procura dialogar – com a cultura de massa e com a própria literatura. Digamos que o texto se derrama, demora um pouquinho mais. O autor de *Pequenas criaturas* faz pontes intertextuais, cita, esconde brincadeiras para o leitor experimentado. Repete-se, sim. No entanto, conforme nota uma ótima leitora de seus textos, Vera Lúcia Follain de Figueiredo, ele “reitera a idéia de que a única dimensão existente é a superfície, restando ao homem (*e à mulher, acrescento*) mover continuamente as peças dispostas sobre ela, reordenando-as para tentar lhes conferir sentido”. Como se olhasse por cima na tentativa de traçar o panorama.

O texto de Trevisan verticaliza a observação. Ele também repisa o mesmo solo. Porém, enfia o nariz num mesmo ponto a partir da constatação da culpa, resumida na frase: “Quem, eu?” Escarafuncha até ferir, até sangrar. Vai direto ao ponto. Supõe conhecimento por parte do leitor, anterior mesmo à primeira frase dos contos. Seus “monstros morais” não pretendem ensinar nada pra ninguém. Escancaram, isso sim, a miséria moral do país, terra de pobreza, conchavo, mesquinhez. A aparência aqui não tem vez.

Afinal, o que se quer de um escritor colado no presente do país? A exibição dos bons costumes? Fonseca trabalha nitidamente com a noção do *fait-divers*, o que sai da norma. Só que os meios de comunicação de massa, quando apresentam o ato inusual, pretendem dar lições de moral. A literatura, quando age assim, engana-se. Ao fazer o “simples inventário dos crimes, loucuras, paixões e desamores humanos”, como escreve Trevisan em “Ei, vampiro, qual é a tua?”, delicioso, elucidativo e raro texto da orelha de *Macho não ganha flor*, os dois autores escapam do esquema moralizador.

E se “não bastam maus pensamentos para cometer boas letras”, a dupla de velinhos sacanas mostra que o sangue da palavra tem poder. Dá-se o crédito a Trevisan, que descreve a linhagem de seus personagens, como o pequeno bandido Tibinha: “primos tortos da barata de Kafka e do rinoceronte de Ionesco. Ou gêmeos xifópagos espirituais dos três irmãos Karamazov”. A Curitiba do autor, ressoando de modo diminutivo no apelido do “malandro bacana”, é a cidade corroída pela perversidade. E quem há de negar verossimilhança ao vampiro-escritor? O modelo burguês, perfeito, funcional, que fique no cartão-postal ou nos testes de consumo feitos na capital paranaense.

O Rio de Janeiro de Rubem Fonseca é mais conhecido nosso. Está nos jornais, na televisão. Soa mais familiar e, talvez por isso, carregue sensação de *déjà vu*, de coisa encenada. Para reforçar a impressão exterior, o autor se alimenta de notícia veiculada pela mídia de massa. Se Trevisan parece inventar o tempo todo as ações de seus personagens, Fonseca se dá ao prazer de reinventar. O conto “Karin”, por exemplo, vem da história real de uma adolescente estrangeira assassinada por um porteiro na cidade maravilhosa. Mas não se trata de tiro no pé: as eventuais referências não são capazes de tirar o brilho de uma prosa que despacha o leitor rumo a um mundo improvável, quer dizer, possível de ser vivido apenas no espaço da ficção. O índice mais gritante disso é a violência. De tão violenta, já não é representativa da “realidade”.

É falsa ainda a percepção de um realismo puro no contista Rubem Fonseca (como se ele fosse possível em outro escritor). É verdade que as novelas, os romances e os roteiros enfraquecem a contundência desse universo ficcional. A experiência estética em Fonseca não suporta a extensão do formato. Mas, contraditoriamente em relação ao espírito do tempo, que valoriza o efêmero e a rapidez, ele cumpre papel importantíssimo quando abandona a brevidade. Tem feito muita gente se aproximar da literatura nos últimos anos. Constrói leitores.

Houve um período em que os altos e baixos do autor de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* também se verificavam nos contos. Não nos dois últimos livros. Em *Ela e outras mulheres*, lemos o Rubem Fonseca do crime encomendado (o matador de aluguel Zé entra para a galeria dos inesquecíveis) e do crime passionai, do amor romântico e do amor real (cuja sentença está no conto “Ela”: “Na cama não se fala de filosofia”), da ética teórica e da ética pragmática. Quase sempre desconcertante nos desfechos categóricos.

Dalton Trevisan tem menos esperança na sociedade do que Fonseca, mas seus contos terminam sempre de olho no futuro, prevendo um retorno. O círculo (vicioso) pode ser sinalizado por um objeto, uma ameaça, uma constatação. A narrativa é pausa dentro de “todo o tempo do mundo”. Esse, para além do estilo, um dos motivos da impressão de entrelaçamento de suas histórias, da menor cobrança dos leitores acerca da repetição.

A ressonância ao também octogenário Norman Mailer no título da obra de Trevisan é clara. *Homem que é homem não dança*. A questão, porque recoberta de **ironia**, não é tão simples. Se ela dança, eu danço, ensina MC Marcinho. As vidas dos machos giram em torno das fêmeas. Tanto em Dalton Jérson Trevisan como em José

Rubem Fonseca, foder é foder. E será poder nas entranhas da sociedade brasileira, que não aparecem na tela da sua tevê. Até que a morte separe o macho da flor. O corpo, da linguagem.

### **Leandro Fortes**

O título do romance do espanhol Javier Marías serve como uma luva para a estréia ficcional do jornalista baiano-brasiliense Leandro Fortes. Em *Fragmentos da grande guerra* (Record), que dessacraliza a história oficial a partir do título, o discurso feito na corte imperial consegue ser tão sem sentido quanto o sangue derramado no campo de batalha da Guerra do Paraguai. A literatura sabe encontrar os pontos, como quem avança e recua estrategicamente.

A **capa do livro** pode mesmo ser estranha, esquisita, mas a narrativa é de uma competência raras vezes vista em primeiros romances. Ao autor interessa perceber os resultados do conflito que não foram contados pelos vencedores. Fortes consegue deslocar o leitor dos dados históricos enfadonhos para dentro de cenas de selvageria com destreza descritiva impressionante, ainda que a narrativa conserve ao longo de toda a obra uma limpidez própria apenas ao calor do Rio de Janeiro. Sente-se falta de sujeira textual, da pulga atrás da orelha.

O autor não deixa, entretanto e felizmente, que a pesquisa se sobreponha à ficção, defeito comum aos romances históricos e lugar incômodo para o leitor. *Fragmentos da grande guerra* é eficiente no levantamento das perguntas sem resposta de todas as guerras, deixa evidente a improbidade administrativa da nação brasileira, aponta o efeito disso tudo na carne humana. Só se prende em demasia na chave realista. Perde boas chances de tirar o máximo proveito de pequenos sobrevôos metafóricos, burlescos, de personagens poderosos, como o nordestino que se transforma em balonista.

A narrativa, assim, mostra-se coerente. Se quisesse, poderia ter usado de maneira mais escancarada do mesmo recurso que critica e que, afinal, é próprio a todos os discursos históricos: a **pilhagem**. Por pouco, em função dessa ausência, os fragmentos não viram totalidades. Porque mantém o pulso firme na opção pela abertura literária, o autor passa pela prova de fogo da estréia sem ferimentos mais graves. Avante, pois.



## Marcelino Freire

### 1.

O escritor pernambucano radicado em São Paulo Marcelino Freire está entre o que vem se convencendo chamar de “**geração 90**”, formada por autores que começaram a publicar nessa década. Autor de *eraOdito*, *Angu de sangue* e *BaléRalé*, Marcelino estará no Café com Letras para autografar esses livros e também para lançar a antologia *Os cem menores contos brasileiros do século* (Ateliê Editorial), na qual ele juntou cem microcontos inéditos de cem diferentes escritores brasileiros. Haverá também um bate-papo com Marcelino, dono de frases contundentes, de bem-humorada linguagem, e leitor irrequieto de seus próprios textos. Desde já, uma antecipação do que virá mais tarde:

*A "geração 90" existe ou é pura ficção?*

*Marcelino Freire* – Ela existe, sim, pode acreditar. É uma verdade que a gente inventou. O que seria de mim, por exemplo, se não acreditasse no que eu faço? Preciso **inventar em mim um escritor**. Nesse aspecto, tenho orgulho de ser mentiroso. Tudo depende da ótica da ilusão do leitor, entende? Êta porra!

*Quem lê prosa hoje em dia?*

*MF* – A melhor pergunta seria: “Quem lê hoje em dia?”. Seja prosa, seja poesia. Por isso eu invento provocações do tipo *Os cem menores contos*. Por isso invento a *Coleção 5 Minutinhos*. Vou atrás do leitor a unha, entende? Um por um. Já que **não posso competir com a televisão** etc. e tal, então que me leiam no intervalo comercial.

*Literatura tem sotaque?*

*MF* – A minha tem. Uma voz que vem da minha mãe cantarolando Luiz Gonzaga na cozinha. Do Severino, o porteiro. Do fato de eu ter nascido no sertão pernambucano. Carrego isso na minha linguagem, na ladainha dos meus personagens. Escrevo cantando.

*E a dicção é pop ou popular?*

*MF* – É pop, é popular, é para pular. Frevar, dançar maracatu atômico. O que eu escrevo é maracatu, entende? Gosto desta dança, desta contradança. De ser um escritor na rua, longe da redoma. **O meu sonho é um dia virar Madonna.**

## 2.

O novo livro de Marcelino Freire vem com tarja vermelha: “autor revelação da Flip 2004”. A prescrição está correta apenas em parte. O contista é, ao lado de Nelson Oliveira, um dos maiores responsáveis por agitar a cena literária paulistana, já faz um tempo. Dá a ela uma incrível **visibilidade midiática**, sem restrições. Autor de *BaléRalé* e *Angu de sangue*, o publicitário Marcelino revira-se em projetos literários sem largar de lado o tempo de escrever. Um ano depois de participar, com sucesso, da Festa Literária Internacional de Paraty, o pernambucano Marcelino estréia por uma grande editora, a Record.

Em *Contos negreiros*, a prosa “suingada”, como ele diz, continua assim, com ritmo. A novidade é o diálogo intenso com a poesia. Ritmo e rima. Ritmo e poesia, que é igual a rap. E há nos contos-cantos do livro muito da música de protesto da perifeira, da denúncia da diferença gritante entre as classes no país, dos abusos cometidos pela elite contra pobres, negros, homossexuais, mulheres, índios. Os *Contos negreiros* são lidos de uma vez e numa cadência que clama por justiça. Entretanto, a exemplo do rap, o discurso encontra o vazio do formato com muita facilidade. Chega perto do panfleto. Resolve o problema do **prazer instantâneo** da leitura e oferece leituras eloqüentes dos problemas nacionais, das minorias etc. Mas não deixa ver onde estão as reflexões menos esquematizadas, menos, talvez, adolescentes.

Marcelino encontrou um tom. Está entre os poucos autores contemporâneos a ter isso, reconhecimento (em duplo sentido). E quem o conhece sabe que ele quer falar para um **público amplo**. Para isso, está num caminho interessantíssimo. Para o campo exclusivo das letras, entretanto, precisaria parar para amadurecer uma linguagem que ofereça mais do que um dedo de prosa: um corpo de literatura.

### **Rodrigo Fresán**

O escritor e jornalista Rodrigo Fresán, 43 anos, é um dos três argentinos convidados para a Festa Literária Internacional de Paraty, a Flip. Ao contrário dos outros dois, César Aira e Alan Pauls, ele desembarcará no Rio de Janeiro vindo de Barcelona, na Espanha, onde vive desde 1999. De lá, escreve artigos e resenhas para o suplemento cultural do jornal *Página 12*. O motivo da incursão brasileira é o recente lançamento por aqui de *Jardins de Kensington*, um grosso romance narrado por um escritor de livros infantis, Peter Hook, que, por sua vez, é fascinado por outro escritor, o

“real” J.M. Barrie, inventor do Peter Pan. Autodidata, contista e romancista pouco afeito às questões políticas tradicionalmente atreladas à literatura argentina, Fresán cruza **erudição literária e cultura pop** com uma liberdade e um resultado poucas vezes vistos. Confessando manter poucas relações com a literatura brasileira, mas ressaltando a qualidade do que leu (“Machado de Assis, Clarice Lispector, Rubem Fonseca... E encontrei Milton Hatoum em um workshop em Iowa. Li um romance dele, em inglês, de que gostei muito”), ele respondeu, com bastante generosidade, a esta entrevista:

*É verdade que você pode sonhar um romance completo e escrever a primeira versão em uma semana?*

Rodrigo Fresán – Sim, é verdade. Ocorreu com meu primeiro romance, *Esperanto* (1995). E não acredito que volte a acontecer. Suponho que aquilo se deveu à ação fortalecedora de ler os sete tomos de *Em busca do tempo perdido* durante umas férias de quinze dias em um hotel de montanha onde o único que podia fazer era ler e ler. É óbvio que **Proust** fortifica. Mas me parece que esse tipo de epifania – na verdade, o que lembro do sonho em si é o primeiro capítulo do livro; mas senti para escrevê-lo como se alguém me ditasse; o romance tem sete capítulos, um para cada dia da semana, e assim, nesse ritmo, foram escritos – não te visita mais de uma vez na vida. A escritura de *Jardins de Kensington* – algo como um ano de trabalho – foi um pouco mais acidentada. A primeira versão se perdeu por causa de um acidente informático mas igualmente sortudo: não estava nos meus planos até que, por casualidade, zapeando, encontrei um documentário sobre a vida de J.M. Barrie. De qualquer forma – como dizia Picasso – não procuro, encontro. Trato de escrever conservando para mim mesmo certo fator surpresa, não ter tudo calculado, não perder a possibilidade de me surpreender. Quer dizer: continuar sendo um leitor ainda que escreva.

*Um escritor encontra tudo em sua memória da infância?*

RF – Não tudo, mas grande parte. Outro dia conversava por telefone com Alan Pauls sobre a impossibilidade de deixar de pensar na infância. A memória e a infância e a morte são os três ângulos onde trabalho e para mim são mais ou menos o mesmo, porque sempre digo que a primeira noção da morte que temos – além da morte de um ser querido – é a morte da nossa própria infância. A infância termina convertendo-se em um fantasma. Tenho pouco mais de 40 anos, é interessante estar equidistante em termos ideais, se chego até os 80, da morte e da outra morte. Eu nasci morto, clinicamente,

então também é um tema que me interessa desde o princípio. Não é uma atenção doentia nem trágica, me interessam muito os mortos, me interessa muito quando as pessoas falam dos mortos, de seres queridos e como os reescrevem e os reinventam. Acredito que os fantasmas existem, mas que são fantasmas produzidos deste lado. Acredito no que disse Fitzgerald e também James Matthew Barrie: alguém sempre está escrevendo sobre o que ocorre a ele mesmo até os 12 anos, depois não acontece mais nada. Há variações ou intensidades, mas, basicamente, tudo o que alguém sente, sente-o até os 12 anos e passa a escrever sobre isso. Não estou tão certo, mas era o que te dizia ao princípio: para mim a infância é o passado e é a memória e é fazer memória. Gosto das vozes de supercrianças, de crianças cerebrais ou adultas. Uma das minhas maiores **influências** não é estritamente literária: a capa do disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Lembro perfeitamente de mim, aos seis anos, olhando-a fixo, tentando averiguar quem eram todos aqueles rostos acompanhando os Beatles. Desde então, me vêm essa paixão e essa perversão pelas aglomerações, as pontas, as piscadelas a outros livros ou filmes ou canções ou quadros, as portas que se abrem para que alguém entre dizendo: “Aqui estou eu”. E outra vez: a infância (as crianças) e a morte (os mortos) e a loucura da arte (a literatura) são, sim, assuntos que me fascinam. Creio que explico isso em uma parte do romance: a idéia de estar parado no meio de um corredor com uma porta em cada extremo. Quanto à memória... Não me sinto uma criança eterna muito além de que defenda a idéia de certo gozo infantil na hora da escritura e me desagrade essa postura agônica e messiânica de certos narradores. Me parece, sim, que a infância é um dos grandes inventos da maturidade, em que assim que a assumimos como narração a inventamos. Me interessa isto: o fenômeno de que, na hora de fazer memória, todos somos escritores. Inclusive no ato mesmo e pontual da escritura: não fazemos outra coisa que pôr por escrito aquilo que nos aconteceu há alguns segundos. Quanto à minha própria infância – e diferente do que costuma acontecer com a infância dos meus personagens – não se trata nem se tratou de uma dessas infâncias com o esqueleto no armário. Não escondo nenhum segredo obscuro. A minha infância, ainda que acidentada e bem movimentada, sempre a recordei com felicidade e graça. Está certo: houve divórcios paternos, fugas políticas, problemas escolares que determinaram que, neste momento, para a lei argentina, eu seja um “semi-analfabeto”: sei ler e escrever, mas não tenho os papéis que comprovem que terminei o Ensino Fundamental. Digamos que, na hora de escolher, fico com minha infância engenhosa do que com qualquer meninice

normal. Digamos que, em perspectiva, é uma infância que funciona como bom conto no romance da minha vida.

*Você é um autodidata em contato com dois lados que parecem dividir a literatura argentina: acadêmicos e não-acadêmicos. Juntar o pop de massa a uma alta cultura literária erudita, como em Os jardins de Kensington, seria uma forma de não estar em um só caminho?*

RF – Não estou totalmente seguro sobre a existência de uma ou de duas literaturas argentinas. Ou, melhor dito, me nego a pensar assim. Primeiro haveria que definir o que é exatamente um **escritor argentino** e, em seguida, nos daríamos conta que os escritores argentinos não costumam se corresponder – suponho que para tristeza de muitos editores internacionais – com o que se crê que deve ou tem que ser um escritor latino-americano. Por tradição e formação (ou deformação), os escritores argentinos fundem as raízes mais na parede da própria biblioteca que na terra em que se nasceu e aí estão nomes como Borges, Bioy Casares, Cortázar, Piglia... Pessoalmente, nunca me proibi nada e sempre me senti mais perto de Vonnegut (*Kurt Vonnegut, escritor norte-americano, que morreu no dia 11 de abril de 2007*) do que se supõe que deve ser o Grande Romance Latino-americano. E quando digo Vonnegut estou na verdade dizendo a felicidade de não se enquadrar. A já velha discussão entre a academia e “o outro” que se faz na literatura do meu país me parece um exercício cansado ou um hobby bobo e, é óbvio, não me reconheço em nenhum desses dois fichários. Quer dizer: a que “bando” pertenceria *Jardins de Kensington*? Difícil localizá-lo. Minha vida como estudante, falei antes, é praticamente nula. Por outro lado, me parece perfeitamente lógico que um escritor argentino escreva um romance vitoriano-lisérgico. Isto é: essa – esse livre arbítrio – é uma das poucas marcas distintivas de um escritor argentino: poder fazer o que queira. Assim, por que andar por aí cravando etiquetas com alfinetes? Minha intenção não é a de não estar em um só caminho, mas a de estar sozinho. E acompanhado de todos esses outros livros de que gosto, que eu não escrevi, mas que, por sorte, outros escreveram.

*Gosta da figura de escritor que a mídia consolidou sobre você – um “Borges pop” ou um beatlemaníaco com muita erudição?*

RF – Não se pode ter controle sobre a **percepção** que os outros têm de você. Não faz sentido se preocupar com isso. O de “Borges pop” não é ruim. Longe disso. Mas

também poderia ser um “Cortázar gótico” (como alguém disse). Para minha relação com Borges é perfeita. Para começar, porque tive a sorte de que minha primeira percepção de Borges foi uma coisa muito doméstica. Meu pai é um desenhista gráfico conhecido, e fez um livro de desenho gráfico com *História universal da infâmia*, recortando e armando uma biografia de Borges a partir de seus textos. Então Borges entrou na minha casa de maneira um pouco lúdica. E depois tive a imensa sorte, acredito, de ter lido Borges da mesma maneira que Borges leu Stevenson ou Chesterton, de tê-lo lido aos 12, 13 ou 14 anos, sem nenhum tipo de programa acadêmico, nem de estrutura intelectual, nem de ditames nem de interpretações. Li Borges como um autor de relatos fantásticos e de aventuras. Como não passei pela universidade, nunca tive uma reestruturação do que era Borges desde um **ponto de vista acadêmico** e, na verdade, nunca voltei a lê-lo. Ou seja, o reli, em pedaços, algum conto, mas nunca organicamente e inteiro outra vez. Talvez porque não queira perder esse entusiasmo que me causou como escritor deslumbrante. Deslumbrante para alguém que já queria ser escritor mas não estava contaminado pela idéia do borgeano. Quanto aos Beatles... Beatles e Bob Dylan são influências fortes. Em especial duas canções: *A day in the life* dos Beatles e *Visions of Johanna* do Dylan. A primeira, de um modo ou de outro, está presente em tudo o que escrevo, no desafio de emular esse som orquestral na hora de um apocalipse cotidiano. E gosto de pensar que escrevo como gravavam os Beatles: por camadas, em vários canais, agregando efeitos e ruídos, equalizando o texto. Dylan me ensinou a modular uma voz, a buscar e entrelaçar a frase longa. E, finalmente, Dylan é um exemplo e uma atitude. É o que tenho de mais parecido com um herói. Acredito que Beatles e Dylan são uma perfeita aberração da natureza. Isso que os especialistas da evolução definem como “monstro belo”. A raça de um só.

*“Um escritor, na maioria dos casos, não serve para nada salvo para si mesmo.”  
Concorda com o narrador do conto La vocación literaria? Peter Hook estaria de acordo?*

RF – Ah... não completamente. É óbvio que, de um tempo para cá, se pede, quase se exige, que os escritores reflitam, teorizem, se assustem ou se alegrem por questões mais próximas ao mundo da política, das editoras, a crítica e até a salvação de todo o universo etc. E há escritores que aceitam e até disfrutam desse papel. Não há problema mas não contem comigo. Eu, sinto muito, defendo o lugar do escritor como contador de histórias. Essa é sua única, legítima e árdua função social. Suponho que Meu Mito ou

Meu Tema são **os escritores e o escrever**. Alan Pauls sempre diz que jamais conseguirei escrever um livro em que NÃO apareça um escritor. E possivelmente ele está certo. É o que me interessa. E lembro perfeitamente o espanto e a emoção que me produziu a leitura de *David Copperfield* e descobrir – à época, eu devia ter uns oito ou nove anos – que os escritores também podiam ser os heróis de um romance. Com isso quero dizer que a coisa não mudou muito: para mim o escritor sempre será o herói. E suponho que haja coisas minhas tanto em meu Barrie como em Peter Hook pelo fato de que os três somos escritores “puros”, pessoas que não poderiam fazer outra coisa senão escrever... Algumas coisas, digo. Não todas.

### **Luis Antônio Giron**

Há um *boom* de jornalistas publicando ficção. Eis alguns nomes, uns mais conhecidos, outros menos, uns que já abandonaram a profissão (por conta justamente dessa abertura de trilha na literatura), outros que mantêm a narrativa ficcional como atividade paralela, mas não necessariamente menos importante: Marçal Aquino, Luiz Ruffato, Cíntia Moscovich, Carlos Herculano Lopes, Mario Sabino, Wilson Rossato, Marcelo Ferroni, Clarah Averbuck, Leandro Fortes, Rogério Menezes, Sérgio Rodrigues, Cecília Costa, Ronaldo Bressane, André Giusti e outros.

Um deles é Luís Antônio Giron, editor de cultura da revista *Época*, que lançou no final de 2006 seu primeiro livro de contos, *Até nunca mais por enquanto* (Record). É autor do romance *Ensaio de ponto* (Editora 34), lançado em 1998, e de três obras de não-ficção, a última delas publicada ano passado com razoável repercussão: *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos jornais da corte* (Ediouro/Edusp). Os textos curtos têm pouco de “jornalísticos”, e até aí nada demais.

Os títulos dos contos evidenciam que o autor não está para brincadeira: “Nimbado de cloro”, “Pseudo-tobolli”, “Poer-luna”, “Tião, corvo e capeplufos”. Enigmáticos, difíceis de compreender. Em alguns casos, a prosa que se segue é luta árdua para o leitor, satisfeito se decidir enfrentá-la. Em outros, o efeito assustador inicial se dissolve em narrativa menos **experimental** (um alívio). Os deslizes eventuais pelo exibicionismo são de todo modo perdoáveis porque o autor consegue proeza rara na literatura brasileira contemporânea: inserir marca no escrito, assinar o nome inconfundível. Os detalhes da linguagem fazem Giron escapar do **naturalismo** e adentrar uma permanente atmosfera onírica que foge, naturalmente, da linearidade do

tempo. Elasticidade e flexibilidade anunciadas pelo título do livro. Nada, nesse sentido, mais contemporâneo.

## **Milton Hatoum**

### **1.**

Não é todo dia que Milton Hatoum lança um romance. Entre o primeiro, *Relato de um certo oriente*, e o segundo, *Dois irmãos*, foram onze anos de trabalho. Essa diferença, no caso do escritor amazonense, foi produtiva. Se o *Relato* (1989) anunciou um grande autor, *Dois irmãos* (2000) o colocou entre os mais aclamados ficcionistas brasileiros contemporâneos. Levantamento recente do suplemento *Pensar* deu ao livro a dianteira como a melhor prosa de ficção nacional dos últimos 15 anos. A expectativa por uma nova obra é, então, justificada. A festa, grande.

Dizer que *Cinzas do Norte* nasce prematuro é apenas jogo de palavra com o tempo da experiência anterior. O romance da vida de Raimundo, o Mundo, atesta a presença perene de Hatoum na cena literária. A prosa permanece à prova de intempéries. Parece ser esta a vocação de suas histórias: o que a memória evoca e por vezes sedimenta, ainda que de maneira flutuante, retorna em frases firmes e extremamente fluentes. Não há deslizos por servidão incerta – sendo “servidão”, aqui, palavra para a passagem, o atalho por dentro de propriedade alheia.

Milton Hatoum sabe o que lhe convém. Os caminhos não são nada contemporâneos, quando isso significa falar de **pós-modernismo** literário. Basta ler a curta entrevista do autor nestas páginas para mirar de onde ele colhe características: nos ingleses e franceses dos séculos XVIII e XIX. E nos pares de hoje que evitam o lugar da fragmentação, da mescla de gêneros, preferindo se ater ao ato de “contar uma história”. O autor acredita no romance como uma forma sólida de leitura complexa das questões humanas. Nos dois primeiros títulos, utilizou o formato para reimaginar a ascendência libanesa. Agora, deu uma guinada.

O cenário primeiro ainda é Manaus, a capital amazônica, a terra natal. Mas Hatoum aumentou, digamos, o leque. Retrata situações do Brasil tomado por uma ditadura militar, do país que cresce economicamente sem saber o que fazer com sua natureza ou com seus espaços urbanos, de uma nação que não valoriza o trabalho artístico, muito por conta de uma elite preocupada com a subserviência e o favor. O autor aposta na noção de revolta como um antídoto contra todo tipo de opressão. E opera a favor da liberdade a partir do seio familiar e em direção a todos os cantos.



Lavo, o narrador pobre e correto que perscruta, que adentra uma milionária “casa assassinada”, é exemplo, contudo, de passividade. Órfão de pai e mãe, mortos num naufrágio nas águas do Rio Negro, ele assiste a tudo sem jamais se engajar por completo. Conta a história quase como um jornalista. Não trai a confiança do personagem retratado, mas tenta examinar o que vê do exterior, nunca entregando o próprio corpo. (Será isso possível?). Além do que Lavo conta, entremeia a narrativa um longo texto de Ranulfo, o Ran, para Mundo, filho de Alícia, por quem Ran é apaixonado e com quem tem um eterno relacionamento. O leitor recebe ainda a correspondência de Mundo. Na abertura do romance, a carta vem de uma clínica em Copacabana, Rio de Janeiro. Depois, elas chegam do **auto-exílio** europeu. Mundo, o filho rebelde, e Ran, o pai possível, têm em comum a não concordância com as normas da sociedade, o questionamento da autoridade, privada e pública. Como não se adaptam, correm sempre o risco de serem punidos sem perdão.

Às vezes, o leitor-espectador pode ter a impressão de estar vendo um filme de James Ivory, o diretor que adaptou Henry James e E.M. Foster para o cinema. Drama. A atmosfera é densa: o pai de Mundo, Trajano, o Jano, sentado na poltrona, rosto na sombra, pronuncia o veredito para o filho nada pródigo. Ou, quem sabe, outra cena para visualizar esse peso dramático que Hatoum é capaz de anunciar: as cinzas no pátio de cimento deixando entrever os livros queimados em nome da tradição, em lamento pela não existência de um herdeiro à altura das posses morais e materiais de uma nobre família portuguesa.

Os nomes das personagens masculinas são caso à parte e falam da incerteza da origem. Os homens aparecem marcados por uma divisão interna. Se Raimundo é Mundo, Olavo, Lavo, Trajano, Jano e Ranulfo, Ran. Homens sem uma sílaba, decepados de algo que deveria lhes pertencer. O **deslocamento** de um centro que tudo equilibra torna a ficção curiosa e perspicaz. Dá a ela uma contemporaneidade multicultural que encanta tantos leitores, inclusive fora do país. Porque, de outro modo, não seria possível escrever no século XXI, e isso explica em parte como a leitura ultrapassa as heranças literárias.

Ao dar uma constituição sólida à narrativa sem desconhecer que “nada é puro, autêntico, original”, Milton Hatoum escreve uma ópera dos vivos. Em *Cinzas do Norte*, a literatura tem a fragilidade e a fortaleza da floresta que circunda a cidade dos homens. O desejo de ir além, de buscar outros rumos, horizontes, é o que dá coragem ao autor, o

que move o leitor, o que dá dignidade à personagem central da história, o que nos faz acreditar que, apesar de tudo, nem tudo está perdido.

2.

Três perguntas para Milton Hatoum.

*A casa da infância e da adolescência será sempre o lugar de formação da melhor literatura?*

*Milton Hatoum* – Como uma metáfora, acho que sim. Metáfora da experiência humana, pois os traumas da infância e juventude podem tornar-se tramas, matéria para um horizonte romanesco. Desde sua origem, o romance fala de uma cisão familiar, de um grupo em conflito ou de um indivíduo desajustado, em desacordo com o mundo em que vive. Isso está presente em muitos mitos do Oriente e do Ocidente, inclusive nos textos sagrados. O drama familiar aparece com força no romance dos séculos XVIII e XIX... no *Tristram Shandy* (de Laurence Sterne), em *O pai Goriot* e na série dos *Estudos de Costumes*, de Balzac. Um ótimo exemplo recente é o romance de Salman Rushdie: *Shalimar, o equilibrista*. A casa da infância abriga a experiência do passado, que é fundamental para a **construção** de um romance. O que seria do *Coração das trevas* se Conrad não tivesse viajado ao ex-Congo belga, em 1890? Essa viagem de seis meses rio acima, as pessoas que ele conheceu – inclusive o traficante George Antoine Klein, uma das fontes do diabólico Kurtz –, a doença que quase matou o escritor, tudo isso serviu de fonte para o livro. E mais do que isso: o sentido histórico, a devastação do colonialismo na África... O império do marfim.

*Desta vez, você sai do imaginário de “um certo oriente” e entra, por exemplo, em situações mais concretas de uma nação em apuros. Por que a reviravolta?*

*MH* – Uma nação em apuros, isso mesmo. A atmosfera amarga do romance é uma tremenda coincidência com o momento político em que vivemos, porque *Cinzas* é um romance da desilusão, talvez o mais pessimista que escrevi. E, claro, foi escrito bem antes dessa baixa que enterrou o sonho de várias gerações. Fiz uma pausa a “um certo oriente”... Na verdade, fui atraído por uma história que vivenciei quando tinha 13, 14 anos. Os imigrantes árabes estão fora da narrativa, mas os narradores e personagens deslocados, em busca de um lugar, estão de volta. Lavo, o advogado medíocre e filantropo que conta a história em Manaus, e Mundo, que parte para o nomadismo de

um auto-exilado, ambos fazem parte da minha vida. Abandonar o seu lugar é uma ruptura, mas permanecer pode ser um problema. Daí a epígrafe de Guimarães Rosa, que aponta para o movimento geral da narrativa. Pertencer a um lugar não nos impede de aderir afetivamente e intelectualmente a outros lugares. Tentei trabalhar essa tensão, abordando outros temas: a política, a dificuldade de ser artista, a devastação da floresta que circunda Manaus, nosso sistema jurídico falho, nosso clientelismo ancestral... O que une tudo isso são as histórias de vida fracassadas. Quase tudo termina em cinzas, até o Norte, que é metáfora de um caminho ou direção da vida de cada um.

*A julgar pela experiência do seu ritmo (1989/2000/2005), podemos esperar um novo livro para daqui a dois anos e meio, três? (risos)*

MH – Não, três anos é uma eternidade. Em 2006 tenho que terminar um texto sobre um mito da Amazônia. Uma novela encomendada por uma editora escocesa, que vai publicar uma coleção sobre mitos do Oriente e do Ocidente. Queria também reunir contos e relatos, alguns já publicados, outros inéditos. Bom, só aí já são dois livrinhos. É quase um milagre... Eu pensava que ia ficar enalhado no primeiro romance. Dei uma destravada, amadureci. Todo ser humano está destinado a amadurecer, mas no Brasil a maturidade não exclui a **inquietação**, o transtorno. Um pouco como Mundo, que é movido pela revolta.

## **Yury Hermuche**

Yury Hermuche não fica esperando. Ele mesmo apronta. Chega ao segundo livro por conta própria, sem esperar editora. De quebra, traz na bagagem voz narrativa mais clara, menos titubeante. *Sobre viagens e fugas* é superior a *Perigondas* (1999). O que se antevia na estréia começa a se consolidar. O autor delinea com mais segurança seu universo ficcional. Abandonou, a favor da literatura, a invenção de palavras e conta histórias que não são apenas impressões de um personagem atormentado pela cidade. Na maioria das vezes, o leitor se desloca com **angústia** (intencional) ao lado dos narradores, que olham as crises do mundo urbano contemporâneo confundindo-se com elas. Em alguns momentos, essa viagem não convence porque aparece um, vamos dizer, existencialismo temperado pela desilusão típica dos anos 1980. Nessa indissociação entre autor e narrador, Hermuche ainda tremula. Continua um ótimo fazedor de títulos. *Para cruzar o mundo a bordo de um acidente* e *Os cigarros nublados* são dois dos nove contos reunidos no livro. Desfazer-se das próprias experiências talvez seja o grande

desafio. *Sobre viagens e fugas* não escapa das mãos por conta disso. É a verdadeira estréia desse brasileiro de 30 anos.

## **Hilda Hilst**

Hilda Hilst escrevia textos tomada por uma febre. Intensa, alta, dilapidante, nem sempre metafórica. Uma relação corporal, portanto, com a palavra, necessidade vital de fazer literatura. Hilda apareceu há coisa de duas semanas na **televisão**. Era um documentário sobre sua vida-obra, assim, indissociáveis. Tinha dificuldade de falar, parecia cansada, envelhecida. Estava. E a impressão mais íntima foi a de estar diante do cruel destino dado neste país a artistas verdadeiros.

Hilda, que tanto encantava, morreu esta semana aos 73 anos de idade. Manteve o sorriso até o fim, apesar de ter deixado uma imagem marcada por angústia, usada e abusada, à procura de leitores que estivessem à altura de seus textos caudalosos, irônicos, radicais, impulsivos e quantos adjetivos houver para aquilo que não se deixa amarrar, que se debate contra todas as camisas-de-força, contra toda a hipocrisia e todo o cinismo. Deixou poesia e prosa que levarão um tempo para serem compreendidas pela “literatura brasileira”.

Hilda vivia em ficção. Era entrar na Casa do Sol, onde a escritora morou trancada em si durante 40 anos, a 11km de Campinas, interior de São Paulo, para o visitante ser tomado pelos latidos de cães inumeráveis (mas com nome, todos), pelas sombras de um pai louco e onipresente, pela imagem misteriosa de Luis de Camões de repente encontrada na parede do banheiro, pelos livros de James Joyce e Georges Bataille, religiosamente lidos.

Tomar um, na verdade dois, três, cinco copos de vinho do Porto logo pela manhã, vê-la fumar sofregamente um “fino que satisfaz”, ser levado por suas mãos ao pátio interno (que faz pensar num monastério), ser puxado ao jardim e ouvir ela contar sobre encontros noturnos com extraterrestres. Nos quais a gente passa a acreditar, sem dúvida. Hilda não era desse mundo, definitivamente.

Essa **imagem** foi diversas vezes confirmada por jornalistas que se deslocavam em busca da escritora genial, maldita, sedutora. Textos repetidos à exaustão por cadernos de cultura, suplementos literários, revistas de todo o país. A escritora que ninguém lê, difícil, a bela jovem devoradora de homens transformada numa senhora obscena, desbocada, capaz de fazer correr as mais empertigadas damas da sociedade paulista, assustadas que ficavam com paus e grutas.

Ela era também a mulher de difícil convivência, excessiva, egocêntrica, megalômana. “Sei que sou a maior poeta do Brasil” (não admitia ser chamada de poetisa). Alguns amigos de afastaram porque essa autora de mais de 30 obras não era fácil, e o lamento incessante diante da incompreensão do público se tornava, com o passar lento do tempo, chato.

Hilda e a “maldição de Potlatch”, descrita pelo antropólogo Marcel Mauss, desenvolvida por Bataille e tão bem delineada pelo jornalista e escritor José Castello no livro *Inventário das sombras: a riqueza que se destrói gratuitamente, a maldição que traz a glória*. “Uma grande incompreensão, é verdade, cerca a literatura de Hilda Hilst, fato que atesta a inapetência e a preguiça de seus leitores; mas isso não nos impede de pensar que o desprezo talvez tenha se transformado em condição prévia para a obra, formando, à revelia da própria Hilda, a matéria-prima de seu projeto literário. A **maldição**, assim, se converte em bênção”, escreve Castello.

Em 2001, Hilda pôde ver sua obra ser comprada e publicada por uma editora de alcance nacional, a Globo. O professor da Universidade Estadual de Campinas Alcir Pécora, responsável pela organização das “obras reunidas”, passou então a reivindicar com mais intensidade a atenção ao texto da autora em contraste ao folclore em torno da vida. Ele aponta certa dificuldade na leitura de Hilda por conta da “destreza da inteligência, nunca destituída de humor negro ou *nonsense*, que conduz o fio do discurso em meio a um labirinto que, paulatinamente, evidencia-se como monstruoso e magnífico juntamente”.

Hilda acolheu muitos visitantes nos corredores da sua Casa do Sol. Recebeu escritores para temporadas mais longas. Um deles, o gaúcho Caio Fernando Abreu, que lá viveu quando largou o curso de Letras no Rio Grande do Sul. Foram muito amigos. Em volume lançado em 2002 com cartas do autor de *Morangos mofados*, morto em 1996, há algumas endereçadas a Hilda. E pelo menos um vaticínio, de 1969: “Não te enfosses com os editores. Tem um poema da Florbela Espanca que diz assim: ‘As coisas vêm a seu tempo/ quando vêm, essa é a verdade’. Um dia a coisa sai. E eu acredito no mecanismo do infinito, fazendo com que tudo aconteça na hora exata.”

Já vieram onze volumes (que, juntos, venderam, 21,5 mil exemplares), outros estão a caminho. Os leitores vão chegando e se juntando a um grupo de admiradores antigos e devotos. Como um amigo próximo, que sonhou na madrugada de terça pra quarta que Hilda havia morrido. A notícia chegou atrasada, bem típico do esoterismo

hilstiano. Ou outro leitor, o diretor de teatro Genilson Pulcineli, que passou a mesma noite na companhia da novela *Estar sendo. Ter sido*. Como um presságio.

Hilda Hilst é assim mesmo, convoca em todos nós a vontade de mandar o real às favas. No caso da prosa, deslizando sobre o texto. Como este de *Cartas de um sedutor*, para ficar entre os mais acessíveis e só para se sentir o “fôlego” competente e sarcástico da autora:

“Tínhamos discussões intermináveis. Eu lhe mostrava meus textos e ele dizia: tu não tens fôlego, meu chapa, tudo acaba muito depressa, tu não desenvolve o personagem, o personagem fica por aí vagando, não tem **espessura**, não é real. Mas é só isso que eu quero dizer, não quero contornos, não quero espessura, quero o cara leve, conciso, apressado de si mesmo, livre de dados pessoais, o cara flutua, sim, mas é vivo, mais vivo do que se ficasse preso por palavras, por atos, ele flutua livre, entende? Não. E ajeitava os óculos, não e não. Achei conveniente não lhe mostrar mais os textos. Ele me encontrava e insistia: hof hof hof, fôlego, meu chapa, fôlego, espanta as nuvenzinhas flutuantes, dá corpo às tuas carcaças, afunda os pés no chão. Eu implorava: pára com isso, pára, um dia quem sabe tu entendes. Não entendeu. Na frente de amigos, de minha mulher, de meus filhos ele começava: hof hof hof, fôlego meu chapa. Um dia fomos à praia. Entre uma caipirinha e outra propus-lhe nadar até a ilha. Disse um sim chocho, mas topou. No meio da travessia, enquanto ele se afogava, eu aperfeiçoava a minha butterfly, e meu ritmo era rápido, harmonioso, cheio de vigor. Gritei-lhe antes de vê-lo desaparecer: fôlego é isso, negão. Estou em paz. E dedico-lhe este meu breve texto, leve, conciso, apressado de si mesmo, livre de dados pessoais, muito mais vivo do que ele morto.”

Parafraseando o que Carl Jung disse a Joyce a respeito da literatura da filha deste, citado por Ricardo Piglia no recém-lançado *Formas breves*: onde você nada, ela se afoga. Onde Hilda Hilst, tanto a **personagem** como a autora, nada, a maioria de supostos escritores termina por se afogar. E ela não se deixa afundar em diferentes modalidades, mantendo destreza semelhante com a palavra.

A morte de Hilda Hilst não pega a gente de surpresa. Quer dizer, um pouco. Atinge os seus leitores em cheio, ainda que a alma seja imortal, como ela gostaria mesmo que fosse. Dá muito tempo de prestar homenagem a ela. Primeiro, um brinde bêbado de morte e plenamente erótico. Depois, o que a deixaria satisfeita: a leitura sôfrega de sua obra completa.

## Adriana Lisboa

Seria Adriana Lisboa uma espécie de Amélie Poulain, a protagonista do filme de Jean-Pierre Jeunet que vê felicidade nas pequenas coisas? Seria uma nova Pollyanna, a difundir o “jogo do contente”? Se o livro se chama *Caligrafias*, a autora colocou mais do que a mão na massa literária. Escreve, de corpo inteiro, para celebrar a vida e pode ser tomada também como personagem.

O quarto livro da escritora carioca é o primeiro não-romance. As “pequenas narrativas” foram escritas entre 1996 e 2004, como interstícios entre as longas histórias. Depois de uma estréia titubeante em *Os fios da memória*, repleta da ansiedade que precisa mostrar que conhece o ofício, a autora fez *Sinfonia em branco*, de longe o trabalho de maior fôlego. Surgia a promessa.

*Um beijo de colombina*, o terceiro livro, concebido originalmente como dissertação de mestrado, tateia entre a obrigação acadêmica de inserir Manuel Bandeira no discurso e o manejo de uma trama **metanarrativa** que tenta não abrir a guarda ao leitor. Passeia perigosamente sobre o clichê ao exacerbar o que o crítico e professor Denilson Lopes chama, em relação a *Sinfonia em branco*, de “arte da sugestão, do recolhimento, de modesta ausência de novidades”.

*Caligrafias* dá uma pausa nos romances ao mesmo tempo em que abre para Adriana Lisboa uma perspectiva que não é nova dentro da literatura brasileira recente, mas que parece feita sob medida para a delicadeza da autora, antes sufocada pelas necessidades do relato extenso. Os minicontos se aproximam da poesia em busca do estritamente necessário para encontrar na realidade pontos de fuga. Estratégia de **escape** do excesso, sobretudo, de informação e brutalidade.

E nisso o novo livro é extremamente bem-sucedido. Os flashes são concebidos muitas vezes a partir de experiências vividas (ainda que, em certo sentido, pobres). A ida a Brasília no começo deste ano gerou “Reencontro”, a participação na Bienal do Livro de São Paulo produziu “Paulicéia”, na viagem a Portugal para receber o Prêmio José Saramago vislumbrou outros desses instantes ficcionais, e assim por diante. A experiência narrada ensina e confirma apenas e tão-somente que tudo é ficção.

*Caligrafias* são traços de memórias recentes que se querem inscrições de silêncio. Trazem à tona a questão autobiográfica por um viés curioso. A experiência é trabalhada diversas vezes, reescrita infinitamente: “Os textos vêm sendo escritos e reescritos há oito anos”, afirma a autora. Como o escritor pós-moderno trabalha na falha, na fissura, a memória é necessariamente fragmentada e traz colada em si a

possibilidade de misturar registros, embaralhando a vida do leitor, jogado sem aviso aos leões dos formatos. Contos, poemas em prosa ou crônica?

Em face das doses exageradas e maciças de “eu” em todos os **lugares midiáticos**, com os quais o leitor-espectador está acostumado, resta à autora a timidez da exposição subjetiva em gêneros confundidos, porque de outra maneira isso não seria possível. Importa que ela consiga, em primeira pessoa, falar contra o poder instaurado do individualismo egocêntrico. E talvez assim, como ensinou Clarice Lispector em clássica **entrevista televisiva** de fevereiro de 1977, persiga a missão do escritor: falar cada vez menos. Ou, melhor, se pronunciar a cada vez com a intenção de revalorar as coisas do mundo.

Contribui para a singeleza de *Caligrafias* o formato reduzido, 14 cm x 16 cm. As belas ilustrações de Gianguido Bonfanti formam, no entanto, curioso contraste – porque mais lúgubres do que os textos, todos nomeados por uma só palavra (“Pirotecnia”, “Enchente”, “Reparação” etc.), à exceção de “Corte e costura”. Os desenhos, com bico-de-pena e pincel japonês, expõem a visão otimista das palavras, ainda que nunca sobre bases ingênuas à moda antiga de Pollyanna. Pelo contrário, “*to be alive is power, existence in itself*”, proclama Emily Dickinson na epígrafe. Estar vivo é poder, existência em si.

As pequenas narrativas-definições prevêem um fabuloso destino para Adriana Lisboa, a personagem-narradora em busca de duas “eternidades”. São dois contos com o mesmo título. No primeiro “Eternidade”, a vida independe de passado e futuro, “se mede pelo tempo presente”. No segundo, passado, presente e futuro são simultâneos. Em ambos os casos, a literatura se abre a **especulações**. Não cobra resultados imediatos, objetivos. Espera, quem sabe, uma ligeira mudança de atitude no leitor real, que poderia aprender a costurar. E costurar “não é um modo de defender uma idéia, uma crença, uma nação, uma forma de arranjar as flores dentro dos vasos e dentro dos pontos. Não tem nada a ver com necessidade.”

## **Guillermo Martínez**

Em seu país de origem, o argentino Guillermo Martínez (*foto*) enfrenta problemas para ter a obra aceita pela universidade, que por lá tem alto poder de legitimação. Ganha prêmios, publica por uma editora grande (a Planeta), mas não costuma freqüentar as listas acadêmicas do que há de melhor sendo produzido na literatura contemporânea. Matemático por formação, Martínez briga contra o pequeno



“mundinho literário”. *Sobre Roderer* é o romance de estréia dele e o segundo a ser lançado no Brasil. *Crimes imperceptíveis* saiu aqui em 2003. Ele respondeu a três perguntas por email:

*Sua literatura é criticada na academia e você diz que ela deveria ler de maneira distinta. Há consenso possível?*

*Guillermo Martínez* – Minha obra não é “criticada” na academia. Na verdade, diria que por enquanto ela nem é levada em consideração. Por outro lado, sempre tive críticas muito elogiosas do jornalismo cultural. Não é que a academia não saiba ler. A discussão tem mais a ver com um grupo de acadêmicos que estão ocupando um lugar de juiz, parte deles atuando também como escritores e jornalistas culturais.

*Do mesmo modo que em La mujer del maestro, o romance Sobre Roderer propõe personagens que são ou que gostariam de ser escritores. Para tomar uma idéia que está no livro: como se evita a metanarrativa hoje em dia?*

*GM* – Não sei se deveria traçar um plano para “evitar” a metaliteratura. Acredito ser uma questão de ênfase: nos meus romances prefiro que haja suspense e intensidade dramática, que a matéria narrativa principal seja aquilo que se lê em primeiro grau, e não o jogo de citações e metaliteratura. Mas, ao mesmo tempo, quase sempre há também nos meus romances uma instância de discussão de idéias, que trato de integrar de uma maneira também dramática.

*A literatura pode ser matemática?*

*GM* – A literatura pode ter elementos de uma estética matemática. Nesse sentido, escrevi um livro a respeito, *Borges e a matemática*. Também assinalo nesse livro que há certas analogias entre o modo de conceber conexões e relações entre objetos matemáticos e a posterior codificação por escrito no texto que os matemáticos chamam de demonstração e a maneira em que os escritores concebem conexões e fragmentos de personagens para a posterior codificação por escrito no texto que chamam de conto ou romance. Em geral, diria que a matemática pôde dar idéias à literatura (deu várias para Borges), mas que parece muito mais difícil que uma idéia literária possa inspirar um teorema.

## Alberto Mussa

### 1.

Se o assunto é cultura árabe, o nome de Alberto Mussa surge naturalmente. Carioca (1961), é autor de um livro de contos (*Elegbara*, 1997) e de dois romances. O primeiro, *O trono da rainha Jinga*, ganhou prêmio da Biblioteca Nacional em 1999. O segundo, *O enigma de Qaf*, foi lançado ano passado pela editora Record e já faturou o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e tem sérias chances nos outros que virão ao longo do ano (Jabuti, Portugal Telecom, Passo Fundo). Foram quatro perguntas para Mussa, também tradutor de contos e poemas árabes:

*Se pensarmos em Raduan Nassar, Salim Miguel, Milton Hatoum e você, podemos dizer que as relações entre a literatura brasileira e a cultura árabe vão bem, obrigado?*

Alberto Mussa – Embora você tenha mencionado três grandes autores (Salim, Raduan e Milton), acho que ainda é pouco. Porque falta à língua portuguesa, como à maioria das línguas ocidentais, boas traduções do árabe. É interessante que se reconheça a importância e a influência da literatura árabe na cultura ocidental, e particularmente na da Península Ibérica, sem que esses textos importantes e influentes sejam lidos. *A divina comédia*, o *Decamerão*, *O livro do conde Lucanor*, *O poema de El Cid*, *A peregrinação* (de Fernão Mendes Pinto), os romances de cavalaria europeus, o romance picaresco espanhol e muitos outros autores e gêneros não podem ser bem compreendidos se se ignora seus precedentes árabes. O único livro conhecido é o “das mil e uma noites”, mas só agora está saindo uma tradução direta do árabe, feita pelo professor Mamede Jarouche, da USP.

*Textos recentes da literatura brazuca problematizam verdade e mentira, realidade e invenção, autêntico e falso. O que há de contemporâneo na dúvida?*

AM – Muita coisa. Talvez esteja havendo uma **estética da dúvida**, cujo fundamento é a constatação da insubsistência de todos os fundamentalismos, sejam políticos ou religiosos. É também – filosoficamente – a crença na impossibilidade do conhecimento, superstição que herdamos dos gregos e que divinizamos com o desenvolvimento das chamadas “ciências” no século XIX. E é ainda a possibilidade de experimentar os limites éticos da natureza humana. Este é o viés que me interessa. Por isso meus livros estão voltados para culturas não-européias (como a árabe, as africanas e as ameríndias).

Experimentar **culturas distintas** é a maior das aventuras. Acredito que a antropologia seja a disciplina mais importante para o homem do século XXI.

*O que a poesia pré-islâmica tem a nos ensinar?*

AM – Na verdade, a poesia pré-islâmica é a mais singular dentre as que eu conheci. E suspeito que seja assim em função de pertencer a uma sociedade de pastores nômades criadores de camelos – dessas que só os antropólogos nos ajudam a compreender um pouco, porque se afastam demais do nosso modelo. Todas as tradições poéticas universais (salvo uma pequena parte da literatura hebraica antiga) são fruto da cidade. A única literatura antiga (e é óbvio que não me refiro às tradições orais) surgida entre nômades é a árabe. E isso confere uma originalidade ímpar aos poemas pré-islâmicos. Ter contato com essa poesia, vinda de um mundo brutal, extremamente inóspito e isolado, é ampliar assustadoramente nossa sensibilidade estética. E, por que não dizer, humana.

*Como o leitor ocidental deve se orientar diante de O enigma de Qaf?*

AM – O livro é, na verdade, um livro ocidental, porque decorre das minhas leituras e não da minha experiência de vida. É, nesse sentido, o produto artificial, cerebral e secundário, de um **leitor sul-americano** diante da antiga literatura árabe. *O Enigma de Qaf* foi a minha tentativa de recriar um universo estético e mitológico, que consiste tão-somente numa interpretação muito pessoal da cultura árabe pré-islâmica. Isso é importante: salvo num ou noutro ponto, meu texto é uma recriação pessoal do universo pré-islâmico, a chamada Idade da Ignorância – que difere profundamente da era muçulmana que lhe sucedeu. Quem lê o texto tem a sensação de estar lidando quase que com um ensaio sobre os primitivos beduínos. Mas na verdade é quase tudo **falso**. Conforme a estética da dúvida.

## 2.

Em um ano sem grandes novidades na nova literatura brasileira, em que acabaram se sobressaindo figuras de longa estrada como Dalton Trevisan, Rubem Fonseca e Autran Dourado, ficou para o finalzinho a boa surpresa. Ou melhor, a confirmação de um talento – ou “mana”, para entrar no território especial da linguagem de Alberto Mussa, autor de *O movimento pendular*.

O escritor carioca de 45 anos havia instaurado movimento contrário a certas tendências fortes da narrativa brazuca contemporânea, como a que solicita reflexões sobre o indivíduo submetido a crises de identidade na sociedade urbana do espetáculo, a que encara o confronto com a violência real de cada dia ou, ainda, a que tenta satisfazer exigência do aparecimento de vozes minoritárias.

Em *O trono da rainha Jinga* (1999) e *O enigma de Qaf* (2004), além dos contos de *Elegbara* (1997), a linha de Mussa seguia caminho apontado, recentemente dentro da nossa ficção, por autores como Milton Hatoum e seu retorno ao chamado “romanejo” do século XIX e mesmo o jovem Daniel Galera tentando reescrever o *bildungsroman*, o romance de formação. Mas Alberto Mussa, como os títulos deixam ler, encontrou rota própria nessa retomada pré-moderna. Mais para trás no tempo e ao sudeste do espaço planetário.

A erudição do autor traz à cena uma fonte árabe e africana que seduz já pelo enigma da simples palavra, da escritura que vê o mundo na chave de uma sabedoria abandonada no cotidiano ocidental, das noções que não circulam na mídia de massa e que acabam por escancarar o tamanho da ignorância comum. Ler Alberto Mussa hoje é adentrar um território de histórias fascinantes, raramente oferecidas pelo cardápio da **banalidade**.

O tema principal de *O movimento pendular* é o adultério. O autor divide o livro em “seqüências” que demonstram postulados sobre uma possível “teoria do triângulo amoroso”. O leitor circula entre a lógica da matemática, com direito a intrincadas fórmulas, e a incerteza natural da narrativa para compor, aos poucos, um painel variadíssimo da infidelidade na trajetória humana, em diversos momentos e lugares.

Na “Advertência” inicial, o narrador diz que muitas histórias “foram vividas por mim e, excetuada uma única delas, são todas reais”. Avisa ter desistido de propor um jogo aos leitores para ver quem descobriria a história falsa. “Mesmo os inocentes irão facilmente percebê-la.” Nem ao menos inocente, contudo, é dado o direito de encontrar a verdadeira narrativa falsa. Pesquisar ou imaginar, aqui tanto faz.

Elaborado por esse narrador onisciente através do tempo, o jogo entre ficção e verdade não sugere um veredito – daí uma das maiores delícias da literatura. Ele se assemelha, no romance recortado de Mussa, aos sujeitos e objetos de traição, dispostos na trama da vida menos sob a ordem da culpa cristã, como nos forçam todas as narrativas cotidianas, e mais sob o impulso do desejo, orientado pelo corpo em chama.

Alberto Mussa escreveu seu romance mais ambicioso, geometricamente construído. Um texto ao gosto do argentino Jorge Luis Borges, é verdade. E pouco comum, ressalte-se outra vez, ao panorama atual, que costuma rechaçar com demasiada facilidade o que classifica pejorativamente de **intelectualismo**. A pena do autor vai e vem em torno de uma tipologia anunciada do triângulo amoroso. Nesse ir-e-vir, anuncia-se uma tese, um ensaio, uma idéia, uma literatura que não tem medo de ser inteligente.

## **Torquato Neto**

Tarefa ingrata essa de reunir a obra completa de Torquato Neto (1944-1972). Ele não se deixava apreender com facilidade, distribuiu seu talento por várias áreas, destruiu muito do que escreveu antes de se matar aos 28 anos de idade. Juntar o artista em dois volumes é tentar dar-lhe contornos mais precisos. Mas, como não poderia deixar de ser, as sensações de “Torquatália” (Rocco) sobrevivem em incongruências: “as palavras arrebitadas, os **becos**, as ciladas etc. etc. ad infinitum.”

Os rastros de Torquato Neto foram agora mapeados pelo jornalista, escritor, professor e editor Paulo Roberto Pires em “Do lado de dentro” e “Geléia geral”. Os textos do piauiense estavam sumidos havia muito tempo. É de 1982 a segunda e última edição de “Os últimos dias de paupéria”, coletânea organizada pela mulher, Ana Maria Duarte, e pelo amigo Waly Salomão. Torquato sobrevivia de maneira mais próxima do público nas letras de canções, o meio que lhe deu alguma celebridade.

O material que chega às livrarias traz inéditos, em livro ou não. De poemas da adolescência, escritos em Salvador e no Rio de Janeiro entre 1961 e 1962, aos textos da coluna “Música popular”, publicada no *Jornal dos Sports*, e do suplemento *Plug*, que circulou no *Correio da Manhã*. Além das clássicas (“Minha senhora”, “Louvação”, “Três da madrugada”, entre outras), há também letras que os parceiros tiraram do baú e que nunca foram gravadas. Gilberto Gil e Caetano Veloso estão entre os que contribuíram com redescobertas.

O melhor da nova fornada, entretanto, são as cartas trocadas com Hélio Oiticica no início da década de 1970, quando o artista dos parangolés estava em Nova York, ou melhor, em “Babylon”. Na confusão de duas cidades, na correspondência entre dois mundos, encontra-se um painel saboroso da produção cultural à época: os bastidores, as idéias, as disputas. Todo mundo andava meio perdido, sem saber para onde ir, “quebração de cara geral”, resumia Torquato. Sobram fofocas e achincalhes – a Gustavo

Dahl, Nelson Motta e Capinam, por exemplo. Oiticica escreve com afetação, é mais pródigo na baixaria. A transa (gíria repetida em abundância por Torquato, hoje com sentido mais determinado) de Torquato Neto era sempre a busca da liberdade pro “lado de dentro”, sem abandonar certa elegância, expressa em meio a todo o coloquialismo. Suas fotografias não deixam as palavras mentir.

Todo dia era dia de libertação, dentro da cabeça e do país. Mas a coisa ficou barra pesada, nos dois lugares, e ele não agüentou. “*Torquatália*” confirma o **talento múltiplo** do jornalista, poeta, letrista, ator e cineasta. Na maioria das vezes, artista inconcluso, como se algo nunca pudesse ser efetivamente fechado. O suicídio é solução coerente com uma vida-obra, mais do que idéias que são concebidas e transformadas em projetos reais. Nem o jornalismo de Torquato conseguiu prender-se ao factual. Fez da “Geléia geral” lugar-comum.

Faz sentido, então, perguntar: o que resiste da palavra rabiscada nos cadernos de anotações ou do diário esboçado no Hospital Psiquiátrico Pedro II, no bairro do Engenho de Dentro? O que fica da frase datilografada? Rabiscos, esboços e as marcas de tinta no papel-jornal são imagens que separam e unem as partes do volume “Do lado de dentro”. Antecipam angústias contemporâneas com mais brilhantismo do que outros companheiros de jornada na *Navilouca* tupiniquim, talvez por conta de constante irracionalidade,

No dia 13 de novembro de 1971, pouco menos de um ano antes de morrer, Torquato escreve: “a literatura, o labirinto perquiridor da linguagem escrita, o contratempo, a literatura é a irmã siamesa do indivíduo. a **idade das massas**, evidentemente, não comporta mais a literatura como uma coisa viva e por isso em nossos dias ela estrebucha e vai morrer. a literatura tem a ver com a moral individual e a moral individual não interessa – não existe mais.” A crise ainda está aí, tal e qual o diagnóstico.

Se a literatura não resolve, cabe experimentar para todo lado, com o risco da dispersão. Aconteceu com Torquato no passado recente por necessidade vital (ou o oposto disso), tem sido tentativa atual apenas dos que podem, por méritos intelectuais e financeiros – normalmente juntos. Os que transitam entre as artes têm sentido dificuldade por conta da imposição do rótulo, solicitado pela mídia. A especialização, tudo o que não tem a ver com as transações de Torquato, essa necessidade de foco de energia numa só coisa virou a moeda de troca intelectual da qual o “anjo torto” procurou fugir desesperadamente.

Assim, a mais curiosa constatação de “Torquatália” é que Tropicalismo e Tropicália parecem coisas passageiras diante de tantas outras referências e atitudes. Nem merecem as maiúsculas, nesse caso. Essa ausência, o próprio Torquato deve ter sentido. Abandonou o barco, foi “desafinar o coro dos contentes” sem tribo, quase sozinho. Não dá mais para reduzir esse multiprocessador de informações a um movimento manifesto. Além do valor de relíquia, da recuperação de memória, os dois volumes têm o mérito do estilhamento porque mostram como é difícil restringir Torquato Neto, homem de projetos inacabados. Daí a tarefa nobre e necessária da coletânea, porém insuficiente por natureza.

Um ou outro deslize na edição, como a não referência à gravação de “Mamãe, coragem” por Nara Leão em 1968, nem de longe prejudica o trabalho realizado pelo carioca Paulo Roberto Pires, que assina ensaios introdutórios aos livros. Por suas mãos, Torquato volta no começo de 2005 para nos alertar sobre a pasmaceira sem censura e mercadológica que tomou conta do cenário cultural brasileiro, quando mais uma vez começa a surgir a vontade de ir embora, quando a gente tinha tudo para ficar. Sem medo de ser contente. “Aqui não tem nada, mas é a tal festa. Ninguém se entende e o conformismo é geral: em ritmo de Brasil grande. Um inferno. Mas eu continuo achando que não devo me apressar em nada. Quando as coisas estiverem melhor arrumadas eu darei um pulo do lado de fora, ou farei logo o filme, não sei”, escreve a Oiticica.

Torquato não foi um grande crítico de música, mas agitou a imprensa. Não deixou um livro publicado, mas se fez ouvir muito mais longe (claro). Não montou o filme que havia rodado, mas deixou instruções para que se pudesse fazê-lo. Tudo ao mesmo tempo agora, eis um lema pop e possível. Há quem diga, afinal, que ele bolou um projeto de morte fazendo da própria vida a obra no tempo. Sabe-se lá.

## **Godofredo de Oliveira Neto**

*Menino oculto* é um romance **incompleto**. E está tudo bem. Está de acordo com a época, diz Godofredo de Oliveira Neto, o autor, catarinense radicado no Rio de Janeiro, mas morador de Brasília há um ano e meio. Em seu sexto romance, Godofredo propõe o texto sem resposta. Isto é: literatura. Porque a literatura contemporânea deveria se prestar a isto: incomodar o leitor por demais acostumado a ver e não notar as ausências.

O escritor e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), hoje no Ministério da Educação, aponta quatro etapas de estabilidade (e vendas) no cenário

do livro no país. Primeiro, a história, a vontade de conhecer o país. Depois, a vida dos outros, daí a onda de biografias. Terceiro, a cidade, a necessidade de conhecer o lugar no qual se vive mas pelo qual não se transita. Por último, a busca do autoconhecimento, que desemboca, infelizmente, na auto-ajuda.

O mercado agradece. Todos esses filões de procura por identidade encontram respostas para o leitor. Sem, sabemos, satisfazê-lo por completo. “A literatura não traz qualquer resposta. Por isso, não vende”, afirma Godofredo. A literatura de *Menino oculto* se parece com o momento contemporâneo. Escolhe o discurso da loucura, fragmentado, desconexo, para tentar dar conta das coisas, sabendo que isso é impossível.

Foi uma virada para o próprio autor, acostumado a narrativas mais lineares. O novo livro o deixou inquieto. “Mantive a dúvida em aberto para mim mesmo.” A obra surgiu com a sensação de que se tinha chegado ao fundo do poço. Nem a violência, que acabaria sendo um de seus motes principais, consegue mais ser explicada simplesmente porque há miséria, porque o mundo é injusto e pronto, e ponto. “A cidade, por exemplo, passou a ser sinônimo de violência e não mais de civilização”, atesta Godofredo.

A cidade em *Menino oculto*, obviamente, não é a dos contos e romances que vêm sendo chamados de neonaturalistas, a da literatura que se aproxima da realidade objetiva o máximo possível, quase com intenções de ser jornalismo. Falta de referenciais, futuro complicado, tudo leva a **desestabilizar** a representação ficcional. Não é sem propósito que a história seja a de um falsificador de quadros, de nome Aimoré.

Para montá-la, Godofredo teve de ir se refazendo durante quatro anos. “Os outros livros me aquietaram. Este não.” A maneira de narrar, oralizada, como se fosse transcrição de fita, com idas e vindas, foi a que lhe pareceu mais propícia para tocar em outro ponto de conformação de identidade em tempos de globalização: as formas de acesso ao conhecimento hoje, que chega desordenado e “tudo ao mesmo tempo”.

O simultaneísmo da pintura (“um fascínio”) foi inspirador também da estrutura estilizada do romance. “Pretendi que o livro fosse um quadro feito com palavras”, porque a pintura está adequada ao pensamento da época, acredita Godofredo. O “estilhaçamento do louco e do sonho” refletido nas palavras, mas ainda com elementos para solidificar a idéia de que o leitor está mesmo é diante da literatura. De novo, fragmentos para uma composição: estrutura da divindade, diálogo com outros autores brasileiros, história literária, erotismo estilizado.



*Menino oculto* é **pastiche** do *Menino morto*, de Candido Portinari. A personagem Aimoré às vezes acredita ter pintado o menino no quadro que foi roubado, às vezes acredita ter esquecido de pintá-lo. Ouve e rege música clássica, ouve e dança pop-rock. É Aimoré Seixas dos Campos Salles de Mesquita Ávila, nacionalidades portuguesa e brasileira. Professor de literatura brasileira e assassino. Louco e bastante razoável, tenta equilibrar-se entre a psiquiatria e o misticismo do cego Balthasar. Sujeito oculto. Mas nunca morto, porque essa seria uma solução fácil demais para quem está consciente da existência e é capaz de copiar à perfeição. Ou quase. Copiar (se permitem a suspensão da crase) a perfeição, nela acrescentando um pequeno detalhe, visível apenas para olhos que ainda não se deixaram comprar.

O romance de Godofredo de Oliveira Neto explora um terreno que ganha cada vez mais adeptos na literatura brasileira contemporânea. São narrativas que questionam o literário sem largar a literatura, que assumem a falsidade verdadeira do discurso ficcional, que chutam a porta à procura da contemporaneidade, que gostariam de se identificar com o leitor, hoje soldado desconhecido. Godofredo estabelece até a possibilidade de atualizar alguns nomes e referências do livro em futuras edições, para ser sempre novo sem necessariamente sê-lo.

## **Wander Piroli**

### **1.**

Wander Piroli sofreu um Acidente Vascular Cerebral (AVC), o que lhe dificulta a fala. Para entrevistas, o escritor e jornalista mineiro, 73 anos, tem se valido da filha Silvana. Foi ela quem encaminhou as perguntas, enviadas por e-mail, e quem o ajudou a digitar as respostas que o leitor verá mais adiante.

Piroli é autor admirado por um pequeno círculo. O escritor paulista Marçal Aquino, por exemplo, é fã incondicional, e quem colocar lado a lado a obra dos dois entenderá por quê. Piroli acaba de ter um de seus livros, clássico dos anos 80, reeditado pela Papagaio. *Minha bela putana* foi lançado originalmente em 1984 pela Nova Fronteira.

Agora sai com a ordem dos textos alterada e revisto em mínimos detalhes. Autor de *A mãe e o filho da mãe*, *A máquina de fazer amor* e outros, Piroli guarda na gaveta pelo menos nove títulos inéditos, os quais a mesma Papagaio planeja lançar. Costumam ser volumes magros, como bem já ressaltou o autor. Tão finos quanto densos, deleitam-se os leitores. Senhoras e senhores, Wander Piroli:

*Minha bela putana é reeditado 20 anos depois com alterações. O que levou o senhor a mudar a ordem dos contos e o que mais foi revisto?*

*Wander Piroli* – Eu seria estúpido se não fizesse a tal da revisão, principalmente se são passados 20 anos da publicação. Eu estou sempre revendo meus livros já publicados, fazendo eternas revisões, cortando pronomes. As histórias nunca estão prontas.

*O jornalismo faz bem ou mal à literatura? A que turma se junta?*

*WP* – Faz mal. Em jornal, você é obrigado a fazer de primeira. É trabalhar contra o relógio. Você tem horário. Não pode trabalhar o texto. Mas, na verdade, tudo influi na literatura – qualquer que seja a outra profissão que o escritor é obrigado a exercer por questão de **sobrevivência**. No caso do jornalismo, porém, há um certo parentesco com a literatura, pois você está lidando com o mesmo material: as palavras. Ou seja, a vida.

*Não há qualquer excesso nos contos. Aprendeu a ser conciso a partir do nome próprio?*

*WP* – Quem sabe? Dificilmente acerto uma história na primeira redação. Se não tivesse a chance de reescrever, preferia não escrever. E não tenho a menor vergonha de confessar que já refiz histórias mais de 10 vezes sem conseguir melhorá-las. É inútil insistir. Só resta rasgar. Dá um alívio desgraçado. Qualquer autor tem obrigação de conhecer os meios com que ele vai trabalhar. A carpintaria ele tem que conhecer. No meu caso, eu estou tentando simplificar ao máximo. Eu gostaria de escrever uma história sujeito-verbo-predicado. Nomear as coisas substantivamente, mas sem abrir mão do que está por baixo delas. Isso é o sujeito enfrentar a si mesmo. Enfrentar os meios elementares. É como se fosse o homem primitivo. O homem designa coisas materiais, fogo, água, terra. O autor coloca muita coisa sobre isso, a sobrecarga da civilização. É muita coisa em cima do cara. O sujeito leu muito. E ele acompanha mais ou menos a tecnologia. Tecnologia, estou falando em termos de desenvolvimento. O sujeito que escreve hoje não escreve igual há 500 anos. Tem muita coisa que está acontecendo. A obra do homem na terra bate em cima do autor, na hora dele escrever. Então ele, de alguma maneira, por bagagem, ele tem que fazer uma seleção, pra tirar o bagaço. Esse é o grande problema nosso. Nós temos **informação demais**. Informações desnecessárias. Porque a grande informação pro autor chama-se ser humano. Essa é a grande informação, que há mil anos são as mesmas. As modificações são de casca, de vestuário, de maquiagem. O ser humano bruto é o mesmo ser humano.

*O que resta hoje da Belo Horizonte lírica (mesmo que violenta) de suas histórias? As narrativas inéditas se situam em que Beagá?*

WP – Beagá não existe mais. A Beagá possível. A Lagoinha, bairro operário e boêmio da cidade, cujo coração foi implodido, está nas histórias.

*As relações homem-mulher – comuns, inusitadas, pagas, gratuitas, por amor, por paixão, seja lá o que for – conduzem grande parte dos contos, sempre com uma dose de mistério, nunca “solucionado” ao leitor. A literatura não pode ser pornográfica?*

WP – Não. Eu acho que a matéria-prima do autor é o ser humano. O caso do livro é o homem e a mulher e o relacionamento entre eles em vários níveis, que a pessoa pode se identificar ou não. Eu acho, particularmente, que o livro é um livro ingênuo, romântico.

*Alguns escritores dizem manter uma relação erótica com a literatura, com o texto. Seu caso? Bobagem?*

WP – Considero-me um escritor do último time. Sem maiores aflições. Já vi depoimentos de escritores falando em prazer. Ora, existem outros prazeres maiores. E até melhores. É impossível que você sinta deleite com algo que é obrigado a fazer. E fazer mal. O que é bem pior.

*A que credita o apagamento do seu nome na mídia nacional de pelo menos oito anos pra cá? Quem não publica se trumbica?*

WP – Para o escritor, a pior crítica é o silêncio. O do leitor, principalmente. Mas nada impede que faça a sua literatura. Fiquei esse tempo todo parado. E não aconteceu nada de especial. Escreveu? Ou não. É preferível não. O leitor nem nota. Se o cara quiser, ele escreve. Escreve apesar de tudo, ou por causa disso mesmo. Com um pouco ou muita dificuldade. É até bom. Com dificuldade. Com a idade, é mais difícil escrever. Você fica exigente. Acha que não vale a pena.

## 2.

É um prazer reencontrar a literatura de Wander Piroli. Os contos sempre muito curtos de *Minha bela putana*, às vezes dispostos pela página como poemas, são lances amorosos e de moral pouco convencional. Diferente de outros livros do autor, aqui é possível encontrar um mote mais uniforme: um narrador completamente apaixonado por

prostitutas, seus encontros e desencontros. Saquem a epígrafe: “Se algum dia lhe perguntarem sobre coisas do coração, você pode dizer: sim, tem um filho da puta que me ama”.

Piroli é mestre do relance, autor de histórias de arrepiar a pele, como “Festa” e “Par ou ímpar”, ambas incluídas no livro *A mãe e o filho da mãe*. Ele compreende os ambientes da casa tradicional, a rua noturna e o bar comum. Mais do que isso, sabe o que vai pela cabeça dos seres que transitam nesses lugares. É por isso e para isso que se deve ler Piroli: para conhecer melhor as nossas contradições.

Ele recorre a uma construção de vocabulário simples, semelhante aos personagens. Só que escolhe o momento exato de flagrá-los em cenas épicas proporcionadas por movimentos corriqueiros, que deixam de sê-lo na mão de um grande escritor, capaz de colocar para conversar – sem constrangimentos de ordem formal (literária ou não) – homens da noite e mulheres da vida. Piroli faz história para os filhos da mãe desse mundo de deus. Lendo-o, descobrimos, “de uma vez por todas, que a mulher é muito mais do que a mãe dos homens”, como está descrito no desfecho de um dos contos da obra que acaba de voltar às prateleiras. *Minha bela putana* tem seus momentos de glória, que assim pode ser porque não precisa necessariamente vender a alma. É uma obra que declara o tempo todo amor, carinho e respeito pelas mulheres.

Se o leitor curte Rubem Fonseca e João Antônio, a pedida é certa, com uma dose menor de violência. Se está atrás de entender por que fazemos o que fazemos quando não deveríamos fazer porque não é isso que se espera que a gente faça, também pode encarar sem medo. Se gosta de se deparar com as pequenas epifanias do dia-a-dia (ou melhor: da noite-a-noite), aí então o prazer vale o dinheiro investido. E sem os arrependimentos tradicionais inventados pela vida em sociedade desde tempos imemoriais.

### **José Rezende Jr.**

A estréia de José Rezende Jr. na ficção vem traçada pela boa fama de seu texto jornalístico. Conhecido como ótimo contador de histórias da “vida real”, em que se sobressai uma capacidade ímpar de saber escutar com paciência o que personagens desprivilegiados têm a dizer, ele consegue mudar o registro sem confundir o leitor. Isso é literatura, não há dúvida. A **imaginação** supera os fatos.

Há mais altos que baixos nos dez contos de *A mulher-gorila e outros demônios*. A narrativa de abertura, *Pleibéqui*, mostra que o autor aprendeu a entender das coisas de

uma classe aparentemente sem voz. E exibe também uma preocupação com a forma que irá se prolongar ao longo do volume. Rezende Jr. dá a suas histórias ficcionais o ponto de vista daqueles que perderam algo. Amor, dinheiro ou, antes, a vida.

A linguagem busca a recuperação dessa perda primordial. Os personagens-narradores pronunciam como bem querem a experiência desse viver à margem de uma sociedade desigual e injusta. A literatura do mineiro-brasiliense Rezende Jr. procura expor, em primeira pessoa, os “demônios” que infernizam o cotidiano. Consegue na maioria dos casos, mas nem sempre.

Os bons resultados – diria, irrepreensíveis – começam por *Pleibéqui*, em que o narrador explode em fúria ao ver a ex-amante num palco-prostituto, com outro nome e outra voz, os quais ele é incapaz de reconhecer. Passam por *A mulher-gorila*, reminiscência de diversão endiabrada, nova e sintomática aparição do *playback*: a mulher-gorila se transforma sob as ordens de um narrador do “tormento cotidiano, o homem que conjura e esconjura de mim o demônio”.

Essa é uma constante no livro. No pano de fundo ou diante dos fatos, o narrador dá a entender que a vida é um **espetáculo grotesco**. Os atores-personagens tomam consciência da sua incapacidade de atuar de verdade, mas parece que é sempre tarde. Nem sempre, contudo, será tarde, porque o autor acredita em algum tipo de redenção. Quando coloca classes sociais em conflito, abre-se a possibilidade de mudança.

Isso ocorre em *A triste orla do Aqueronte* e também no melhor alcance dessa prosa: o conto *Os bichos*, prova de que o autor sabe inventar além do que vê e ouve no cotidiano. Prova ainda de que ficar mimetizando literariamente a desgraça dos outros pode ser bom para exemplificar, mas não serve para instalar uma ferida literária, aquela que descarna o horizonte de cada um. *Bangue-bangue* é outro conto perfeito: em sua duplicidade de linguagem, no diálogo com a memória de outra realidade (cinematográfica), na sintonia fina entre a rua e a casa, na relação ambígua entre pai e filha, que é álibi e pode ser libido. Uma obra-prima.

No sentido contrário, os momentos literários menos felizes aparecem em *59 segundos*, *Não passarão (ou A abolição da quarta-feira de cinzas)* e no conto que fecha o livro, *Ainda é tarde*. Nos três casos, a forma irrita o conteúdo a tal ponto que tudo se desfaz em fumaça. O leitor não acredita naquilo que tenta se apresentar como não é. O efeito pretendido não acontece porque o autor exagera na dose de estilo. Soam falsas e exibicionistas a fala do caipira mineiro (*Não passarão*) assim como a do bandido brasiliense (*59 segundos*). Curiosamente, a melhor literatura deste livro (a maior parte

dele) é a que não se apresenta como literária, mesmo sendo. Lição: o jornalismo pode fazer bem.

O leitor de *A mulher-gorila e outros demônios* se prende, ao final, à outra percepção, anunciada pela epígrafe pinçada do *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa: “O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais.” E outra, mais abaixo: “Ouvi minhas veias”. De fato, de modo geral e evidente, o autor sabe ouvir o silêncio das veias de seus personagens. É cuidadoso, como sempre foi com seus relatos anteriores (em que, sim, já se ensaiava uma vertente literária). E tem talento para fazer literatura de denúncia sem denunciar aos brados. Faz isso em calma, escutando as pulsações e levando o leitor a pulsar junto, como convém ao conto, relato de conquista rápida, de prosa fulminante.

José Rezende Jr. compartilha com o leitor sua capacidade de ouvir histórias. A expectativa de seu primeiro vôo ficcional se satisfaz assim, a partir da observação acurada de quem não sabe dizer muito, mas que, ao tomar emprestada uma voz autoral competente (e não conivente), pode se pronunciar para que o mundo dos homens e dos demônios não se cale.

### **Sérgio Rodrigues**

O crime de *As sementes de Flowerville* foi cometido por toda a sociedade brasileira, representada por um Rio de Janeiro dividido entre a sujeira da Cidade Velha e os condomínios Nova Esplanada e Flowerville. O primeiro, de nome em português, é um fiasco, uma espécie de Palace II que ainda não veio abaixo. O segundo domina a paisagem desoladora montada pelo romance de Sérgio Rodrigues.

O autor inventa um futuro no tempo presente do Rio. Um futuro caricatural, exagerado, de tons apocalípticos. O exército, treinado por anos não-democráticos, está a serviço do **mercado**, esse soberano que também controla em níveis totalitários a vida de subcidadãos. A onipotência de um empresário, a subserviência dos sem-dinheiro e a impotência de uma escritora tentam conviver nas páginas.

Rodrigues declarou ter elaborado *As sementes de Flowerville* com uma mescla de gêneros e tipos. Á sátira em ritmo de ficção científica juntam-se delineamentos de personagens como se o leitor estivesse com quadrinhos nas mãos. Há espaço para a triste memória da ditadura militar (generais da época estão vivos). Totalmente manipulada, a mídia se reduz às fofocas sobre famosos.

É um painel mordaz e, diria até, cruel. Mas não parece tão distante da realidade contemporânea. Basta um pouco de atenção para sacar que o mote está ao nosso lado. Ou não estamos numa barbárie pretensamente civilizada? Espetacular, sem dúvida. O autor sublinha os comportamentos amorais que tomaram conta do Brasil. Do presidente que não vê a corrupção na cozinha da própria casa ao motorista da van que faz questão de ignorar as regras de trânsito básicas.

O país caminha para o abismo e ninguém se importa. Quer dizer, a arte está preocupada. Mas o que é a arte comparada ao *money* que corrompe até a linguagem do contato diário, como a que usa o capitalista Victorino Peçanha? Na poltrona ficcional de Sérgio Rodrigues (quem ler entenderá a referência ao móvel), o leitor verá a assinatura de um escritor com longa trajetória à frente, seja como for o futuro. Neste romance de estréia, o espaço para a subversão se dá no produtivo diálogo entre o conteúdo que antecipa as tragédias de uma sociedade equivocada e a forma que contorna, tensiona e remodela **valores**.

## **Wilson Rossato**

### **1.**

Demorou um pouco. No apagar das luzes de 2004, entretanto, ganhou as ruas depois de longa peregrinação burocrática, intermináveis entraves, idas e vindas. Não foi fácil para *O tolo precário*, romance de estréia de Wilson Rossato. Mas o livro não sentiu a carga negativa imposta por um editor sem escrúpulos (não vamos perder mais tempo com ele, o homem da extinta Campanário). Apresenta-se com um frescor fabuloso.

A obra recebeu a bênção da editora Lamparina, que lhe deu tratamento condizente com o que lá está escrito. Curiosa narrativa que já vem ao mundo legitimada. Antes do formato livro, levou os prêmios Oficina do Autor, da Funarte, em 2001, e Redescoberta da Literatura Brasileira, da revista Cult, em 2002. Para o autor, paulista radicado em Brasília há 12 anos, publicar é alívio e alento, em doses equivalentes.

Rossato se sentiu à mercê dos acontecimentos, assim como o seu protagonista, o policial de nome Sete. “Sem dúvida”, confirma. Sobre essa deriva no mundo e outras inclinações, estabeleceu-se a conversa do escritor, 42 anos, com este repórter.

*Como você encontrou esse narrador?*

*Wilson Rossato* – Na observação do mundo, das pessoas e de mim mesmo. Também me considero um pouco um “tolo precário”. Muitas das ações e reações do Sete são minhas.

Mas ele vem muito também da observação do Mersault, o personagem do Albert Camus.

*Então as comparações com O estrangeiro fazem sentido?*

WR – Sim, tenho profunda admiração pelo Camus e especialmente por *O estrangeiro*, que é altamente significativo para mim. Cada vez que leio o livro, e já o li dezenas de vezes, cada vez encontro alguma coisa diferente, algo que não tinha visto antes. *O tolo precário* não é filho direto de *O estrangeiro*, mas sem dúvida alguma tem influência do clima dele. São histórias completamente diferentes, são lugares diferentes, mas a idéia do personagem é muito parecida, porque o Mersault também é um tolo. Quando li o livro anos atrás, recebi aquela figura chavão: um soco no estômago. Tenho impressão de que se na minha primeira experiência como romancista não usasse essa influência não sairia nada. A figura do estrangeiro é muito forte. Tinha de fazer isso.

*Além da linhagem estrangeira, com direito ao trocadilho, o que te atrai na literatura brasileira?*

WR – Lúcio Cardoso. *Crônica da casa assassinada* é um livro excepcional. Se você for resumir o enredo, é um dramalhão, uma novela mexicana, cunhado apaixonado por cunhada, morte, traição, o irmão homossexual preso dentro do quarto... Com a maneira de escrever, com a visão do autor, o dramalhão vira uma obra impressionante, gigantesca.

*Como a experiência jornalística ajudou na ficção?*

WR – Ela foi muito importante, porque fui repórter de polícia em São Paulo. No livro isso me ajudou na ambientação da delegacia, na reação dos policiais, como eles fazem aquele universo. Alguns dos primeiros leitores me perguntaram se eu já tinha sido policial ou se havia trabalhado em delegacia.

*E quando você sentiu que o romance tinha um tom muito particular?*

WR – Só na terceira ou quarta vez em que comecei a escrever *O tolo precário*. Em uma ocasião estava quase na metade do livro e aí descobri que não era aquilo que eu queria. Larguei tudo e recomecei. É normal, acho que vai ser sempre assim. Estou trabalhando no segundo livro e já aconteceu isso. Comecei três vezes e vou entrar na quarta, com certeza. Na releitura você percebe que não era aquela fluência que você queria. Não se



recomeça do zero, porque sempre se aproveita alguma coisa, mas enquanto você não entrar na trilha da história você não fica satisfeito. E não tem conserto, não é possível pegar o texto e ir corrigindo, ajeitando. Tem de reescrever.

*Depois do périplo para publicar o livro, como você avalia o mercado editorial no Brasil?*

WR – Foi o Sérgio Sant’Anna quem disse que os nossos escritores são melhores do que o nosso mercado. Isso é verdade. O mercado é muito pequeno e temos autores novos e novíssimos muito bons, que não aparecem justamente porque não há público leitor para consumir isso. As editoras não são entidades filantrópicas, beneficentes. Elas precisam de retorno financeiro do investimento.

*Como é que se aumenta esse mercado?*

WR – É uma boa pergunta, uma pergunta danada de responder...

*Você escreveu o livro todo em Brasília depois de ter vivido a maior parte da vida em São Paulo. E opta por não nomear o local onde transcorre a história.*

WR – A única coisa que se nota é que é uma cidade grande. Não havia necessidade de haver essa identificação. O livro tem poucas citações de locais e pessoas.

*Com isso, você tira do romance algumas chances de ele ficar datado. E, a julgar pelo Sete, vivemos mesmo num mundo atemporal. Até mesmo desiludido, sem grandes perspectivas.*

WR – Não tem saída. Não existe progresso, o ser humano é o mesmo desde que ele existe. As ações e reações são as mesmas. Não acredito que haja uma mudança profunda. Me parece tola a pretensão de querer que as coisas mudem, que o mundo mude. Isso é uma bobagem.

*Esse ser humano é vil ou vítima?*

WR – Os dois. Precisamos do maniqueísmo. Talvez o ser humano não conseguisse sobreviver sem essa idéia clara de bem e mal.

*Mas o livro vai por outro caminho.*

WR – Exatamente. É tudo tão difuso. Se a gente colocar em compartimentos, acaba caindo sempre na mesma situação. A literatura serve para quebrar isso. O Sete, como ressaltou o Nelson de Oliveira no prefácio do livro, transita entre ser cordeiro e ser lobo de maneira sonâmbula, sem perceber muito o que faz, sem ter muito claros os limites. O que a gente costuma fazer é o contrário, tenta padronizar, rotular, quando na verdade o que se vive é uma mistura disso.

*A ficção é boa para mostrar isso, não?*

WR – Ela tenta mostrar isso. Consegue para alguns, não consegue para outros.

*Autores ou leitores?*

WR – Leitores. Alguns tentam entender o que estão lendo, outros passam por cima.

*E acreditam que o Sete é de fato um “tolo precário”?*

WR – Pode ser.

## 2.

As filiações foram dadas. A principal é *O estrangeiro*, de Albert Camus. Mas *O tolo precário* seria mesmo (ops) tolo e precário se fosse mera reprodução do original francês, que, afinal, nem é tão francês assim. Ou se o leitor se detivesse em encará-lo como cópia que aparece depois, se pensarmos em linha evolutiva. Não. O livro de estréia de Wilson Rossato tem um ponto de partida estilístico, mas nele pega carona para dizer o que precisa dizer. Como o recurso do pastiche, valorizado no pós-moderno.

Na falta de exibicionismo mora o segredo do autor. O simples se parece com a banalidade da vida do narrador, o policial Sete, que se deixa conduzir por toda e qualquer circunstância até um desfecho que pode ser trágico. Não há história a ser resumida e que valha a pena ser contada para entusiasmar o leitor. É curioso: *O tolo precário* precisa da **linguagem** do mesmo modo como o seu personagem principal conduz a existência. Sem saber o que fazer com ela, mas imprimindo nesse nada uma marca individual forte.

Sete sabe o que faz, e não se deixa impedir por questões morais para fazer algo. Dar chutes num preso, masturbar-se, fumar maconha. As cenas são entre a casa e a delegacia, com um caminho sem alterações, com as pedras no mesmo lugar. O mundo onde ele circula pede o desengajamento total para que possa fluir sem entraves, com as

corrupções de praxe. No momento em que o personagem (nós?) instaura alguma dúvida sobre os procedimentos corriqueiros, a vida passa a correr perigo. E aí é melhor parar. Ou ir correndo ler este boletim de ocorrência sobre a vida numa cidade grande deste país.

### **Fabio Danesi Rossi**

O que a **urgência** e a gentileza da internet podem produzir como textos? Parte da resposta está na estréia – em livro – do blogueiro Fabio Danesi Rossi. *Todas as festas felizes demais*, um dos primeiros lançamentos da editora Barracuda, reúne contos despreocupadamente atentos. “Herda a leveza lírica da linguagem de Paulo Mendes Campos e Otto Lara Resende, mas a dilapida pouco a pouco com enredos altamente simbólicos e cáusticos”, escreve o poeta Fabrício Carpinejar na orelha. Com razão.

A crônica contemporânea jogada na rede reproduz um narrador leve, bem-humorado. Ele, narrador, é imaturo apenas na superfície. Assim, capta momentos bem marcados da nossa existência, de todas as fases banais. *Todas as festas* é uma obra feliz sem ser demais, porque a vida é assim. É livro que se lê vendo televisão, é livro para ser zapeado sem prejuízo ao todo (porque ele, ainda bem, não existe). O autor, espertíssimo, sabe que “o tempo tira a importância das coisas o tempo inteiro”.

Há coisas de mestre nesse trabalho de continuidade de uma certa tradição brasileira. Experimentem ler *Bom dia, bom dia, hora da escola, O jogo dos palavrões* ou *Como se decidem os salários*. Difícil é não esboçar um sorriso de satisfação. Literatura não é só isso? É o que o espaço aberto de comunicação da rede vem proporcionando: o prazer de escrever sem entraves gramaticais ou juízos definitivos, de ler junto com muita gente, compartilhando experiências reais (que podem ser virtuais), a felicidade de dar uma banana para a “alta literatura”.

Em tempo: o endereço de Fabio Danesi Rossi na internet é [www.fdr.wunderblogs.com](http://www.fdr.wunderblogs.com).

### **Luiz Ruffato**

#### **1.**

A expectativa em torno do segundo romance é grande, especialmente quando a estréia foi estrondosa. Uma síndrome toma conta de alguns escritores: é preciso estar à altura do primeiro livro. Mais grave ainda: é preciso fazer algo melhor do que o precursor. Afinal, não é nada agradável ganhar a pecha de “autor de um livro só”. Dois

casos relativamente recentes de estréias auspiciosas na narrativa longa foram os de Paulo Lins e Luiz Ruffato. Lins lançou *Cidade de Deus* (Companhia das Letras) em 1997 e, quase oito anos depois, ainda não voltou a publicar.

Ruffato colheu elogios rasgados e o Prêmio Jabuti por *Eles eram muitos cavalos* (Boitempo), Também autor de dois livros de contos, lançará em março não apenas mais um romance, mas dois de uma só vez. Saem, pela Record, *Mamma, son tanto felice* e *O mundo inimigo*. “Esses livros contêm histórias reescritas e rearrumadas dos dois primeiros livros, *Histórias de remorsos e rancores* e *(os sobreviventes)*. E fazem parte de um romance maior, intitulado *Inferno provisório*”, conta o escritor, mineiro de Cataguases radicado em São Paulo.

A intenção de Ruffato é chegar a cinco volumes. O terceiro, *O livro das impossibilidades*, está quase pronto e a previsão é que seja publicado em 2006. E do que tratam os romances? “É uma tentativa de discutir os últimos 50 anos do Brasil, quando pulamos de uma sociedade agrária para uma **sociedade pós-industrial**, e as consequências disso na vida das pessoas. Uma tentativa de entender como chegamos aonde estamos”, adianta o autor.

## 2.

Dentre os novos nomes da literatura brasileira, o mineiro radicado em São Paulo Luiz Ruffato goza de um prestígio ímpar. Muito em função de um livro chamado *Eles eram muitos cavalos*, publicado pela editora Boitempo em 2001. Com esse romance fragmentado, de linguagem experimental, conquistou prêmios: da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e o Machado de Assis de Narrativa, concedido pela Fundação Biblioteca Nacional. Ou seja, conversa bem com a crítica ligeira de jornal e não assusta alas mais tradicionais da literatura no país.

Após bem-sucedida carreira jornalística, Ruffato dedica-se atualmente à literatura, dá-lhe exclusividade. Antes dos *cavalos*, havia publicado dois livros de contos: *Histórias de remorsos e rancores* (1998) e *(os sobreviventes)*, de 2000 e assim mesmo entre parênteses. Este último recebeu menção especial no prêmio cubano Casa de Las Americas. Alguns dos textos que compõem a nova fornada do autor, os volumes 1 e 2 de *Inferno provisório*, são reelaboraões de histórias dessas coletâneas.

Depois dos *cavalos*, traduzidos para o italiano (*Come tanti cavalli*) e o francês (*Tant et tant de chevaux*), Ruffato publicou poemas (*As máscaras sigulares*), um ensaio (*Os ases de Cataguases*), organizou a coletânea *25 mulheres que estão fazendo a nova*

*literatura brasileira*, assinou o prefácio à reedição de *Aspectos do romance* (Globo), de E. M. Foster. Do próprio punho que procura “acompanhar a transformação do país pelos olhos de quem verdadeiramente a comanda”, ele volta agora ao romance com *Mamma, son tanto felice* e *O mundo inimigo*.

*Que diferença faz nomear os volumes como romances e não como livros de contos? O romance permite o painel, é isso?*

*Luiz Ruffato* – Na verdade, o que pretendo é problematizar a questão dos gêneros literários. A conceituação de romance, conto, novela, ensaio, crônica, poema, na minha opinião, está em crise neste começo de século. Não é mais possível pensar em apreender a realidade dos nossos tempos com as mesmas ferramentas do século XVIII. Hoje temos a **contaminação das linguagens**, é impossível fingir que o cinema, a televisão, a publicidade, o jornalismo e a internet não interfiram na literatura. Quando conceituo livros como *Mamma, son tanto felice* e *O mundo inimigo* como romances, estou, na verdade, provocando uma reflexão sobre o gênero literário. Pois bem: não é um romance, mas também não se trata de um livro de contos. O que é então? Eu não sei ainda...

*Dos escritores que vivem hoje em São Paulo, você está entre os poucos que voltam à terra, que não se entregam por completo ao mundo urbano. Por quê?*

*LR* – Eu tive o privilégio de acompanhar, ainda que do andar de baixo da sociedade, a formação do Brasil contemporâneo. Nasci numa pequena cidade industrial, Cataguases, no interior de Minas, mas passava minhas férias na fazenda (fazenda é modo de dizer...) dos meus avós em Rodeiro, uma pequena colônia de italianos perdida nos cafundós de Minas. Portanto, tive a oportunidade de acompanhar o fim do mundo rural (a derrocada dos pequenos sitiantes), a migração para as cidades pequenas e a posterior migração para as megalópoles. O que tento compreender, com meus livros, é como se deu, em apenas meio século, essa passagem, de um país rural para um país pós-industrial. Ou, em outras palavras: como chegamos onde estamos.

*O Inferno provisório demarca um projeto literário bem claro. E moderno por excelência. Você se sente deslocado em relação às tendências na literatura desse início de século XXI? É um escritor à moda “antiga”?*

LR – Eu acho curioso isso: eu, que escrevo sobre a formação do Brasil contemporâneo, uso de uma prosa experimental por excelência, sem qualquer **concessão** ao mercado, posso ser classificado como um escritor à moda antiga, enquanto as tendências mais, digamos assim, contemporâneas, falam de coisas atualíssimas usando de uma linguagem pré-moderna... Nesse sentido, me sinto deslocado sim.

*Poucos autores contemporâneos também estão dispostos a pensar o país do modo como você se propõe. Faltam causas ou falta engajamento?*

LR – Acho que falta coragem e ousadia e pretensão. Coragem para abordar um assunto que não está na moda; ousadia para enfrentar as questões que nos fazem ser brasileiros num mundo que diz que isso não tem mais a menor importância; e pretensão, porque se escreve hoje para o público imediato, para **agradar** esse público, para sair nos jornais e ser badalado, e não para dar uma contribuição original à literatura. Eu acho que temos que ter a pretensão de fazer algo novo. A falta de pretensão é que nos torna medíocres.

*Os livros suscitam discussão recorrente: é possível falar em nome dos outros? E mais: o requinte de linguagem está mesmo nesses outros?*

LR – Acho que o artista sempre está falando dele mesmo. A diferença é que alguns se acham tão importantes que, cegos, não vêem a realidade que os cerca. Eu penso que o artista é a voz dos que não têm voz, a visão dos que não têm visão: o mundo acontece a partir da perspectiva do artista, mas ele tem que ter competência para, despindo-se de seu egocentrismo, conseguir falar em nome de muitos outros.

*Para terminar, gostaria que comentasse como foi viver a experiência do sucesso literário com Eles eram muitos cavalos e a expectativa em relação aos livros que saem agora. Você se sentiu pressionado de alguma forma?*

LR – Não, nunca me senti pressionado. O meu projeto de vida passa pelo projeto literário. Quando resolvi abandonar o jornalismo, deixei uma carreira ascendente, bem paga e bem situada, porque eu tinha em mente aonde queria chegar. O *Eles eram muitos cavalos*, um livro experimental e “difícil”, alcançou a terceira edição, ganhou dois prêmios na época (APCA e Machado de Assis da Biblioteca Nacional), foi traduzido para o italiano e o francês (e deve sair em breve em Portugal), mostrando, então, que eu estava no caminho certo. Então, eu não podia trair o meu projeto. Quando escrevo, a

única coisa que me interessa é me aproximar ao máximo da verdade dessa minha escolha inicial.

## **Fernando Sabino**

Os mosqueteiros mineiros morreram antes: Hélio Pellegrino (1924-1988), Paulo Mendes Campos (1922-1991) e Otto Lara Resende (1922-1992). Único dos quatro a cumprir a promessa de se tornar efetivamente escritor, o *D'Artagnan* Fernando Sabino desdobrou seu destino literário ao sabor do gosto popular. Quantos não quebraram preconceitos juvenis em relação à literatura ao serem obrigados na escola a encarar *O homem nu*, *O grande mentecapto* ou *O menino no espelho*? Sabino nos ensinou a gostar de ler.

Esqueça-se o deslize (ou o desastre) *Zélia, uma paixão*, que o deixou em maus lençóis tanto na mídia como na academia, para situar Sabino entre os grandes da literatura brasileira. Para a professora e ensaísta Eneida Maria de Souza, ele soube aproveitar a herança deixada pelo modernismo, especialmente no aspecto urbano, no que se chama de “romance de formação” e também no uso de uma **linguagem enxuta, coloquial**. O melhor de Sabino, concorda grande parte da crítica, está em *O encontro marcado*, “um vivo depoimento da geração que amadureceu durante a Segunda Guerra”, na definição de Alfredo Bosi.

Nos últimos anos, o escritor vinha se dedicando ao que ele mesmo chamou de edição da “obra póstuma antecipada”. Tirou da gaveta, por exemplo, as excepcionais cartas trocadas com Mario de Andrade e Clarice Lispector, além do recém-lançado romance *Os movimentos simulados*, escrito aos 22 anos de idade. Antes da publicação, chegou a consultar, no além, os amigos Otto, Hélio e Paulo, que concordaram, não sem algumas restrições regadas a doses de uísque.

Em depoimento distribuído à imprensa pela editora Record quando saiu o livro (era raríssimo dar entrevistas depois do *affaire Zélia*), Sabino atestou: “**O escritor é um solitário**. O sucesso não deve ser buscado como uma forma de superar a solidão: ele começa no momento em que o escritor consegue se realizar, chegar ao extremo de si mesmo. No momento em que ele pode dizer: eu sou do meu tamanho, nem maior, nem menor.” Fernando Sabino encontrou a estatura ao situar a palavra, com acuidade, na vida contemporânea. Palavra acessível, simpática e sincera. E que tem tudo para ser duradoura.

## Juan José Saer

### 1.

**Buenos Aires** – O acontecimento literário do segundo semestre na Argentina é o lançamento de *La grande*, o romance póstumo de Juan José Saer. Está em todas as vitrines da capital e nas mãos dos intelectuais portenhos interessados em saber o que escreveu, por último, aquele que a crítica cultural Beatriz Sarlo colocou ao lado de **Manuel Puig** como os únicos escritores originais argentinos depois de Jorge Luis Borges.

“Saer, milagrosamente, faz ficção quando parece que já não se pode contar histórias (senão os restos que flutuam na imaginação da mídia); encara a tarefa com serenidade e pessimismo: já não se pode narrar, mas é necessário narrar. Pensa de maneira nova a relação entre espaço, tempo e relato”, escreveu Sarlo no suplemento Ñ do jornal *Clarín*. Nascido na província de Santa Fé, Saer morreu em 11 de junho deste ano, em Paris, aos 68 anos. Vivia na França desde 1968.

*La grande* é, como o próprio título sugere (“a grande”), uma compilação do universo do *santafesino* Saer, autor de *Ninguém nada nunca*, *A pesquisa* e outros. É um livro efetivamente extenso, mas o autor não pôde terminá-lo. Dos sete capítulos, um para cada dia da semana, Saer escreveu cinco a mão, como de costume. O sexto foi redigido inicialmente da mesma forma. Entretanto, de acordo com nota explicativa da editora Seix Barral, ele passou a digitar o texto diretamente no computador depois de passagem pelo hospital.

Do último capítulo, restou o título (“Río abajo”) e a primeira frase: “Con la lluvia, llegó el otoño, y con el otoño, el tiempo del vino.” Bonito, curioso e paradoxal. A crítica vem afirmando que *La grande* comporta um universo, como se pudesse exauri-lo. A publicidade do livro sublinha: “um romance deslumbrante que reflete a visão total do mundo”. Uma pretensão que talvez o próprio Saer se dispusesse a abarcar, porque era moderno e em muitas medidas conservador (quem o ouviu falar no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília, em junho de 2003, sabe do que se trata).

Entretanto, a chuva, o outono e o vinho deixaram a vida incompleta. E isso abre *La grande* para outras perspectivas, dimensões que nascem dentro do próprio texto de Juan José Saer. O romancista oferece ao leitor, como quem convida para brindar à vitalidade, um bilhete de entrada em outro tempo-e-espaço, do qual, ao final, não se quer sair. Pede-se mais, porque o romance *saeriano* é “el movimiento continuo



descompuesto”, como quer o **personagem intelectual** Carlos Tomatis. O romance expõe, “en forma analítica y estática, lo que en verdad es sintético y dinâmico”.

A narrativa transcorre na década de 1990, puxando fios do passado, e agregando eixos da obra já escrita pelo autor – 11 romances, cinco livros de contos, um de poemas e três de ensaios. As mesmas personagens, como de costume, voltam a circular na ficção. *La grande* conta a história de um retorno, a viagem de volta à terra natal de Gutiérrez, depois de trinta anos vivendo na Europa. Sim, qualquer semelhança leva a pensar em questões autobiográficas. O romance também fala (melhor: ironiza) de um movimento literário de vanguarda na província, o “precisionismo”.

Para colocar personagens de diferentes gerações em diálogo, Saer inventa uma tradição. Nessa atualização do passado no presente, em que a literatura e o **papel do escritor** estão no centro das discussões, o autor denota confiança no que está por aí (por aqui, nos trópicos latinos), reservado a quem queira viver com arte. Da caminhada inicial de Gutiérrez e Nula, um jovem filósofo que por acaso vende vinho, ao triunfante dia de domingo, em que estão reunidos os personagens principais, os dias passam lentamente, mas não porque se esteja longe de tudo, senão porque se tira sempre proveito de um sutil suspiro, de um leve gesto, de uma sacada sacana. Delícias, delícias.

O que *La grande*, afinal, proporciona? Mostra como é ainda possível viver de maneira diferenciada, seja em que lugar for, apesar da impressão geral de que repetimos modos de comportamento no cotidiano global. A utopia está na perspicácia apontada por atos e sobressaltos. A emergência de um narrador (e seus personagens) de refinada inteligência, agudo senso de observação, atentos a um erotismo incomum e outras qualidades mais, esse aparecimento nas páginas do romance nos dá a certeza de que a arte é grande. Também a vida, que muda de perspectiva enquanto a leitura não acaba.

E se a chuva, o outono e o vinho são apenas o princípio de um dia, uma segunda-feira qualquer, essa vida de sentidos ampliados não há de terminar com um pequeno ponto final.

## 2.

A prosa de Juan José Saer está com tudo. Na noite de entrega do Prêmio Clarín de Romance, na segunda quinzena de outubro, recebeu homenagem e prêmio por sua “trajetória cultural”. Era membro do júri deste ano até morrer, em junho. Foi substituído por ninguém menos que José Saramago. Além da canonização ao lado de Puig, Beatriz Sarlo saudou o autor também no último número da revista de cultura que dirige, *Punto*

*de Vista*. Título: “El mejor”. A ensaísta conta como Saer, só depois de ter escrito dez livros, saiu do círculo de amigos leitores para ser descoberto pela **mídia**.

Hoje, a imprensa confirma generosamente a canonização acadêmica. O suplemento *Ñ*, do jornal *Clarín*, trouxe **entrevista** inédita e resenha rasgada de elogios, assinada por Florencia Abbate: “Notável romance final, tributo a seus mestres literários, a seu próprio trabalho e a seus amigos, *La grande* merece que se diga dela o que Saer dizia de um de seus livros favoritos (*Santuário*, de Faulkner). A saber, que o rigor exemplar de tal prática da literatura, nestes tempos, brilha como ‘a relíquia esplêndida de uma arte esquecida’”.

O primeiro número da revista *Quid*, publicada pela rede de livrarias Yenny, El Ateneo e Dromo, reservou um dossiê para Saer, com longa entrevista transcrita de participação do autor na tevê. A revista de cultura pop *Les Inrockuptibles* abriu sua seção de livros, em outubro, por resenha do jovem escritor Juan José Becerra: “O gênio de Juan José Saer pôde formular, em termos mais abstratos, um pensamento que reúne, em *La grande*, sua formidável obra culminante, o drama do mundo e a beleza literária, sem a qual o mundo seria um pouco mais inexplicável”.

Romancista, poeta e ensaísta, Sergio Chejfec dedica o livro de ensaios *El punto vacilante*, que acaba de sair do forno, “à memória de Juan José Saer”. Por fim, para atestar o “momento Saer” além dos registros por escrito, pergunte a um professor ou crítico literário quem é o grande escritor argentino vivo. Ele ou ela não terá dúvidas em apontar Juan José Saer. Como ato falho. Mas também como sinal de que ele demorará a morrer.

## **Sérgio Sant’Anna**

O relançamento de *A tragédia brasileira*, o “romance-teatro” de Sérgio Sant’Anna publicado originalmente em 1987, vem bem a calhar. Primeiro, para mostrar como a literatura é capaz de recuperar, permanecer e antecipar, intransitivamente. Depois, para exhibir as chagas de um país incapaz de sair das coxias (vide fatos bem recentes). E, finalmente, para atestar o mundo como espetáculo, em que tudo se encena, inclusive a literatura.

A ligação de Sant’Anna com o teatro é antiga. Em sentido mais amplo, sua ficção sempre desejou estar próxima da representação cênica. *Um romance de geração*, de 1981, é uma “comédia dramática em um ato”. No conto que dá título ao livro *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*, de 1982, o autor-narrador diz: “O Silviano

Santiago diz que eu não deixo viver meus personagens. De fato, meus personagens quase sempre são antes atores do que personagens. E sempre gostei de escrever minhas histórias como se elas se passassem num palco. Ou mesmo um teatro de marionetes.”

Haveria outras referências às artes cênicas na obra desse autor que tem quase aversão a simplesmente narrar. A literatura se faz de pausas metanarrativas, como um prazer de ofício. O que mais importa é que as “peças” ficcionais não são confeccionadas para um **leitor-espectador** qualquer, pelo que trazem de experimental. *A tragédia brasileira*, um livro de difícil leitura, não há dúvida, incorpora estratégias ousadas de narrativas anteriores. Os romances *Simulacros* (1977) e *Amazona* (1986) são premonitórios do que Sant’Anna viria a fazer neste que considera seu melhor trabalho em pouco mais de 35 anos de atividade literária. O primeiro adianta recursos estilísticos. O segundo antevê um dos temas principais, o nacional trágico.

Com o passar do tempo, o autor substituiu a simples paródia, cujo exemplo mais óbvio é *Confissões de Ralfo*, pelo requinte do pastiche. Foi deixando de ironizar as coisas para ironizar com as coisas. No lugar de se desfazer dos discursos, refazer os discursos. *A tragédia brasileira* toma o Brasil, a partir do título, como cenário e o vislumbra em toda sua perplexidade. Parte de um acidente, o atropelamento de uma menina de 12 anos em 1962 (pré-ditadura militar, portanto), estabelece um vácuo temporal, constatando a não-existência do país durante 20 anos, para retornar na década de 80, não necessariamente de maneira linear.

Sempre dando privilégio à ação de olhar, como de resto em toda a obra de Sant’Anna, o romance-teatro tenta enquadrar o hibridismo de nossa formação identitária. Jacira, a garota atropelada, simboliza o não-corrompido, a beleza, a sensualidade e o mistério, uma Iracema dos tempos pós-modernos. Ela é o epicentro, o foco principal, de tudo o que se desdobra na narrativa, em que os gêneros também se misturam à vontade. O leitor atravessa textos que se parecem com ensaios, roteiros, monólogos, contos, trechos etc., divididos em cenas distribuídas por abertura, três atos e epílogo.

Em cena, a montagem de um “espetáculo imaginário”. E a **desmontagem** dos mecanismos de “composição”, palavra que agrada Sant’Anna, fã de Marcel Duchamp e Erik Satie: um quadro, uma cena, tudo visto do avesso. Os personagens típicos, por exemplo, são nomeados com maiúsculas (Putá Adolescente, Malandro de Província e outros) para simular o Outro, escancarar preconceitos, marcar o óbvio, decompor a técnica e outras racionalizações. O onírico está presente, mas ele deve ser organizado.

Também fica nítida em *A tragédia brasileira* a leitura amorosa de *Panamérica*, de José Agrippino de Paula, o espetáculo literário sob a forma romance que Sant'Anna costuma citar como referência obrigatória. Além da relação com essa fonte de mitologias contemporâneas e criadora de um espaço não-naturalista, o bom de reler o livro é perceber que ele mantém a graça de quem sabe ser irônico, de quem gostaria que este país soubesse aproveitar mais o que tem de feminino. A cena “Rubricas”, que abre o terceiro ato, é para ser apreciada infinitas vezes.

Mas, afinal, quem há de compreender a tragédia brasileira em toda a dimensão? Nem Buda, nem um pajé, nem Cristo, nem Freud, nem Maomé, todos eles reunidos no “Epílogo”. O pulso da nação pode estar, isso sim, nas coxas da musa Jacira, na gota vermelha que aparece (e some) do vestidinho, nos olhares do Poeta e do Negro lançados com devoção à menina santa. Porque a transformação do corpo não chega a se dar por completo, não se configura efetivamente em descoberta.

E Jacira também é Maria Altamira, personagem que poderia ter sido pintada por Candido Portinari, uma estrela a nos guiar em direção ao país do futuro. Há muito tempo e por muito tempo ainda, a julgar pela utopia enterrada à luz do dia nos palcos públicos da política, um espetáculo “grotesco, vulgar e até óbvio, em alguns momentos beirando o subliterário”, para recordar um velho conto do autor.

A obra recém-reeditada é o melhor de Sérgio Sant'Anna? Difícil concordar. Os relatos de *A senhorita Simpson*, publicados justamente na seqüência, em 1989, não partem “decididamente para a experimentação”, como quer o personagem Autor-Diretor de *A tragédia brasileira*, o que lhes permite um diálogo mais equilibrado e generoso com o público, sem medo do **entretimento**. O livro que volta a ocupar lugar de destaque nas prateleiras é capaz de ver e exhibir de modo apuradíssimo. Mas olhos, como se sabe, não se compram.

## **Silviano Santiago**

### **1.**

Se alguém diz “eu minto”, o paradoxo está pronto. Assim explicado na contracapa de *O falso mentiroso – memórias*, o novo romance de Silviano Santiago: se “o que diz é verdade, a afirmação é falsa; e se o que diz é falso, a afirmação é verdadeira e, por isso, novamente falsa etc.” Complicado? Sim. Nem tanto. Pode ser.

*A dúvida é válida. É valor. Assim, surge a primeira pergunta: Silviano Santiago mente? “Nunca. Sempre diz a verdade, ou a falsa mentira. Só que os caminhos para se*

*‘falar’ ou se ‘escrever’ a verdade não são só os que a gente utiliza num confessionário católico ou num divã de psicanalista”, responde o próprio.*

Enredado na impossibilidade de uma única verdade, *O falso mentiroso* se propõe a divertir o leitor com várias versões dos eventos narrados. “Como se diz no popular: quem narra um conto aumenta um ponto. O narrador entrega o bastão na corrida de revezamento do romance a um outro, que é ele mesmo”, explica Silviano.

“Por isso é que te digo que o romance é mais sobre o prazer perverso (talvez satânico) de nunca estar contente com a versão que acaba de ser formulada. Tem algo a ver com o romance pícaro e muito a ver com os romances de Samuel Beckett, como *Malone morre*, belamente traduzido por Paulo Leminski.”

A obra tem a ver também com W.G. Sebald, o escritor alemão autor de *Os emigrantes* e *Austerlitz* (entre outros), morto aos 57 anos, em dezembro de 2001. O ficcionista e crítico cultural brasileiro leu muito Sebald e, na medida do possível, tem divulgado o seu trabalho entre os amigos. “Dele talvez tenha tirado alguns rompantes líricos. Mas ele trata os grandes temas (em geral, judaicos) com toda a dignidade que merecem. Eu, não.”

O encontro talvez (outro) se dê, especula Silviano, “no desejo de cotidianizar os grandes eventos do século pelo viés das micro-histórias sobre **indivíduos sem importância coletiva**, para retomar a frase de Sartre”. Já a falta de toda a dignidade, essa está no escracho, na opção pela pornochanchada, no destemor de escrever palavão nessa literatura picaresca que comenta com bom humor a segunda metade do século XX.

Sexo só com camisinha? “O livro não traz nenhum apelo ao bom-mocismo. Afinal, não sou publicitário pago pelo governo e muito menos autor de histórias infanto-juvenis.” É autor preocupado em retomar o prazer de narrar uma história. No caso, a do carioca Samuel Carneiro de Souza Aguiar, pintor de cópias das gravuras de Goeldi. Filho (ou não) de Eucanaã, proprietário de fábrica de preservativos, e Donana, dona de casa carola e nada fértil.

Este sétimo romance de Silviano elimina as conjunções adversativas (mas, porém, todavia etc.) porque elas são “tábua de salvação do narrador que não se conformou parcialmente com o que foi dito”. Exemplo: Pedro é bom, mas é feio. Segundo o autor, como não há adversativas na fala do narrador, “ele pode não concordar com absolutamente tudo o que já tinha dito”.

Lembro título de romance em que Silviano dá continuidade às *Memórias do cárcere* de Graciliano Ramos, imitando-lhe o estilo, para perguntar se *O falso mentiroso* teria sido escrito, esse sim, “em liberdade”, apenas preso ao discurso ficcional.

“A liberdade neste romance tem mais a ver com a licenciosidade verbal (o esculacho) do que com a forma-prisão do discurso ficcional. As pessoas ainda não sacaram que Eucanaã, Donana e Samuel têm muito a ver com a história bíblica do profeta Samuel e até com os cabelos compridos do menino. Por aí posso falar de forma-prisão, no caso a bíblica, mas a graça está no modo libertário de narrar as coisas bíblicas. É o anti-Mel Gibson. Trata-se de cotidianizar pela fala do vulgo tudo o que é aparentemente sagrado. Tanto a literatura leiga quanto a sacra.”

A brincadeira é séria. Silviano, que sempre fez de tudo um pouco no terreno da literatura, e sempre com mão de mestre, garante que não chuta o balde assim, sem mais nem menos. “Sou anárquico até certo ponto. Acho o mundo do século XX (que infelizmente foi construído por nós, não há dúvida) tão chato, tão chato, que você tem de ser irresponsavelmente sério para poder falar dele, ou melhor, para buscar uma metáfora (a camisa-de-vênus) que possa traduzir a nossa angústia profilática diante dele.” Suspira com certa nostalgia e incerta angústia: “Ah! Os verdes anos de maio de 1968”.

Havia a idéia inicial de um livro de contos com o mesmo título do romance recém-publicado e com histórias “mais verdadeiras”, mais próximas da **autobiografia**. O título mudou. O livro, já pronto, vai se chamar *Histórias mal contadas*. “Na verdade as histórias são bem mais verdadeiras, mas não sei se os contos serão”, provoca. “A idade me trouxe a vontade de brincar com a arte de narrar. De artista passei a artesão. Uma coisa é certa, nos contos abandonei o estilo videoclipe e adentrei-me por um andamento musical adagio, mais próximo das narrativas clássicas de Machado de Assis e Tchécov.”

A linguagem videoclípada de *O falso mentiroso* (frases-parágrafos, quebras, ir-e-vir) se justifica por uma vontade de estilo ágil, de acordo com as reviravoltas da história. “Quanto mais curta uma frase, mais engraçada ela é. As frases longas (que também adoro) são sempre pesadas, reflexivas. O novo romance convida o leitor a refletir sobre o estilo e não sobre o conteúdo das frases. O contrário se passa num romance de frases longas.”

Com essas estratégias, as memórias tradicionais vão para o espaço. Antes tarde do que nunca. O narrador diz que “de menino é que se torce o pepino do memorialista”.

Ele já não é similar ao de uma linhagem que inclui José Lins do Rego (*Meus verdes anos*), Graciliano Ramos (*Infância*) e até mesmo Oswald de Andrade (*Um homem sem profissão*). O escritor contemporâneo tem receio de narrar a própria vida (desse modo, necessariamente ficcional, sabemos). As memórias se tornaram impossíveis?

“As memórias não se tornaram impossíveis. Tornou-se impossível é acreditar que se possa narrar uma vida através de sucessivos retratos 3x4. O texto memorialista não é mais documento. Só isso: a identidade do indivíduo (trabalhada por que escola psicanalítica for, por que teoria sociológica for) foi explodida. Talvez tentem de todas as formas que reentrem no bom senso da identidade, assim como nos obrigam a entrar no bom senso da camisa-de-vênus. Voltar à questão da identidade é tão profilático quanto voltar ao uso da camisinha.”

(Na capa do livro, a foto de um menino nascido em Formiga, Minas Gerais, aos cinco meses e treze dias de idade. Que pode ser Silviano Santiago, mineiro de Formiga, ano da graça de 1938 e nome certo da melhor literatura feito hoje no Brasil).

## 2.

Foram 15 anos de escritos esparsos. Desde 1989, Silviano Santiago não publicava em livro reflexões não-ficcionais sobre literatura e cultura. Apareceu em jornais e revistas, falou para diferentes platéias, escreveu contos e romances, aconteceu de outras maneiras. Após três intervenções precisas no formato clássico – *Uma literatura nos trópicos* (1978), *Vale quanto pesa* (1982) e *Nas malhas da letra* (1989) – Santiago volta a reunir ensaios. *O cosmopolitismo do pobre* imprime um belíssimo apanhado do que apresenta de melhor um intelectual latino-americano inconformado.

O livro, na verdade, abre uma série de três que a Editora UFMG planeja lançar nos próximos dois anos. Este primeiro volume reúne “ensaios de caráter mais geral” escritos nos últimos anos, como anuncia o próprio autor. Os próximos deverão juntar prefácios, resenhas, depoimentos e entrevistas, além de ensaios sobre literatura brasileira. A empreitada se justifica. Silviano Santiago, que completa 70 anos em 2006, está entre os poucos críticos brasileiros (os dedos das mãos dão de sobra) que compreendem o significado da produção cultural no **mundo contemporâneo**.

Isso já é um convite ao leitor não-especializado para mergulhar nesses ensaios, previamente publicados, mas sempre repletos de motivos originais. Não há aqui qualquer hermetismo, aquela barreira proposital ou feita por incompetência mesmo de quem não domina a linguagem. Santiago sabe onde pisa a pena para aproximar o leitor,

porque conhece as leituras (im)prováveis em tempos de espetáculo. Sabe também que não pode estar de acordo com esse leitor se ele não aceita provocações.

Nesse sentido, o livro é quase uma obrigação aos especialistas, se pretendem que a literatura e a arte de maneira geral permaneçam a ter alguma chance de ampliar o conhecimento das coisas a partir de uma perspectiva brasileira e latino-americana, enquadrada atualmente pelo domínio dos meios audiovisuais. O recado é simples: saiam do castelo para ver o que se exhibe no mundo. Tornem-se mais espectadores e menos leitores. Por favor, participem do debate público, compreendendo o lugar desprivilegiado da “escrita fonética” e buscando formas de reinseri-la, modos de conferir-lhe novos valores. Do contrário, não é possível dar conta da cena.

Para se ter idéia do alcance da abordagem de Silviano Santiago, basta dizer que ele enfrenta, intelectualmente falando, de Antonio Candido a Paulo Coelho – os intocáveis, por razões opostas, Candido e Coelho. O pensador modernista e o autor popular. Com Candido, dialoga em várias passagens. Não deixa, contudo, de criticar nele, por exemplo, a visão restrita sobre os **meios de comunicação de massa** (no ensaio “Intensidades discursivas”).

Sobre o fenômeno-autor de *O alquimista*, diz que ele “se deixa embalar pelo canto da sereia neoliberal com a volúpia, a insensatez e a *naïveté* de um selvagem das idéias”. E antes: “Por não estar sendo questionado pelo lado de dentro e pouco pelo lado de fora, o pensamento desiludido e alvissareiro de Paulo Coelho se perpetua de maneira sobrejacente e epidérmica, apresentando-se como contínuo místico nos diversos palcos do mundo e respectivas línguas nacionais”. A Silviano Santiago interessam as “obras de cultura dissidentes” com efetivo “engajamento ético e político do escritor no manejo da escrita literária”.

*O cosmopolitismo do pobre*, embalado na capa por imagem de um parangolé de Helio Oiticica, é sobre a delícia e a dor de produzir conhecimento (ou não) nos trópicos em desenvolvimento com um olhar lançado, sem subserviência, às políticas de globalização. Os 15 textos desdobram questões surgidas em ensaios anteriores e na obra ficcional do autor: identidade nacional, tradição literária e desdobramentos pós-modernos, leitura como possibilidade de cidadania, crítica literária no jornal, entre outros.

Os temas partem da literatura (e do cinema, como no ensaio que dá título à obra) para encontrar um efeito amplo. Preocupação constante é a respeito do papel do intelectual num país “culturalmente miserável”, onde “um segmento considerável da



população ainda é composto de analfabetos”. Os textos já começavam a ser consultados na academia e, agora, têm tudo para ampliar seu espaço de atuação. Refletem, em especial, dois ensaios hoje considerados clássicos: “O entrelugar do discurso latino-americano” e “Apesar de dependente, universal”.

É claro que a teoria de Silviano acaba por ser uma defesa de sua própria ficção, realizada em obras como *Em liberdade*, *Stella Manhattan*, *Keith Jarrett no Blue Note* e *O falso mentiroso*. Ainda que ele afirme não ver muitas distinções entre as modalidades: a boa literatura pode propulsionar tanto conhecimento quanto o bom ensaio. Talvez o que mais impressione é a capacidade do autor de ser contemporâneo. Repito: em nenhum outro pensador ligado (a princípio) às letras encontra-se tal destemor e tal rigor no enfrentamento da realidade atual, uma percepção peculiar da chamada vida literária em meio a fragmentações discursivas, por meio de diagnósticos que já não podem mais ser tachados simplesmente de modismo pós-estruturalista. Afinal, quem ainda tem medo de escrever sobre o “pós-moderno”?

Silviano Santiago colhe coerência na desconstrução de Jacques Derrida, no deslocamento proposto por Michel Foucault. Influente também é a obra de Gilles Deleuze. Trata-se de um enquadramento francês, sem dúvida, como frisa Eneida Leal Cunha ao fazer um balanço das idéias de Santiago. No entanto, é nesse sistema de pensamento ocidental que o intelectual brasileiro encontra a lição desejada de **diferença**: a reflexão para o fim (no duplo sentido) de *unidade* e *pureza*. São esses pensadores que propõem a multidisciplinaridade capaz de abarcar uma ampla visão cultural (não mais apenas literária). Uma aula muito útil de transgressão.

Estamos na periferia do capitalismo (diz o lugar-comum) e, por isso, vivemos no paradoxo, não no paraíso. Aponta-se uma maneira de tirar proveito disso. A “dependência cultural” ganha um novo olhar quando se quebram hierarquias, disciplinas, cronologias. Isso não tem mera função anarquista, de ausência de leis, de abandonar modelos para simplesmente matar o que quer que seja. É *estratégia*, em itálico, liberadora de culturas múltiplas, impulsionadora de concepções de mundo.

No conto “Vivo ou morto”, publicado no jornal *Folha S. Paulo* no ano passado, Silviano Santiago recupera o personagem engajado subversivo. Ele está nos Estados Unidos e se vê sendo perseguido, procurado *dead or alive*. Uma coisa ou outra. Saberemos, ao final, que se trata de um sexagenário sonhando com o que viveu em terra estrangeira, nas fronteiras da linguagem.

A narrativa é um re(encontro) constante com imagens de cultura pop de massa. O intelectual já conhece esse constrangimento básico – a impossibilidade de pensar sem as lentes da mídia. E sabe também da desesperança: “Fui extraído do sonho a porradas, como, antes da descoberta da anestesia, um dente era arrancado do maxilar. Acordei. O corpo estava banhado em suor e cheirava a mijo e a fezes. Não tenho mais 26 anos.” E procura a solução exatamente na narrativa ficcional que incorpora e regurgita o **excesso dos mass media**. O intelectual argentino de Julio Cortazar em *62 modelo para armar* reescreve a frase no espelho de um restaurante parisiense de acordo com nada inocentes leituras. Isso não é mais possível. A não-inocência continua valendo, mas não se pode partir somente do livro. Ficar restrito a ele impossibilita a universalidade de qualquer discurso da margem.

Com *O cosmopolitismo do pobre*, o leitor-espectador passa a ter à disposição caminhos e meios, aproveitando a deixa do autor, para se tornar “mais consciente do seu universo simbólico e cultural, da sua parede na caverna de Platão”. Passa a ser convidado também a levar isso adiante, em público. Um dia, quem sabe, nos tornaremos menos pobres de espírito, seja em contato com a mais experimental das literaturas, seja em contato com os simulacros apresentados pelos produtos culturais de massa.

### 3.

Silviano Santiago tem aparecido com frequência na mídia. A exposição pública dissemina o pensamento claro e corajoso de um dos nossos mais importantes intelectuais. O autor publicou *O falso mentiroso* (romance) e *O cosmopolitismo do pobre* (ensaios) no ano passado. Em 2005, apresenta o livro de contos *Histórias mal contadas* (Rocco), o mais importante lançamento da prosa de ficção brasileira do primeiro semestre. Para ele, na verdade (ou na mentira) tudo é “texto”, o que não deixa de ser verdade (ou mentira) quando autobiografia, ensaio e ficção se misturam a um ponto indissolúvel.

Pois o texto ficcionalizado dessas novas narrativas curtas se presta a melhor recuperar a instabilidade das experiências ditas concretas, congratula-se com as falhas da memória de modo mais coerente, tomando, é curioso, a incoerência como motor. Na primeira parte do livro, “5 histórias mal contadas”, estão os relatos de vida de um professor iniciante em terra estrangeira. Na segunda, “E 7 outras apropriadas”, o autor veste a pele de cordeiro de outros atores (que, afinal, são “o outro”), repetindo estratégia armada no romance *Em liberdade*, criativa invenção de um diário de Graciliano Ramos.

As histórias são “mal contadas” porque se fossem bem contadas, diz Silviano, não seriam literatura, não deixariam respirar o **imponderável**. Declaração de fé nela, literatura, o livro é muito mais sincero do que qualquer autobiografia assinada como tal e faz leituras interessantíssimas de Mario de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, além de Graciliano. Reflete em profundidade as angústias de lecionar e escrever no Brasil. É o que há de mais contemporâneo no país literário, lição “indigna” (como quer o escritor) para jovens aprendizes.

#### 4.

Silviano Santiago acaba de completar os mesmos 70 anos de *Raízes do Brasil*. Por conta da data redonda, o crítico e escritor mineiro, desde 1974 radicado no Rio de Janeiro, ganhou homenagem no início do mês na Casa de Rui Barbosa. O seminário *Crítica e Valor* foi dedicado a ele. No recém-lançado *As raízes e o labirinto da América Latina*, o tributo parte de Silviano a Sérgio Buarque de Holanda e também ao mexicano Octavio Paz, autor de *El laberinto de la soledad*.

A originalidade desta narrativa-homenagem está em fazer uma leitura “literária” das duas obras consideradas clássicas. Começa por retirá-las dessa classificação, colocá-las em contraste e propõe pequenas explosões de sentido, em especial por meio de expressões recorrentes nos textos dos ensaístas, como “*sobrancería*”, “desleixo” e “máscara”. Para *enraizar-se* com segurança no *labirinto* das interpretações alinhavadas por Buarque de Holanda e Paz, Silviano vislumbra saídas metodológicas na filosofia “desconstrutora” de Jacques Derrida.

Não é de hoje que o autor de *Uma literatura nos trópicos* se dispõe a escapar de um campo fechado da crítica literária para embrenhar-se em **análise cultural** mais ampla. No caso em questão, interessa-lhe perceber a fatura das identidades brasileira e latino-americana por meio da escrita ensaística – dele, Silviano, e dos dois outros. Nessa busca, vale-se da noção de personagem vinda da teoria da literatura. Encontra o barão (na raiz brasileira de Buarque de Holanda) e o *pachuco* (na solidão de Paz). Metaforicamente, rastreia o sementeiro (brasileiro, de herança portuguesa) e o ladrilhador (hispano-americano, de vertente castelhana).

Sérgio Buarque de Holanda é visto aqui como narrador que possui “um conhecimento invulgar das obras-primas lusitanas, em particular daquelas que foram escritas durante a era dos grandes descobrimentos”. Além de atrelar o escritor a uma larga tradição narrativa portuguesa, Silviano coloca *Raízes do Brasil* como

“complemento” ao romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e aos poemas de *Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade. Assim, Buarque de Holanda estaria em time contrário aos modernistas, mais alinhado com o cosmopolitismo literário e cultural de Joaquim Nabuco e Machado de Assis. “Em se tratando da nação brasileira, há raízes e raízes, quis dizer Sérgio aos pares”, diz Silviano. E mais à frente: “Desde sempre, ele se apresentou à cena cultural brasileira como um típico cosmopolita das margens.”

*As raízes e o labirinto da América Latina* é o segundo livro do autor lançado este ano. *Ora (direis) puxar conversa!* (Editora UFMG), do primeiro semestre, reúne crítica literária. O que se pode afirmar, fora dos paradoxos próprios aos textos de Silviano, é que nenhum dos dois trabalhos carrega a marca brasileira do *desleixo*, noção que o ensaísta faz sobressaltar em *Raízes do Brasil*, a partir do capítulo em que Buarque de Holanda denomina o homem cordial. Ou talvez sim, talvez as obras sejam desleixadas. Só assim é possível desprezar idéias cristalizadas (vindas de longe) e, nas tentativas de desmascarar os disfarces da linguagem, encontrar novos olhares, novas leituras.

## **Ana María Shua**

Ana María Shua é escritora em tempo integral. Vive exclusivamente da literatura. “Sem *best-sellers*. Escrevendo freneticamente”, diz ela. São mais de 40 livros publicados, não apenas no terreno do romance, como o que acaba de sair no Brasil, mas também com a ajuda da literatura infantil, de cuja produção a Global publicou em 2001 *A porta para sair do mundo*, traduzido por Ruth Rocha.

*A morte como efeito colateral* vislumbra uma Buenos Aires tomada por extrema violência e prevê a busca incessante por imagens cada vez mais reais. O narrador se dirige à ex-amante. Ele é maquiador e também **escritor**. Transforma-se, por acaso, no roteirista de um filme, estabelecendo complicada relação com o diretor. Paralelamente a isso, um pai à beira da morte e uma mãe que enlouqueceu. Shua, 53 anos, conversou com este repórter por e-mail.

*A visão da futura Buenos Aires não é das mais otimistas. O que a leva a crer nessa perspectiva para uma cidade aparentemente encantadora?*

Ana María Shua – A perspectiva aterradora vem da simples observação: nossa realidade social se deteriora constantemente. A Argentina sente “la verguenza de haber sido y el dolor de ya no ser”, como diz a letra do tango. Não falemos mais daqueles míticos primeiros anos do século XX em que fomos a quinta potência mundial. Vamos a nossa

história recente: nos anos 60 a Argentina tinha 7% da população abaixo da linha de pobreza, hoje temos 55 % da população nessas condições, e 30% na indigência. Nunca havia acreditado (nem sequer quando escrevi o romance, em 1997) que ia chegar a ver em Buenos Aires milhares de famílias remexendo as **latas de lixo** para juntar papelão e papel.

*No Brasil, temos dito que a crise econômica tornou a Argentina mais latino-americana. A senhora concorda?*

AMS – A Argentina sempre está se tornando “mais latino-americana”, como se na verdade não tivesse sido sempre, como se nunca tivéssemos compartilhado a mesma dolorosa história do resto do continente (um pouco mais branquinhos, nada mais). Em um congresso de literatura no Chile, um argentino falou, como sempre, da “latinoamericanización” da Argentina, provocando certa indignação nos demais. E um colega chileno o contestou, provocando uma gargalhada geral: “Não se preocupe, amigo: se os argentinos acreditavam ser a Europa, os chilenos acreditavam ser a Argentina”. Contudo, algo mudou mesmo: já não somos um país de classe média.

*A morte como efeito colateral parece uma quase-ficção-científica. Ao mesmo tempo, os espectadores, no livro, não querem mais saber de qualquer ficção. Há uma saturação e só nos restará mergulhar na realidade até a morte?*

AMS – É um efeito geral que está sendo produzido hoje em toda a sociedade. A ficção está caindo em desgraça. Preferem-se os *reality shows* aos teleteatros. Me dizia uma senhora: “Leio pouco, então quando leio quero que seja sobre algo verdadeiro”. Mas **o que é o “verdadeiro”**? Uma realidade fictícia fabricada pelos meios. Uma ficção que finge ser realidade e que as pessoas estão dispostas a comprar como tal. A paixão pelo romance histórico ou o ensaio jornalístico, pelos livros que tratam de tema da atualidade, pelos programas jornalísticos na tevê, tudo indica uma avidez pelo supostamente real. No meu romance simplesmente se conduz essa tendência um pouco mais adiante.

*Brasil e Argentina vivem momento de interessante aproximação. O cinema argentino tem ótima visibilidade e a nova literatura começa a aparecer. Quem tem mais a lucrar?*

AMS – Da mesma maneira que no econômico, a aproximação resultará em ganância e mais ganância das duas partes. Os argentinos sentem um misto de paixão e admiração

pelo Brasil, por sua riquíssima, complexa cultura. Nos sentimos, diante do Brasil, tão simples e despojados como a paisagem dos pampas e, claro, com um grande complexo de inferioridade. Vocês são maiores, mais fortes, mais alegres. Nos anos 1960, quando Buenos Aires era o centro de exportação da literatura hispânica, eram feitas muitas traduções de literatura brasileira. Hoje, lamentavelmente, temos que esperar o que se traduz na Espanha, que é muito menos. Devemos trabalhar em conjunto para que essa aproximação siga adiante de todas as maneiras possíveis, para que se converta em integração.

*Temos inveja da vida cultural portenha. Fazemos questão de divulgar, por exemplo, que em Buenos Aires há mais livrarias do que no Brasil todo. O que é mito nesse caso?*

AMS – Nós temos inveja – e que inveja! – do gigantesco **mercado editorial** brasileiro. Por favor, não me diga que é um mito, seria uma grande desilusão... Temos somente 36 milhões de habitantes. Buenos Aires segue sendo uma espécie de monstro que rouba forças do resto do país. Não posso acreditar que haja mais livrarias em Buenos Aires... Havia 700 em todo o país antes da crise de 2001 e um terço quebrou. E mais além da crise, a tendência econômica à concentração de capital fez com que as cadeias de grandes livrarias nas avenidas centrais fossem substituindo as livrarias de bairro. Agora há grandes zonas da capital, dezenas de quarteirões, bairros inteiros, sem livrarias.

*Na Argentina, Jorge Luis Borges é onipresente. Em que medida está na obra dos novos escritores? É possível dizer não a ele?*

AMS – A literatura argentina foge de Borges pelo “jardín de los senderos que se bifurcan”. Sim, claro que é possível dizer não a ele. Manuel Puig o fez, por exemplo: o melhor discípulo é aquele que trai o seu mestre. É difícil se livrar de Borges, de qualquer maneira. Um escritor da minha geração é filho réprobo de Borges e irmão menor de Cortázar. Ou talvez, no melhor dos casos, pertence a outra família.

## **Cristovão Tezza**

### **1.**

O catarinense radicado em Curitiba Cristovão Tezza tem onze romances no currículo. O último, *O fotógrafo* (Rocco), acaba de sair e vem colhendo elogios de toda a mídia especializada. Tezza é doutor em Literatura Brasileira. Dá aulas no Departamento de Lingüística da Universidade Federal do Paraná. Muito além de ter

seus livros incluídos em listas de vestibular (tem muita gente lendo *Uma noite em Curitiba*, por exemplo), ele constrói uma carreira literária sólida – sem medo da teoria. Tezza respondeu, por *e-mail*, a seis breves perguntas, que ajudam a dar mais nitidez ao perfil de um escritor que sabe o que quer.

*Por que seis anos sem publicar ficção?*

*Cristovão Tezza* – Depois de publicar *Breve espaço entre cor e sombra* (1998), entrei numa encruzilhada acadêmica e resolvi fazer finalmente meu doutorado. Neste período, não consegui conciliar literatura e teoria. Foram anos de leitura e escrita teóricas apenas, sintetizadas no meu ensaio *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*. Com *O fotógrafo*, voltei enfim à ficção.

*Abandonou o conto de vez?*

*CT* – Exercitei o conto apenas no começo da minha literatura, ao longo dos anos 70. Quando passei ao romance, não voltei mais ao conto. Tenho sempre a idéia de voltar a ele, por experimentação, mas talvez não seja mesmo a minha linguagem.

*O que mudou na publicação de romances no Brasil de 1979 para cá?*

*CT* – A década de 80, parece, foi uma espécie de entressafra romanesca no Brasil, que preparou em silêncio um certo ressurgimento do romance nos anos 90 – até mesmo com a reedição de autores mais antigos, como Scliar e Cony, e o aparecimento de uma nova geração. Hoje estamos num bom momento, mas é preciso distância para avaliar mais friamente como está a prosa brasileira.

*Qual dos seus romances você prefere? Não vale dizer que é o último.*

*CT* – Em geral, tenho uma relação boa com os livros que publiquei a partir de *Trapo* (1988). Gosto muito de *A suavidade do vento* e de *Breve espaço entre cor e sombra*. Mas tenho de dizer: acho que *O fotógrafo* é de fato meu romance mais maduro, do domínio técnico à visão de mundo. Até o próximo livro, é claro!

*O fotógrafo faz pensar em Amazona, de Sérgio Sant'Anna, e Idéias para onde passar o fim do mundo, de João Almino. Nos três, o olhar é primordial. Companheiros de geração e de armas narrativas?*

CT – Nenhum escritor escapa de seu tempo – certamente escritores de gerações próximas compartilham imaginários comuns. Mas como literatura é olhar, a **perspectiva** nunca é a mesma.

*Por que a vida literária pulsa em Curitiba?*

CT – Considero Curitiba uma cidade introspectiva, tímida, literária. Uma cidade “mental”. Para mim, se tornou um espaço privilegiado para escrever.

## 2.

*O filho eterno*, novo romance do catarinense Cristovão Tezza, é de rara coragem. Nessa reestréia pela editora Record, Tezza apresenta uma ficção de forte tom autobiográfico. Não que esse procedimento seja novidade na obra do autor de *Trapo*, *Breve espaço entre cor e sombra*, *Uma noite em Curitiba* e *O fotógrafo*. Aqui e ali encontram-se traços colhidos na experiência vivida pelo autor. A diferença agora se faz de maneira mais íntima. O narrador é um jovem que deseja ser escritor prestes a ser pai pela primeira vez. O filho nasce com a síndrome de Down. E a ficção se reveste de uma audácia da exposição a que poucas vezes a literatura brasileira se dispôs.

O aprendizado desse jovem pai, capaz de admitir esperança no fato de saber que as crianças com a trissomia do cromossomo 21 têm baixa expectativa de vida, é o aprendizado nada sentimental do personagem-escritor, do autor e do leitor. Nessa tripla ação narrativa, outra estratégia comum em sua obra, o engenho de Tezza se arma com a maturidade que ele demonstra a cada romance tirado de sua cartola curitibana, onde vive e também dá aulas de língua portuguesa. O texto caminha em direção ao afeto radical, sem pieguices, sem concessões.

*O filho eterno* encontra o momento exato para vir à luz. Tezza oferece um balanço dos lugares inadequados desse mundo, onde alguns privilegiados enxergam felicidade além do tempo presente. Aqui, a literatura está preocupada com a incorreção dos significados, não se contenta em ver a vida com bons olhos. Nesse sentido, é preciso concordar com a avaliação que a crítica literária jornalística vem fazendo do livro: desde já um dos achados literários deste 2007, do título à abordagem. Da **confissão** à ficção.



## Dalton Trevisan

### 1.

Você pode até não gostar, mas indiferente não há de ficar diante de uma ficção que fratura até a medula, fragmenta o indivisível, fricciona as boas intenções. Mas que não é frufu nem cricri, por favor. Dalton Trevisan faz 80 anos na próxima terça-feira, 14 de junho. E os vampiros sairão pelas ruas de Curitiba, pelas ruas de todas as cidades das letras, para brindar ao mestre do conto. Com gosto de sangue, na companhia de Nelsinho e da Polaquinha, duas das personagens possíveis dentro de um universo especial.

Dalton Trevisan é homem que se fecha pra valer, capaz de romper para sempre com quem quebra o pacto da **reclusão**. Os amigos são bem-vindos, desde que calados da porta de casa para fora. Jornalistas, nem pensar. O autor de *Novelas nada exemplares* fez mito em torno de sua excentricidade. Nem sempre foi assim. Ele teve uma existência, vamos dizer assim, pública. Em 1946, criou uma revista mensal de arte, a *Joaquim*, homenagem “a todos os joaquins do Brasil”. Ilustrados por Poty e outros artistas plásticos, os 21 números da publicação marcaram época. Depois, só ouvir falar.

Volta e meia, as histórias escapam e o escritor paranaense ganha algum volume real. Para deleite dos que o veneram à distância. O caminho entre a leitura e o baque, a palavra e a sedução. “Amo o Dalton, reverencio o Dalton, tenho um altar dedicado ao Dalton na entrada de casa”, derrama-se a escritora Cíntia Moscovich, ela própria contista de mão cheia. “O minimalismo, a recriação crua, a crueldade pura, esse cinismo que vira humor de uma maneira oblíqua, o jeito de escrever com graça somente o que é essencial, são as maiores virtudes do moço, são as virtudes que todos, ao escrever, perseguimos.”

Para o também contista Marcelino Freire, Dalton é simplesmente genial: “Se não o maior contista, o maior minicontista que temos. Microcontista porreta, sei lá. Uma vez afirmei que o Dalton escreve na velocidade da sombra. É tudo rápido, mas lentamente, entende? Como um anoitecer, de repente. Vôo de vampiro que ninguém vê. Denso e vupt, vapt”, define – *trevisanamente* – o autor de *Angu de sangue*.

Em 2004, Marcelino organizou a antologia *Os cem menores contos brasileiros do século* (Ateliê Editorial) e confessa que fez o livrinho-livrão em homenagem a Dalton Trevisan. “E ele não podia deixar de participar. Mas e agora, o que fazer? O homem vive trancafiado, será que vai responder ao meu chamado? Escrevi uma carta e esperei. Nem contava mais com a resposta, quando um envelope chegou à minha porta,

manuscrito: ‘De Dalton Trevisan para Marcelino Freire’. Eta danado! Quase tive um minitroço. Abri o envelope e o microconto estava lá. Sem contar que ele aproveitou para mandar, de presente, dois livros dele. Genial! Dalton é danado.”

Quem também teve a sorte de ser, digamos, correspondido foi José Salles Neto, presidente da Confraria dos Bibliófilos do Brasil. A vontade era publicar uma antologia de contos. O contato foi feito por um intermediário, Eleutério, ex-proprietário de uma livraria freqüentada pelo “vampiro de Curitiba”. A primeira resposta demorou oito meses para voltar: Dalton topava ser editado pela Confraria, mas queria que fosse seu único romance, *A polaquinha*. “Eu vibrei e, depois, acho que ele gostou bastante do resultado. Me mandou uma carta em que dizia ter ficado ‘absolutamente encantado’ com o livro”, conta Salles, um dos poucos felizardos a receber os famosos folhetins que Dalton produz de modo caseiro e deixa em alguma livraria de Curitiba para serem encaminhados ao destino final.

Dalton Trevisan, porém, vale muito mais do que o folclore. O abismo é mais embaixo. “Bobagem falar da decisão de permanecer oculto. O que realmente importa é o fato de ele ter encaminhado sua literatura para o máximo de concisão, antes mesmo de outros perceberem a importância desse gesto, e até quando escritores nem sequer tinham começado a esbravejar contra o **leitor apressado**. Trevisan sorriu (sorratamente) para esse leitor, poupou-o de qualquer adiposidade”, comemora Paulo Paniago, jornalista e mestre em Literatura Brasileira. “Sei que ele existe porque os livros dele existem. Ele conseguiu fazer dele mesmo ficção, um personagem a nortear a produção literária, e a própria poética do conto brasileiro”, diz Cíntia Moscovich.

E, afinal, surge a pergunta que não quer calar: Dalton Trevisan é ou não é o maior contista brasileiro vivo? “Dalton Trevisan é o maior contista brasileiro. Vivo ou morto. Ao lado de Sérgio Faraco e Rubem Fonseca”, elenca o poeta gaúcho Fabrício Carpinejar. Para a crítica cultural mineira Eneida Maria de Souza, o autor de *Guerra conjugal* continua sendo um dos melhores contistas brasileiros vivos. “O humor, a concisão de linguagem e a criação de personagens comuns e caricatas são a sua marca registrada.”

Sobre a aparentemente inevitável comparação com Rubem Fonseca, talvez pela influência sobre as gerações posteriores, talvez pela mesma idade (Fonseca completou 80 em maio), Eneida afirma não ver relação entre as duas poéticas. “Ambos respondem por diferentes concepções de literatura. A única semelhança que os une é o culto do

escritor invisível, da construção de uma política autoral ligada ao desaparecimento gradativo da imagem pessoal e da vida privada.”

Na opinião do jornalista e escritor José Castello, Trevisan é, sem dúvida, um dos grandes contistas brasileiros do século XX. Entretanto, “observada a obra em seu conjunto, não há dúvida de que os contos de Rubem Fonseca são tão, ou mais, importantes que os de Trevisan.” Além disso, Castello afirma concordar com a tese – bastante difundida, diga-se – de que, a partir de certo ponto, Trevisan passou a se repetir. “Toda a busca do ‘conto mínimo’, que parte da crítica tanto festeja, me parece mais um sinal de cansaço do que de riqueza”, analisa.

Cíntia Moscovich duvida que o próprio Dalton fosse gostar de ser considerado “o” grande contista. “E quando um sujeito como o Dalton, superior e imbatível, vira o maior e o melhor, a gente pode se apavorar, porque é difícil ultrapassar a própria obra. O Dalton não é o maior contista brasileiro vivo, mas, ao mesmo tempo, só ele pode se ultrapassar, e isso pode ser uma maldição e uma bênção. Dalton só vai ser o maior contista brasileiro vivo a seguir, amanhã, depois. Só quando ele lançar o próximo livro. E o próximo, e o próximo e o próximo de uma seqüência que a gente quer que seja infinita. E que vai ser.”

E, ao que parece, será um futuro cada vez mais poético. “Em seus últimos livros, Dalton vem trabalhando com uma técnica de miniaturização (que lembra a técnica do bonsai). Ele está trabalhando na fronteira entre a narrativa e a poesia. Como se ele despir a narrativa de tudo o que é supérfluo. Isso é poesia. Não são os temas que interessam em Dalton. É a forma”, explica Adalberto Müller, poeta e professor de literatura da Universidade de Brasília.

Com ele concorda Carpinejar. “Dalton pode ser visto como um contista de surtos líricos. De haicais ferozes, revelando um estado de espírito alterado e incomum. Valoriza a teatralidade da descrição, a introdução de uma atmosfera densa e precisa, com o aproveitamento máximo das imagens com o mínimo dos caracteres. Os diálogos estão em avançado poder de síntese. Rabisca croquis do inusitado. São lampejos de efeito (mais do que frases de efeito), perpetuando a contradição, o avesso e os instantâneos mágicos. Funde, numa mesma equação, o arrebatamento final do conto com o gancho final do poema. Dalton é um contrabandista do lirismo na prosa”, sentencia.

E estamos conversados, e muitos anos de vida, amém.

## 2.

Há quem diga que ele é o maior escritor brasileiro vivo. Sabe-se lá. Mas apenas a Dalton Trevisan é dado o direito de ser sarcástico com Machado de Assis, o mestre de quase todos os mestres. Depois do conto *Capitu sou eu*, que dá título a livro lançado ano passado, agora a “ministória” *Capitu*, incluída no recém-saído do forno *Arara bêbada* (ambos Record). Se no primeiro a professora de **Letras** cai de amores pelo aluno indisciplinado, o único a sustentar a tese da infidelidade de Capitu, agora a personagem de *Dom Casmurro* aparece abandonada por Bentinho num fim de mundo qualquer. Conversa com o filho, que não é tão louro quanto o pai injusto e “mal se parece com o finado tio Escobar”.

O mais célebre triângulo amoroso da literatura nacional é jogado na lona do deboche em Trevisan, assim como as curtíssimas narrativas da nova obra trazem a marca de um grande humorista. O autor curitibano está tão trágico quanto engraçado. Continua tirando suas histórias da vida mais banal e do desejo menos raso. A literatura parece fácil de fazer. Em busca de auto-ajuda, o desprevenido pensa estar diante de “pílulas do amor” ou “100 lições de vida”. Encontra *flashes* de vida real, com crueldade e desesperança. Sem muitas especulações, o leitor fica sabendo o que é para se saber. Se há traição, a traição vem à tona, sem meio-tom. Nessa ficção, brotam ódio, compaixão, horror, pena, dor. E, como é de costume, muito mais amor.

### **Elvira Vigna**

O texto de Elvira Vigna é daqueles que a gente tem alguma dificuldade para entrar, mas depois não quer mais sair. Acontece com os bons escritores. A travação se abre de repente para um mundo que pertence apenas à narrativa e seu leitor.

O que a autora apresenta neste *Deixei ele lá e vim* é a história de uma quase involuntária garota de programa. Shirley Marlone, de família que “já foi de classe média, ainda acha que é”, escreve sua eterna tentativa de encontrar a mãe e a irmã em São Paulo.

Em meio a esse ponto de partida (sem partida), a narradora embarca não em um ônibus ou numa carona, mas numa “carreira” sobre a qual se questiona, sem se arrepender completamente. O dinheiro está ali e, afinal, está tudo bem. Ou não necessariamente: “um dinheiro que fica para trás para que eu possa ir em frente”.

Há uma morte, talvez um crime, não se sabe. A narrativa de Marlone (será esse o nome verdadeiro?) apresenta **falhas**, porque ninguém presta atenção a discurso

decorado, repetido sem erros, como os desses meninos de lugares turísticos. “Só o erro, a falha, faz com que escutem – e eis mais um ensinamento.”

A narradora é, desde menina, uma “profissional em mentiras”. “Informo tudo quase tudo certo, que é a melhor forma de mentir: mentir não mentindo, nem bem mentira, desvios, omissões, pequena falhas, coisinhas, num todo qualquer que seja verdadeiro.” Senhoras e senhores, a literatura.

A narradora também está atenta aos **clichês da linguagem cotidiana**: quer mantê-los afastados do que ela sabe ser o código literário. Ela também que a nomeação carrega identificações. O diretor de cinema, para quem espera trabalhar e com quem acaba por se relacionar intimamente, é nomeado de diversas maneiras: Bibi, Bibil, Bubul, Bibul, Bibu, Bubby, Bubu, Bibbi, Bubi. E também Tião, de Sebastião.

A capacidade narrativa de Marlene, da qual faz parte essa instabilidade, faz o leitor pensar como seria possível isso, que alguém pouco instruído possa narrar com tamanha sofisticação. Outra ambigüidade do romance, outro enigma que não será desvendado.

Marlene lembra Marlowe, o detetive de Raymond Chandler. Em *O último leitor*, Ricardo Piglia lembra que o valor de investigadores como Marlowe está na honestidade, na decência, na incorruptibilidade. Diz também que só os perdedores, os que não entram no jogo sujo do dinheiro, são capazes de manter a “mirada crítica”.

Shirley Marlene posiciona-se na antesala. É uma perdedora sem opção de ser vencedora. A vida no Rio de Janeiro – na favela do Vidigal ou num hotel de luxo – não é nada fácil, camaradas. Ela está em dúvida quanto à concatenação dos fatos que levam à morte da amiga Dorothy, Maria das Dores ou simplesmente Dô.

Volta e meia, nossa escritora se vê na posição de leitora, em outra semelhança com Marlowe. Além disso, imiscui-se nas histórias das amigas com um receio danado da onisciência (tentação, como o dinheiro). Também aplica à narrativa exercícios mentais que tanto a acusam como a absolvem.

A garota de programa transa e goza com aquele que ela mesma tenta incriminar. É a mesma pessoa que está sentada no sofá da casa enquanto a narradora escreve no computador. Novelo dado, final aberto: ela procura mas não encontra na internet referências ao eixo principal de tudo que acaba de contar. O leitor também irá abrir as páginas desse arquivo. Em vão.