



Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Comunicação e Expressão
Programa de Pós-Graduação em Literatura

F I C Ç Õ E S V I S Í V E I S:
DIÁLOGOS ENTRE A TELA E A PÁGINA
NA FICÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Paulo Cezar Konzen

Florianópolis
Segundo Semestre de 2006

Paulo Cezar Konzen

**FICÇÕES VISÍVEIS:
DIÁLOGOS ENTRE A TELA E A PÁGINA
NA FICÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**

Tese apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título de Doutor em Literatura. Área de Concentração: Teoria Literária.

Orientação: Profa. Dra. Tereza Virgínia de Almeida.

Florianópolis
Segundo Semestre de 2006

Agradecimentos

- ❖ À Profa. Dra. Tereza Virgínia de Almeida pela orientação segura e pelos preciosos conselhos.
- ❖ Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina por tudo que, pacientemente, me ensinaram.
- ❖ À Elba Maria Ribeiro, Secretária do Programa de Pós-Graduação em Literatura, pela valiosa colaboração aos alunos e professores do curso.
- ❖ À Eliane Kist — cada vez mais, meu-amor-maior —, por me dar o privilégio de sua companhia e fazer de mim uma pessoa melhor, todos os dias...
- ❖ Aos professores-mestres Sílvio Galvão de Queirós e Mário César Lopes, amigos especiais, com apenas um defeito: foram embora cedo demais...
- ❖ À minha família e aos meus amigos pela compreensão, apoio e incentivo.

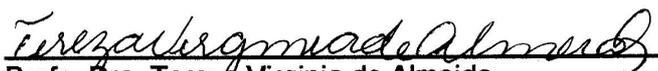
“Ficções Visíveis: Diálogo entre a Tela e a Página na Ficção Brasileira Contemporânea”

Paulo Cezar Konzen

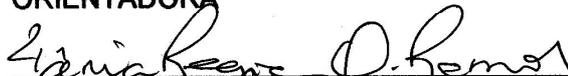
Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

DOUTOR EM LITERATURA

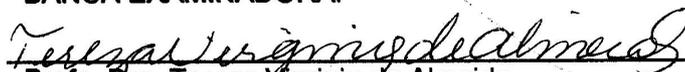
Área de concentração em Teoria Literária e aprovada na sua forma final pelo
Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.



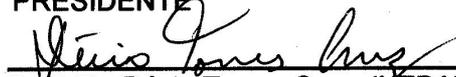
Profa. Dra. Tereza Virginia de Almeida
ORIENTADORA

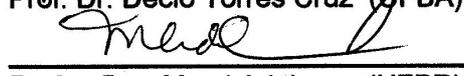

Profa. Dra. Tânia Regina Oliveira Ramos
COORDENADORA DO CURSO

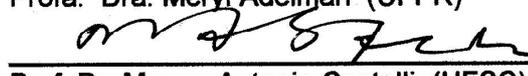
BANCA EXAMINADORA:

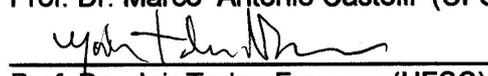


Profa. Dra. Tereza Virginia de Almeida
PRESIDENTE


Prof. Dr. Décio Torres Cruz (UFBA)


Profa. Dra. Meryl Adelman (UFPR)


Prof. Dr. Marco Antonio Castelli (UFSC)


Prof. Dr. Jair Tadeu Fonseca (UFSC)

Profa. Dra. (Tânia Regina Oliveira Ramos Suplente UFSC)

Crê nos que buscam a verdade. Duvide dos que a encontraram.

André Gide

S U M Á R I O

RESUMO	I
ABSTRACT	II
RESUMEN	III
INTRODUÇÃO	1

P R I M E I R A P A R T E

ESTÉTICA E CULTURA NA ERA DA IMAGEM

CAPÍTULO I.....	7
TECNOLOGIAS COMUNICACIONAIS E PROCESSOS DE SOCIALIZAÇÃO	7
CAPÍTULO II	26
APONTAMENTOS PARA UMA CRÍTICA DA IMAGEM	26
2.1 MUNDO DAS IMAGENS E PROMESSAS DE VERACIDADE.....	28
2.2 OBSCENIDADE, VELOCIDADE E CULTURA TRANSNACIONAL.....	35
2.3 A REFLEXIVIDADE DA ARTE EM SEUS DIFERENTES SUPORTES	51
2.4 PEQUENO TRATADO SOBRE “A ARTE DE VENDER A ARTE”	60
CAPÍTULO III.....	66
HEDONISMO, VIDEOCULTURA E SOCIEDADE DE CONSUMO.....	66
3.1 PROCESSOS DE IDENTIFICAÇÃO E VISIBILIDADE SOCIAL	74
3.2 CULTURA DO EFÊMERO, VIDEOLOGIAS E VIDA PÚBLICA	84
3.3 O CORPO COMO OBJETO DE CONSUMO	90

S E G U N D A P A R T E

COMUNICAÇÃO LITERÁRIA E CULTURA DA MÍDIA

CAPÍTULO IV	100
<i>O ANÔNIMO CÉLEBRE DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO.....</i>	100
4.1 PÁGINAS E TELAS: LEITURAS	100
4.2 PERSONAGENS DIANTE DA TELA	118
4.3 LOYOLA BRANDÃO E A GERAÇÃO DE 70	127
4.4 A FAMA DESCARTÁVEL	134
CAPÍTULO V.....	146
<i>ELES ERAM MUITOS CAVALOS DE LUIZ RUFFATO.....</i>	146
5.1 O OLHAR NO SÉCULO XIX: BAUDELAIRE E JOÃO DO RIO	149
5.2 O OLHAR NO SÉCULO XXI: ZAPPING, INTERNET “E OUTROS OBJETOS PONTIAGUDOS”	155
5.3 09 DE MAIO DE 2000: DATA ESPECIAL PARA UMA VIAGEM A SAMPAULO	164
5.4 O TEXTO E O CONTEXTO: MODERNIZAÇÃO E URBANIZAÇÃO NO BRASIL.....	184
5.5 GALERIA DE FICÇÕES: CONSTRUÇÃO HIPERTEXTUAL DA NARRATIVA	194
CONSIDERAÇÕES FINAIS	210
REFERÊNCIAS	225

RESUMO

KONZEN, Paulo Cezar. **Ficções visíveis: diálogos entre a tela e a página na ficção brasileira contemporânea**. 2006. 236 p. Tese (Doutorado em Literatura) — Programa de Pós-Graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2006.

Os textos reunidos neste estudo traduzem o esforço em compreender de que maneiras a cultura da mídia marca presença nos processos contemporâneos de socialização. A primeira parte da tese é formada por ensaios destinados a ordenar algumas questões consideradas relevantes para delimitar o campo de pesquisa. A segunda parte é constituída por discussões de natureza mais empírica, a partir das quais pretende-se observar as relações específicas entre escrita literária e cultura da mídia. Para tanto, foram eleitas duas obras consideradas amostras significativas deste diálogo: *O anônimo célebre*, de Ignácio de Loyola Brandão; e *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. Estas obras são importantes para a pesquisa porque adotam em sua construção temática e formal alguns elementos fundamentais relacionados ao cinema, à televisão e à internet, como é o caso da simultaneidade, do multiperspectivismo e da descontinuidade narrativa. O que se busca evidenciar é que tais elementos constituem o que se pode denominar como rede discursiva do século XXI, na qual prevalecem a velocidade, a conectividade e a multilinearidade, definidas como materialidades da linguagem eletrônica simuladas tanto pelo controle remoto da televisão, do videocassete e do DVD como pelo mouse do computador. A partir do trabalho complexo de montagem do que pode ser denominado como “narrativa hipertextual”, Luiz Ruffato e Ignácio de Loyola Brandão se credenciam como representantes de diferentes gerações de escritores que procuraram estabelecer uma ponte entre a cultura do livro e a cultura da mídia, compreendidas como etapas da comunicação humana que interagem por meio de recursos expressivos compartilhados para compor leituras significativas da sociedade brasileira neste início de novo século.

ABSTRACT

The texts gathered in this study reflect the effort of understanding how the media culture is present in the contemporary processes of socialization. The first part of the thesis is formed by essays destined to order some subjects considered relevant to delimit the research field. The second part is constituted by discussions of empirical nature, from which we intend to observe the specific relationships between literary writing and media culture. For this, we choose two works considered significant samples of this dialogue: “O anônimo célebre”, by Ignácio de Loyola Brandão; and “Eles eram muitos cavalos”, by Luiz Ruffato. These works are important for the research because they adopt in his thematic and formal construction some fundamental elements related to the movies, to television and to the internet, such as the simultaneity, the multiple perspectives and the discontinuous narratives. What we try to highlight is that such elements constitute what can be called “discursive net of the 21st century”, in which the speed, the “connectivity” and the “multilinearity” prevail, defined as materialities of the electronic language, simulated as much by the remote control of television, video cassette and DVD as the mouse of the computer. Starting from the complex work of editing of what can be called “hipertextual narrative”, Luiz Ruffato and Ignácio de Loyola Brandão are accredited as representatives of different generations of writers that tried to establish a bridge between the culture of the book and the culture of the media, understood as stages of the human communication that interact through shared expressive resources to compose significant readings of the Brazilian society in this beginning of new century.

RESUMEN

Los textos reunidos en este estudio traducen el esfuerzo en entender de que maneras la cultura de los medios de comunicación marca presencia en los procesos contemporáneos de socialización. La primera parte de la tese es formada por ensayos destinados a interrogar algunas cuestiones consideradas pertinentes para delimitar el campo de la pesquisa. La segunda parte es constituida por las discusiones de naturaleza empírica, empezando del que piensa observar las relaciones específicas entre la escritura literaria y la cultura de los medios de comunicación. Para tanto, dos trabajos fueran escogidos como muestras significantes de este diálogo: “*O anônimo célebre*”, de Ignácio de Loyola Brandão; y “*Eles eram muitos cavalos*”, de Luiz Ruffato. Estos trabajos son importantes para la investigación porque ellos adoptan en su construcción temática y formal algunos elementos fundamentales relacionados a las películas, a la televisión y el internet, como es el caso de la simultaneidad, de las perspectivas múltiples y de las narrativas discontinuas. El que se busca evidenciar es que tales elementos constituyen eso que se puede denominar como rede discursiva del siglo XXI, en lo que la velocidad, la conectividad y la multilinealidad prevalecen, definidos como las materialidades del lenguaje electrónico simuladas tanto por el telemando de televisión, del video y del DVD como al ratón de la computadora. Empezando del trabajo complejo de corrección de lo que puede denominarse como “narrativa hipertextual”, Luiz Ruffato y Ignácio de Loyola Brandão son definidos como representantes de generaciones diferentes de escritores que intentaron establecer un puente entre la cultura del libro y la cultura de los medios de comunicación, entendidos como fases de la comunicación humana que actúan recíprocamente a través de los recursos expresivos compartidos para componer lecturas significantes de la sociedad brasileña en este principio de nuevo siglo.

INTRODUÇÃO

O que ilumina não é a resposta, mas a pergunta.

Eugène Ionesco

As perspectivas historiográficas abertas pelo estudo das relações entre a escrita literária e a materialidade dos meios em que ela se configura são o tema central dos textos reunidos nessa pesquisa. Ordenados de acordo com blocos temáticos inter-relacionados, os diversos capítulos aqui apresentados buscam efetuar a análise da presença da cultura da mídia nas sociedades contemporâneas, em particular na configuração da escrita literária. Nesse sentido, são privilegiadas as relações entre os modos de comunicação escrita com as formas dos discursos audiovisuais, compreendidas como fatores responsáveis por transformações e modalidades diversas de produção e de transmissão de narrativas.

Parto do princípio fundamental de que a natureza construída de nosso sentido do que são experiência e conhecimento está passando por um profundo questionamento, graças à vertiginosa aceleração das transformações tecnológicas, particularmente após a instalação de uma mídia planetária informatizada, espetacularmente anunciada pela cobertura que a mídia internacional, em particular a televisão, fez da Guerra do Golfo, a partir de janeiro de 1991.¹ Desde que Johann Gutemberg imprimiu a primeira bíblia com tipos móveis, no século XV, cada novo meio de comunicação — ou mesmo o simples aperfeiçoamento de uma tecnologia já existente, como a passagem do cinema mudo para o cinema falado ou da televisão preto-e-branco para a televisão em cores — cria sua própria problemática e interfere naquilo que se tinha como certo em relação aos meios já existentes. Estamos vivendo mais uma época de transformações. De que maneiras a internet irá alterar nossas concepções a respeito da comunicação humana?

¹ Cf. ARBEX JR., José. *Showrnlismo: a notícia como espetáculo*. Rio de Janeiro: Casa Amarela, 2001, p. 35-36.

O surgimento do cinema, por exemplo, provocou um deslocamento do lugar ocupado pelo teatro, pelo circo e pela imprensa escrita na construção do imaginário, assim como a televisão colocou problemas integralmente novos para a indústria cinematográfica. Esse novo cenário da era da imagem, da experiência vivida por meio da tela planetária, obriga o crítico da cultura a lançar um novo olhar sobre a teia de relações estabelecidas entre meios eletrônicos de comunicação e o conjunto de instituições econômicas, políticas, culturais, científicas e sociais. Mais especificamente, trata-se de saber de que forma, e em que medida, esse novo cenário afeta o olhar, a vida, a relação das pessoas com o mundo?

Quando um evento é testemunhado diretamente, a sensação é de que as pessoas estão vendo a realidade empírica, como se a verdade do fato se manifestasse diante de seus olhos. Assim, aparentemente, presenciar pessoalmente um acontecimento garante o acesso aos fatos “como eles realmente aconteceram”, de uma forma muito mais completa e autêntica do que por meio das imagens divulgadas nas telas do cinema, da televisão ou da internet. Mas a cultura da mídia, com seu aparato tecnológico cada vez mais aperfeiçoado, reivindica para si a capacidade de substituir com vantagem o olhar do observador individual. Sendo assim, ao invés de se relacionarem de maneira direta com a “realidade”, as pessoas dependem cada vez mais de uma vasta gama de informações disponibilizadas pelos meios eletrônicos de comunicação e que alcançam o público com mais poder, facilidade e rapidez. Diversas câmeras postadas em lugares distintos podem captar um número maior de imagens — ou a mesma imagem apresentada de diversos ângulos —, com muito mais detalhes e com maior precisão do que é facultado ao observador individual, como sabe qualquer torcedor que algum dia pôde comparar um jogo de futebol visto diretamente, a partir das arquibancadas do estádio, com o mesmo jogo transmitido pela televisão.

A pergunta que pode ser feita a partir disto é: a cultura da mídia influencia também os procedimentos literários? Evidentemente que esta relação entre escrita literária e cultura da mídia não ocorre de maneira mecânica e simplória. Mas a resposta pode ser afirmativa caso se tenha em mente que, na contemporaneidade, os escritores não só estão impedidos de ignorar a concorrência das formas de “literatura de massa” sustentadas pelas imagens, como são levados a adotar, na realização de suas obras, recursos técnicos que pertencem ao universo da cultura da mídia.

O presente estudo deve ser lido, portanto, como nota introdutória sobre as relações entre escrita literária e cultura da mídia. Nessa condição, sua elaboração teve como meta principal abordar de forma preliminar os elementos do mundo das imagens que interferem na composição das obras ficcionais, mais especificamente no período de transição do século XX para o século XXI. De acordo com Ana Cláudia Viegas, a articulação dos circuitos de produção, transmissão e recepção da literatura com outras esferas da mídia e a apropriação de recursos expressivos destas pelos textos literários lançam novos desafios para essa prática tradicionalmente fundamentada na cultura do livro, mas hoje hibridizada com gêneros não-literários e meios de comunicação audiovisuais. Para a autora, “a difusão desses meios, sobretudo a televisão a partir dos anos 1950 e, já no final da década de 1970, os computadores, marcaria um novo limite nas transformações das representações e dos saberes”.²

Sobre os autores a serem analisados, foram definidos alguns textos como *corpus* ficcional da pesquisa. Contos: “O Museu Darbot” — Victor Giudice; “O ator” — Luis Fernando Veríssimo; “O ator” — Luis Fernando Veríssimo; “O x do problema” — Lygia Fagundes Telles; “A hora e a vez de Santana Matias” — Renata Reis; “Obscenidades para uma dona-de-casa” — Ignácio de Loyola Brandão; “Zap” — Moacyr Scliar. Romances: *O matador* — Patrícia Melo; *Eles eram muitos cavalos* — Luiz Ruffato; e *O anônimo célebre* — Ignácio de Loyola Brandão.

Considero estes textos importantes para o estudo porque estabelecem relações com a cultura da mídia tanto na abordagem dos temas como no aspecto formal, em especial ao incorporarem elementos que dialogam constantemente com as linguagens televisiva, cinematográfica e da internet, compreendidas como elementos importantes para a constituição de sentimentos identitários no cenário contemporâneo. Além disso, de diversos modos, esses textos descrevem personagens e suas atitudes diante das telas, o que surge como amostra significativa sobre os posicionamentos assumidos pelos escritores em suas relações com as narrativas da cultura da mídia.

Durante a fase preliminar da pesquisa, as atividades foram direcionadas à leitura das obras literárias, dos textos teóricos e de produções cinematográficas e televisivas que pudessem ser utilizadas para definir quais as relações entre literatura e cultura da mídia a serem abordadas no trabalho. Nesse sentido, optou-se pelo desenvolvimento de um estudo

² VIEGAS, Ana Cláudia. “Da página à tela – ou vice-versa”. *Revista Alceu*, v. 4 - n. 8 - jan./jun. 2004, p. 40.

sobre a estética e a cultura contemporâneas visando encaminhar algumas questões importantes para a tese, o que possibilitou traçar um panorama do universo da cultura da mídia e de algumas de suas peculiaridades. Estas leituras resultaram na primeira parte da tese, momento em que foram produzidos textos mais preocupados com uma perspectiva teórico-metodológica e que visam orientar as discussões sobre o objeto de estudo.

A segunda parte da pesquisa tem como objetivo apresentar algumas avaliações da escrita literária produzida no Brasil do início do século XXI. Esta parte do estudo é composta por um conjunto de textos nos quais serão abordados dois romances: *O Anônimo Célebre*, de Ignácio de Loyola Brandão; e *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. A partir desses textos, constata-se que a análise da importância do olhar configura-se como elemento fundamental para compreender a lógica que orienta a constituição da sensibilidade e da subjetividade contemporâneas.

Nesse sentido, penso que é importante investigar outros períodos que marcaram as relações entre diferentes modalidades artísticas, já que estes processos podem indicar facetas interessantes sobre as mudanças ocorridas na cultura ocidental, tais como as inter-relações entre oralidade, corpo e escrita; pintura e fotografia; literatura e imprensa; cinema, televisão e internet. Entendo que estas transformações ocorridas nas formas de comunicação social podem ser lidas como fatores que interferem decisivamente na configuração da escrita literária. A atenção, no entanto, estará direcionada principalmente para aqueles textos produzidos na virada do século XX para o século XXI. A análise desses textos será desenvolvida em diálogo constante com as discussões apresentadas nos capítulos iniciais.

Alguns marcos importantes das transformações na percepção humana podem ser localizados na formação das cidades modernas. Sendo assim, em diversos autores podem ser estabelecidas as conexões entre o *flâneur* e o *zapeador* a fim de delinear como se definem alguns espaços de observação do mundo urbano em diferentes momentos históricos: a rua na modernidade e as telas no início do terceiro milênio. Na virada do século XIX para o século XX, nomes como Charles Baudelaire e João do Rio foram fundamentais para efetuar esta análise, assim como Rubem Fonseca, Moacyr Scliar, Ignácio de Loyola Brandão, Luiz Ruffato, Valêncio Xavier, entre outros, são considerados autores que mapeiam em seus textos alguns aspectos significativos desta outra virada de

século. A análise comparativa dos textos pretende chamar a atenção para a dimensão dialógica dos sistemas comunicacionais.

Procuro orientar as discussões tendo em vista a avaliação do posicionamento da ficção brasileira contemporânea numa época em que predominam os meios eletrônicos de comunicação, sustentados pela magia das imagens em movimento. Os textos avaliados no estudo merecem atenção especial já que podem ser definidos como síntese perfeita das relações entre novas tecnologias comunicacionais e escrita literária. Seus personagens são descritos em detalhes, mas são apresentados a partir da seleção de cenas fragmentadas e parciais de suas vidas. As narrativas descrevem minuciosamente a multiplicidade de olhares e ressaltam o específico na percepção de objetos particulares. Modifica-se deste modo o papel constitutivo do leitor contemplativo, já que, ao invés da narrativa realista em que todo objeto cumpre seu papel numa unidade temática, a escrita passa para um certo naturalismo descritivo, possibilitado pela alternância constante de narradores e gêneros textuais.

Assim, para refletir emoções, para marcar lembranças e para traduzir a oralidade, Ignácio de Loyola Brandão e Luiz Ruffato tanto lançam mão da variedade de caracteres, como recorrem aos parênteses e a uma pontuação tão fora da gramática que, muitas vezes, nem é grafada, deixando ao leitor a reconstituição do ritmo da fala dos personagens ou do discurso do narrador. Também são descritas situações que lembram muito os movimentos de uma câmera cinematográfica, como no caso das tomadas da paisagem, através da janela do carro ou do ônibus, na rapidez da viagem. Procuro investigar os elementos agenciadores dessas narrativas, harmônicas na temática e na diversidade de níveis de linguagem, reveladoras de uma atitude vanguardista de exploração de recursos gráficos e de ruptura gramatical. O diálogo com as novas tecnologias comunicacionais pode ser identificado principalmente no uso do *zapping* e da montagem hipertextual destas ficções.

Os romances hipertextuais de Luiz Ruffato e Ignácio de Loyola Brandão podem ser definidos como obras incompletas. Isto porque os autores trabalham com “projetos de livros”, os quais devem ser complementados pelos leitores, de acordo com suas posições diante dos relatos reunidos nas obras. O que se defende é que as várias possibilidades de ordenamento narrativo forcem à participação efetiva dos leitores que se obrigam a se conectar às diversas falas dispostas nos textos construídos em forma de mosaico.

PRIMEIRA PARTE



ESTÉTICA E CULTURA NA ERA DA IMAGEM

CAPÍTULO I

TECNOLOGIAS COMUNICACIONAIS E PROCESSOS DE SOCIALIZAÇÃO

A experiência humana está mais submetida hoje aos estímulos visuais e aos processos de visualização do que jamais esteve, das imagens transmitidas via satélite ao escaneamento das minúcias interiores do corpo humano. Na era das telas e visores, o seu ponto de vista é crucial (...). Em meio a esse turbilhão de imagens, ver significa muito mais que acreditar. As imagens não são mais uma parte da vida cotidiana; elas são a vida cotidiana.

Nicolas Mirzoeff

Como se define a relação entre linguagem audiovisual e escrita literária? O que os escritores buscam ao incorporar técnicas e modos de dizer próprios das cenas exibidas nas telas? Estas são algumas das questões que pretendem ser respondidas pela presente pesquisa. Contudo, a análise das relações entre escrita literária e cultura da mídia não deve ser compreendido como fenômeno isolado, pois, apesar de suas especificidades, estas relações são atravessadas constantemente por efeitos e resultados de uma transformação mais ampla em processo na experiência estética das sociedades contemporâneas.

Um exemplo elucidativo disto pode ser detectado na concorrência entre jornalismo impresso e meios eletrônicos de comunicação. À exceção de poucos jornais e revistas, a imprensa escrita adotou uma série de procedimentos destinados a “competir com a

televisão” — textos curtos, parágrafos pequenos, letras em corpos garrafais, diagramação com diversos tipos e tamanhos de fontes de texto, ilustrações, fotografias coloridas —, de tal forma que o leitor não se sinta “cansado” e possa, além de ler, também olhar o jornal. Assim, o leitor do jornal está exposto ao impacto do mundo das imagens, mesmo que não seja um telespectador.³

Primeiramente, pode-se dizer que o interesse dos escritores não está direcionado apenas para a investigação da capacidade das imagens em influenciar o público, determinar comportamentos ou sugerir ações, nem procurar nos filmes e programas televisivos retratos exatos das sociedades que os produzem. Isto porque filmes e programas televisivos precisam ser compreendidos como leituras que as sociedades constroem de si mesmas, impregnadas de seus valores, categorias e contradições. E os escritores dialogam constantemente com estas leituras em seu trabalho. No entanto, a comparação entre narrativas audiovisuais e narrativas literárias deve ser feita com a atenção voltada para outros aspectos importantes.

Um dos modos narrativos mais significativos das sociedades contemporâneas é aquele construído a partir da invenção do controle remoto tanto da televisão como do videocassete e do DVD. Isto porque estes mecanismos alteraram a maneira como os telespectadores lidam com as imagens, já que passou a haver um controle maior, por parte destes telespectadores, quanto à ordenação das narrativas. E este modo de construção — denominado de *zapping* — assemelha-se à estrutura adotada por algumas obras da literatura brasileira contemporânea nas quais predomina uma composição caótica de narração. Nestes casos, contar não consiste em fazer amadurecer uma história e depois apresentar um desenlace, segundo um modelo que submete a seqüência dos episódios a uma ordem lógica. O que prevalece como estrutura é a justaposição de pedaços móveis e iterativos. Com isto, a continuidade é interrompida já que as narrativas estão construídas a partir de seqüências de compartimentos. Esta construção faz abortar a estrutura paradigmática da narrativa — segundo a qual cada episódio tem o seu correspondente em algum lugar mais adiante, que o compensa, restabelece ou suprime.

³ Este parece ser um processo que possui implicações com a literatura brasileira de outros períodos, o que pode ser identificado já em obras como as *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, ou ainda na poesia concreta e na “literatura de protesto” da década de 1970. Juntamente com as possibilidades oferecidas pelas novas tecnologias, o experimentalismo formal presente nestas diferentes referências será comentado em outros momentos do estudo.

Isto quer dizer que, ao afastar a leitura estruturalista da narração, estes textos questionam a noção tradicional de sentido: a narrativa caótica não tem sentido, nada a obriga a progredir, a amadurecer, a terminar.⁴ A escrita fragmentada, o recurso à citação, a técnica de montagem inspirada na linguagem cinematográfica e televisiva, a opção pelo recorte ao invés da forma usual da narrativa longa do romance; tudo isto compõe o que se pode definir como estilo, como sentido, como intenção. O que se pretende mostrar é que a intenção de alguns escritores do final do século XX e do início do século XXI é recolher os resíduos que, até então, haviam sido desprezados pela literatura tradicional, direcionando sua escrita justamente para este material. A preocupação desses textos é adequar este “conteúdo” a uma “forma” específica de apresentação, já que o método parece encontrar sustentação nas necessidades inerentes ao próprio objeto de investigação.

Frases curtas em curtas narrativas. Esta é uma das técnicas empregadas pela escrita literária para prender a atenção dos leitores. As frases curtas simulam o dinamismo próprio de um mundo em constante movimento. As narrativas curtas são as doses receitadas para a leitura do texto escrito num mundo cercado pela comodidade do acesso imediato às imagens da cultura da mídia. Poucas pessoas têm tempo e disposição para ler narrativas extensas. Por isto, os parágrafos de diversas obras da ficção brasileira contemporânea se servem cada vez mais da frase curta e o romance é construído a partir de contos, de poemas, de crônicas; em uma palavra, de fragmentos.

Com a consolidação da cultura da mídia, pode-se afirmar que está se modificando gradativamente a natureza do conhecimento, que passa a ser traduzido em quantidade de informação transmitida, na grande maioria por meio de imagens, a ponto de as coisas só existirem na mente depois de produzidas e/ou veiculadas por esses estímulos imagéticos. Desse modo, “altera-se a sensibilidade perceptiva, não mais atenta à realidade concreta circundante, mas à sua reprodução nas imagens. Por outro lado, devido a sua presença ‘concreta’ dentro da realidade, a imagem apresenta-se como elemento *constitutivo*, um referente imediato como outro qualquer, sendo assim absorvida. É essa a essência do seu poder”.⁵ Sendo assim, é possível constatar que a escrita literária contemporânea convive numa sociedade imagética que, por sua vez, produz também um leitor que pensa a partir de imagens aquilo que lê.

⁴ Cf. BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 28-29.

⁵ PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999, p. 189 (Grifos no original).

Nesse sentido, o motor da literatura, na era da imagem, parece estar muito mais na ação do que na ambientação. Isto talvez esteja relacionado ao fato de que, numa sociedade na qual quem cria e sedimenta as imagens são os meios eletrônicos de comunicação, a escrita literária não precisa mais recorrer à construção meticulosa de seus personagens e cenários já que as imagens podem ser prontamente reconhecidas pelos leitores. Por este motivo, alguns escritores passam a privilegiar a ação em detrimento da caracterização de cenários e personagens. O uso de fontes e tamanhos de fontes diferenciados num mesmo texto, a diagramação inusitada, a disposição gráfica do texto no papel, a quebra da linearidade, entre outros, são alguns dos recursos que buscam simular a descontinuidade narrativa.

O resultado revela o talento dos escritores no manejo da palavra escrita, trabalhando com tantos registros distintos. Além disso, revela a sensibilidade para apontar elementos singulares ligados à diversidade social e cultural da contemporaneidade, produzida e difundida pelas imagens da cultura da mídia. Suas narrativas estabelecem um ritmo ágil e adotam cortes rápidos para fazer quase todos os momentos soarem decisivos. Descrevem a vida como se a cada instante uma revolução pudesse ocorrer a partir da maior banalidade. Esse jeito quase frenético de narrar revela fina sintonia com a linguagem dos meios eletrônicos de comunicação. A escrita literária contemporânea aposta na criação de alto risco. A estrutura é intrincada. Em alguns casos, ocorre a construção de cenas de presente, passado e futuro, mas sem distinção entre os tempos. As opções estéticas são híbridas. No entanto, há um conceito a amarrar tudo. É o que constata Karl Erik Schøllhammer ao analisar o que denomina como “virada pictórica”:

Na década de 1990, a mudança paradigmática na literatura e nas artes foi qualificada de “virada pictórica”, acentuando a forma em que as imagens intervêm e funcionam na cultura, na consciência e na representação contemporâneas. É exatamente a capacidade de intervenção das imagens nas emoções coletivas, nos debates públicos e na propaganda política que motiva a substituição da “virada lingüística” pela “virada pictórica”, como eixo nos estudos culturais, um poder que inclui novas fusões e formas híbridas, ao invés das separações tradicionais entre expressões culturais altas e baixas.⁶

Para o autor, a cultura da escrita contemporânea aparece, cada vez mais, como um produto de sua materialidade tecnológica, agora encenado pelo uso da informática e da

⁶ SCHØLLHAMMER, Karl Erik. “À procura de um novo realismo: teses sobre a realidade em texto e imagem hoje”. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002, p. 80.

multimídia, que ressalta a velocidade e o contato imediato com o público, a forma direta, crônica, engajada e participativa. Isto é possibilitado pelos recursos de formatação textual pelos quais são ressaltados os aspectos sensíveis e materiais da linguagem. Este processo reúne diferentes recursos de montagem e edição por parte dos escritores, tais como “hipertextos, *bricolage* generalizado, *surfing*, *zapping*, recopilação e virtualidade”.

A idéia de uma “virada pictórica” se acopla a este panorama: existe, atualmente, um interesse multidisciplinar pelas estratégias retóricas e estéticas provindas, principalmente, dos meios visuais e, para alguns artistas e teóricos, estamos testemunhando uma ruptura radical com a tradição de teorias fundadas na lingüística. Para os estudos da literatura a tese é que a questão da imagem ocupa um lugar estratégico para a discussão estética atual, uma vez que a tendência híbrida na literatura, atualmente, procura apropriar-se de procedimentos e técnicas representativos dos meios visuais e da cultura de massa, dominados pela visualidade com a finalidade de provocar efeitos sensuais afetivos.⁷

Uma análise minuciosa a respeito destes elementos exige que seja elaborado um percurso metodológico que inicie a partir de um contexto amplo para chegar a um micro-universo a fim de esclarecer alguns aspectos do que vem sendo abordado no estudo. Por este motivo, buscar-se-á trabalhar ora com o conjunto da obra, ora com o fragmento, isolando detalhes a partir de uma perspectiva comparatista. Entre diversos textos, serão selecionadas algumas narrativas como *corpus* ficcional da pesquisa. Esta seleção levará em conta o destaque que estas narrativas dedicam às discussões em torno dos meios de comunicação, mas também tem como objetivo circunscrever textos que adotem aspectos formais ligados à cultura da mídia.

* * *

Com maior intensidade a partir da década de 1950, diversas gerações cresceram diante das telas, seja do cinema seja da televisão. Nas últimas décadas, as pessoas descobriram a comodidade de ter um cinema em casa, a partir do videocassete, com o qual aprenderam a controlar as imagens. Além de facilitar o controle das imagens, com o videocassete (e, numa fase posterior, também com o DVD), as pessoas passaram a gravar suas próprias narrativas. Estas gravações estruturam-se pela junção de relatos variados oriundos ora da televisão ora do cinema ou ainda de cenas domésticas, já que com uma filmadora é possível registrar suas próprias imagens. Capítulos de novela são reunidos

⁷ *Idem*, p. 81.

com cenas de uma entrevista ou de uma viagem de férias; videoclipes seguem a apresentação de um telejornal ou de trechos de um filme ou de uma festa de aniversário ou ainda de uma entrevista com alguma celebridade. De certa forma, com o surgimento e a popularização de aparelhos de reprodução de imagens em movimento — dos videocassetes às câmeras digitais — as pessoas aprenderam a lidar com imagens de maneira inédita.

Fabricar, manipular ou apenas consumir imagens. Este parece ser um processo irreversível, pelo menos para aqueles grupos que podem acompanhar mais de perto estas mudanças. Nunca antes na história humana os olhos e ouvidos foram tão requisitados. Estas mudanças são tão radicais, nas formas de percepção e comunicação em nossa época, que estão longe de serem apenas temas de filmes de ficção científica.

Estes dados ilustram a influência das imagens em movimento no cotidiano, tão poderosa quanto imperceptível. Assim como o hábito de comer com talheres ou descansar aos domingos, assistir às narrativas da cultura da mídia é parte integrante dos hábitos contemporâneos de tal maneira que as pessoas sentam-se diante das telas de forma extremamente natural, sem que cause mais espanto o fato de viverem a vida intermediada pelos sistemas de comunicação.



Há tempos que a escola compete com a televisão no que se refere à atenção dos alunos, já que o tempo de exposição frente à “telinha” é maior do que o tempo em sala de aula. Perda da capacidade de concentração para o texto linear. Extinção do livro devido à monotonia da escrita. Perda da capacidade de comunicação verbal, principalmente entre os jovens, mais expostos às imagens. Estas são algumas das profecias emitidas por

aqueles estudiosos da contemporaneidade que se posicionam de forma apocalíptica com relação aos recursos audiovisuais. Para estes apocalípticos — expressão, ainda válida, formulada por Umberto Eco —, os telespectadores são servos eletrônicos do poder e os meios de comunicação são máquinas políticas que governam a sociedade tecnológica. Nesta perspectiva, a televisão e o cinema seriam verdadeiros canais do desejo e as imagens massificadas formatariam a consciência do público. Para outros estudiosos, a relação das pessoas com as imagens em movimento e seus meios de reprodução constitui uma nova forma de sensibilidade, cujo alcance e desdobramentos merecem uma análise mais apurada.

O estudo busca apresentar reflexões sobre um cenário marcado por inovações radicais e convergência tecnológica, pelo desenvolvimento de novas formas expressivas e pela importância decisiva que os meios de comunicação desempenham neste processo. Não há dúvidas de que as linguagens cinematográfica e televisiva alteraram significativamente a percepção humana. Contudo, quais são as características que evidenciam estas alterações? Pois bem. O discurso cinematográfico, e o discurso televisivo com a invenção do controle remoto, apresentam algumas especificidades interessantes para pensar de que maneiras as imagens em movimento provocaram transformações relevantes nos modos de apreensão da realidade.

Entre estas várias especificidades podem ser destacadas algumas consideradas fundamentais para compor o quadro destas mudanças, tais como a simultaneidade, o multiperspectivismo, a descontinuidade narrativa e a indistinção entre real e virtual. Estes podem ser compreendidos como mecanismos que atuam de maneira decisiva para a expressão de formas culturais sustentadas pela polifonia, pela fragmentação e pelo discurso metacrítico. O efeito cinematográfico de *simultaneidade* — a descrição de dois pontos separados no espaço em um único instante de tempo — aplicado à crítica cultural permitiu a problematização espacial, a representação da desterritorialização da cultura, ou seja, de sua produção em vários locais diferentes ao mesmo tempo. O *multiperspectivismo* — a descrição de um único evento de pontos de vista radicalmente diferentes, como em *Cidadão Kane* de Orson Welles, *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino ou *Elefante* de Gus Van Sant — pode ser lido como sinônimo do discurso polifônico, em sintonia com uma perspectiva bakhtiniana dos processos de socialização. A *descontinuidade narrativa* — inspirada no conceito de montagem cinematográfica e de *zapping* televisivo (ou ainda de

navegação no hipertexto) — provoca o rompimento da linearidade e, conseqüentemente, o questionamento da cultura institucionalizada: a montagem e o *zapping* emprestam técnica ao desejo de quebrar com as convenções retóricas e modos narrativos existentes ao expor sua artificialidade e arbitrariedade.⁸

Mas de que maneiras as especificidades destas linguagens respondem ao quadro da situação histórica atual? Um diálogo possível pode ser expresso a partir da análise empreendida por Hans Ulrich Gumbrecht sobre alguns conceitos-chave para definir o tempo presente: a destemporalização, a destotalização e a desnaturalização.

O primeiro conceito é definido a partir do confronto com o modelo de temporalidade que dominou a modernidade: o tempo como fluxo constante que caminha do passado em direção a um futuro sempre aberto. O futuro aparece como resultado previsível do passado e do presente. O contexto atual parece indicar um bloqueio do futuro. O futuro agora surge não mais como possibilidade aberta e animadora, mas como algo a ser temido. Desse modo, cessa a progressão inflexível do tempo, e a cultura contemporânea passa a se caracterizar pela permanência de um presente infundável. A descontinuidade narrativa da montagem cinematográfica e do *zapping* televisivo, portanto, surge como elemento fundamental para a idéia de *destemporalização*, já que mostra a artificialidade de uma visão linear e progressiva do tempo histórico.

A noção de *destotalização* implica no reconhecimento da inviabilidade das pretensões de universalidade dos conceitos e sistemas de pensamento. Toda empresa teórica passa a revelar com clareza seu caráter necessariamente regional e limitado. Não é mais viável construir abstrações absolutas ou determinar critérios de validade não contingentes, o que aponta para a importância do multiperspectivismo e da simultaneidade como possibilidades críticas ao descrever simultaneamente um mesmo evento a partir de diversos pontos de vista.

Por fim, a idéia de *desnaturalização* consiste na perda progressiva das certezas oferecidas pela nossa representação de um mundo externo e objetivo. Pode-se sugerir que a descontinuidade narrativa e a manipulação de imagens efetuadas a partir de cenários virtuais contribuíram decisivamente para este processo — seja com o cinema e a televisão ou, mais notadamente, com a internet. Para Gumbrecht, o sentimento ocasionado por essas

⁸ Cf. MARCUS, George E. "The modernist sensibility in recent ethnographic writing and the cinematic metaphor of montage". In: TAYLOR, Lucien (Ed.). *Visualizing theory*. New York: Routledge, 1994.

noções é o de “um mundo sempre menos estruturado e sempre mais viscoso e flutuante”.⁹ Estas características do cenário contemporâneo aparecem como elementos narrativos que indicam a preocupação constante em apresentar diversas facetas do objeto em observação e privilegiar a pluralidade de vozes presentes em sua descrição.¹⁰

* * *

Antes de prosseguir, cabe esclarecer o uso do termo “cultura da mídia” e sua posição paradoxal tanto de oposição como de diálogo com termos como “cultura de massa” e “indústria cultural”. Do carnaval ao *rock and roll*, do *jeans* à coca-cola, das novelas de televisão às revistas em quadrinhos, tudo pode ser inserido no amplo conceito de “cultura de massa”. Outra forma de definir estas manifestações diversificadas é relacioná-las à “indústria cultural”. No entanto, algumas ressalvas devem ser apresentadas acerca desses conceitos.

Com relação à cultura de massa, o termo “massa” é problemático principalmente porque sugere traços de passividade e uniformidade no que se refere à *atitude receptiva* destas produções culturais. Sobre a discussão em torno do conceito, portanto, há necessidade de maior objetividade e distanciamento crítico. Isto porque, mesmo em circunstâncias estruturadas de comunicação de massa, os receptores têm alguma capacidade de intervir e contribuir com eventos e conteúdo durante o processo comunicativo, contrário à idéia negativa corrente a respeito do tema. Além disso, para alguns autores, a expressão é considerada inadequada por referir-se muito mais a modos de cultura *para* as massas do que oriundos *das* massas. Para tentar contornar esta contradição, a chamada Escola de Frankfurt formulou o conceito de “indústria cultural”. No entanto, o termo também carrega um tom pejorativo na medida em que submete todas as manifestações culturais produzidas e divulgadas pelos meios eletrônicos de comunicação aos ditames do lucro e da standardização: a partir disto, estas manifestações

⁹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. “O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação”. In: ---. *Corpo e forma*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998b, p. 138.

¹⁰ Nesses conceitos formulados por Hans Ulrich Gumbrecht podem ser identificados alguns efeitos das propostas desconstrutivistas sugeridas pelo filósofo francês Jacques Derrida, caso a desconstrução seja compreendida como uma possibilidade de abertura a múltiplas verdades, de acolhimento da pluralidade dos discursos. Derrida defende a desconstrução dos modelos tradicionais, dos padrões pré-estabelecidos, dos projetos fechados, das amarras. O que se põe no lugar? Pluralidade, multiplicidade, diversidade. Essa abertura questiona a idéia de que há comportamentos padrões *versus* comportamentos desviantes. “É o fim da vida binária, tão dividida em duas partes que sempre se opõem: certo e errado, preto e branco, céu e inferno, bom e mau, concreto e abstrato” (Cf. RODRIGUES, Carla. “2004, um ano que vale por cinco”. *NoMínimo*, 27 de dezembro de 2004. Disponível em: <www.nominimo.ibest.com.br>. Acesso em: 02. jan. 2005).

culturais se equivalem a produtos consumíveis, tais como refrigerantes ou comida enlatada.

Nessa linha de argumentação, a indústria cultural é vista não como possível veículo de difusão cultural, mas, pelo contrário, *apenas* como veículo de comercialização da arte. Sobre o conceito, é preciso reafirmar a distinção entre os princípios da cultura — instrumento da livre expressão e do conhecimento — e os princípios da produção econômica mais ampla. Em linhas gerais, é necessário registrar que, para o bem ou para o mal, a negação pura e simples do valor cultural destas produções não é mais uma unanimidade. Mas quais os suportes da cultura da mídia e quais os sentidos privilegiados na mediação com seu público? O filósofo norte-americano Douglas Kellner, autor de um livro-chave sobre o tema, especifica estas questões:

A cultura da mídia é constituída por sistemas de rádio e reprodução de som (discos, fitas, CDs e seus instrumentos de disseminação, como aparelhos de rádio, gravadores, etc.); de filmes e seus modos de distribuição (cinemas, videocassetes, apresentação pela TV); pela imprensa, que vai de jornais a revistas; e pelo sistema de televisão, situado no cerne desse tipo de cultura. Trata-se de uma cultura da imagem, que explora a visão e a audição. Os vários meios de comunicação — rádio, cinema, televisão, [internet], música e imprensa, como revistas, jornais e histórias em quadrinhos — privilegiam ora os meios visuais, ora os auditivos, ou então misturam os dois sentidos, jogando com uma vasta gama de emoções, sentimentos e idéias.¹¹

Por estes motivos, neste estudo, será adotada a expressão “cultura da mídia” para referir-se às manifestações culturais produzidas pelos diversos sistemas de comunicação, em especial a alguns aspectos de narrativas divulgadas pela televisão e pelo cinema (bem como pela internet no final do século XX). Isto porque pretendo delimitar a análise às imagens em movimento e suas interseções com aspectos socioculturais na contemporaneidade, buscando compreender como se dá a interação entre os sujeitos humanos e as tecnologias que desenvolvem.

* * *

¹¹ KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia. Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: Edusc, 2001, p. 09.

Esta pesquisa revela afinidades também com o trabalho do crítico literário Siegfried Schmidt. Mais especificamente, a partir de um trabalho em que o autor defende o que denomina como “Estudo Empírico da Literatura”. De acordo com o crítico, para efetivar este estudo, é preciso considerar, além dos textos literários, “toda uma série de meios de comunicação supostamente disponíveis em uma sociedade determinada, cujo sistema literário está sendo investigado”.¹² Isto porque os meios de comunicação são considerados dispositivos intersubjetivos que acionam processos cognitivos em seus usuários e, ao realizar tal tarefa, os meios de comunicação *crystalizam convenções* a serem internalizadas pelos indivíduos durante os processos de socialização.

A importância desse aspecto está relacionada ao fato de que os sistemas de comunicação, variáveis de acordo com o período histórico, ao cristalizar convenções, definem a esfera do público em uma sociedade. Além disso, eles “determinam as condições de produção e recepção para agentes em uma sociedade e selecionam, assim, indivíduos ou grupos sociais (isto é, elites) competentes para usufruir ativamente de um meio”.¹³ Com maior ênfase a partir da segunda metade do século XX, estes mecanismos de seleção estão cada vez mais relacionados aos meios técnicos institucionalizados. Exemplo disto pode ser verificado com as tecnologias comunicacionais: são elas que atuam com maior intensidade na interação entre discursos socialmente difundidos e usuários por integrarem aparatos técnicos, financeiros, administrativos, políticos e estéticos de mediação e distribuição dos saberes.

Os processos que definem a passagem de um meio de comunicação para outro — em momentos históricos diversos, mas com atenção especial para a transição entre o medievo e a modernidade — foram analisados por Hans Ulrich Gumbrecht em sua análise sobre “a modernização dos sentidos”. Dessa análise, destaca-se a maneira como a imprensa escrita retira o corpo e a voz de cena — principais filtros pelos quais transitavam as formações discursivas medievais — para instaurar a “mentalidade moderna”, sustentada pela cultura do livro. De acordo com o autor, neste caso específico, “o corpo humano não era mais o veículo de constituição do sentido; o corpo fora visivelmente separado do veículo de sentido, o livro, pela introdução de uma máquina, a prensa de

¹² SCHMIDT, Siegfried. “Sobre a escrita de histórias da literatura: observações de um ponto de vista construtivista”. In: OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). *Histórias de literatura*. São Paulo: Ática, 1997, p. 124.

¹³ *Idem, ibidem*.

impressão”.¹⁴ Resulta desta discussão que um sistema literário — ou outro campo do conhecimento socialmente demarcado — só pode ser compreendido e explicado no contexto sistemático de todos os outros sistemas ativos da sociedade em certo ponto do desenvolvimento sócio-histórico:

Uma história da literatura, portanto, deve analisar o sistema de mídia de uma sociedade, as posições sociopolíticas de quem dispõe de e controla o sistema e seus componentes, a hierarquia dos diferentes meios nesse sistema etc., de modo a compreender as condições de ações de indivíduos e de grupos presentes no sistema literário.¹⁵

No século XX, a presença marcante dos meios eletrônicos de comunicação na produção, difusão, recepção e interpretação dos discursos socialmente construídos indica que atravessamos mais um momento de transição entre diferentes suportes de propagação do conhecimento. Mais especificamente, principalmente a partir da década de 1950, assiste-se à passagem da cultura do livro para a cultura da mídia. Isto quer dizer que, ao invés das palavras, o que prevalece como forma de expressão privilegiada são as imagens.

No entanto, não são quaisquer imagens. São as *imagens em movimento*, principalmente do cinema e da televisão, que irão ocupar o lugar do livro como núcleo a partir do qual são distribuídos os saberes considerados válidos e valiosos em termos políticos e sociais. Portanto, não é que a literatura perca espaço para os meios eletrônicos de comunicação. O que ocorre é que o conceito de literatura, em nossa época, precisa transcender a cultura do livro e integrar narrativas produzidas e difundidas pela cultura da mídia. Por que isto? Porque é preciso considerar o fato de que meios técnicos interagem com a sociedade de tal forma a definir o que pode ser realizado como fenômeno literário em determinada época.¹⁶ Na era da imagem, a percepção humana concede à visão o papel de sentido privilegiado para ler o mundo. Como consequência, os elementos audiovisuais tornam-se extremamente importantes já que as imagens da televisão, do cinema e da publicidade se fazem presentes em praticamente todos os lugares.

Na contemporaneidade, é consensual, portanto, que a percepção tem nas imagens, sons e espetáculos da cultura da mídia um elemento fundamental e que o acesso à complexidade do mundo se faz pela intermediação dos aparatos tecnológicos. A invenção do cinema, que acaba de completar um século de existência, trouxe consigo uma nova

¹⁴ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: 34 Letras, 1998a, p. 75.

¹⁵ SCHMIDT, S. 1997, *op. cit.*, p. 125.

¹⁶ *Idem, ibidem*.

maneira de ver e conhecer o mundo a partir das imagens em movimento. Imagens produzidas e difundidas por novas tecnologias comunicacionais pertencem a uma época em que predominam máquinas como sistemas que afetam as formas de produção, distribuição, recepção e interpretação de enunciados, pensamentos e afetos. Nesta época — com a simultaneidade e a instantaneidade das narrativas sustentadas por estas imagens —, as coordenadas de espaço e tempo foram radicalmente alteradas. As pessoas vivem uma fase de “compressão do espaço-tempo”¹⁷ com conseqüências desorientadoras e disruptivas sobre a vida social e cultural:

As distâncias já não importam, ao passo que a idéia de uma fronteira geográfica é cada vez mais difícil de sustentar no “mundo real”. Parece claro de repente que as divisões dos continentes e do globo como um todo foram motivadas pelas distâncias, outrora impositivamente reais devido aos transportes primitivos e às dificuldades de viagem (...). Com o tempo de comunicação implodindo e encolhendo para a insignificância do instante, o espaço e os delimitadores de espaço deixam de importar, pelo menos para aqueles cujas ações podem se mover na velocidade da mensagem eletrônica.¹⁸

Em muitos casos, a posição diante destas mudanças é caracterizada por um maniqueísmo simplista: para valorizar o caráter de ruptura inscrito na proliferação destas novas tecnologias comunicacionais e de seus modos de apresentar e representar os discursos socioculturais, ora enfatiza-se seu aspecto democratizante (entrevisto numa suposta forma inusitada e inovadora de “iluminar as massas”) ora seu aspecto alienador (que seria patrocinado pela forma espetacular com que são apresentados laços políticos e culturais significativos da realidade).

Portanto, estas posições ora aplaudem ora condenam a potencialidade das imagens — tanto fílmicas como televisivas — como veículo de representações socioculturais. Apesar da controvérsia — por causa dela? —, resta a evidência de que filmes e programas televisivos são documentos culturais que projetam imagens do comportamento humano-social, o que pode ser notado com maior ênfase a partir da segunda metade do século XX.

Nessa condição, narrativas da cultura da mídia, tais como as do cinema e da televisão, podem ser confrontadas com as premissas e os padrões socioculturais de pensamento e sentimento de sua época. A partir deste confronto, podem ser eleitas aquelas narrativas que irão compor os quadros que registram e comunicam os modelos

¹⁷ HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992, p. 257.

¹⁸ BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as conseqüências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, p. 19-20.

explicativos da organização social. Isto é um fato. Foi assim nas antigas ágoras, nas cortes medievais e nos palácios modernos. E como nestes períodos, a cultura da mídia do final do século XX e início do século XXI — quando compreendida como principal sistema de comunicação — não apresenta apenas narrativas conformes ao seu tempo; ao contrário, ela pode ser também instrumento pelo qual são expressas as variantes, fraturas e limites do cotidiano que a sociedade lhe oferece como matéria-prima.

As posições diversificadas sobre o tema parecem encontrar fundamento no papel extremamente complexo desempenhado pelos meios de comunicação no que se refere à seleção dos assuntos colocados em circulação nos processos de socialização. Ou seja, ao mesmo tempo em que são utilizados como transmissores de padrões e normas de conduta, os meios de comunicação, em diferentes épocas e de maneiras diversas, precisam incluir em seu repertório situações que questionem a instituição de determinados discursos à condição de supremacia com relação a outros. Isto porque a força destes meios de comunicação reside no impacto que conseguem atrair para si. Caso as narrativas veiculadas não acompanhem algumas discussões entranhadas no corpo social, há um perigo a ser enfrentado: a perda de espaço para outros grupos dentro do mesmo sistema de comunicação ou ainda para outra forma de comunicação — entre outros exemplos, como *ocorreu* entre cinema e televisão na década de 1960 ou como *poderá ocorrer* entre televisão e internet no século XXI.

Os produtores e espectadores de filmes e seriados norte-americanos — para citar uma sociedade modelar deste processo no contexto do século XX — compartilham a cultura norte-americana e consideram os filmes que fazem e assistem como algo que, de diversas maneiras, embora não mimeticamente, reflete a vida cotidiana. No caso brasileiro, apesar da forte presença de filmes e seriados estrangeiros, as telenovelas ocupam esta posição. O contexto pode ser outro, mas a atuação dos sistemas de comunicação apresenta semelhanças, principalmente se forem analisados como fatores fundamentais para orientar a coesão social. Além disso, as mudanças nos modos de produção e distribuição dos saberes apontam para a idéia de que — com maior intensidade nos tempos modernos — coexistem vários meios de comunicação que “competem entre si, estão mutuamente dependentes com relação aos processos de co-evolução e constituem um sistema de mídia que define possíveis seleções para recepção”.¹⁹

¹⁹ SCHMIDT, S. 1997, *op. cit.*, p. 125.

* * *

Nas últimas décadas, o diálogo entre diferentes áreas possibilitou a realização de estudos que procuram demonstrar a validade de análises realizadas a partir da interação entre diferentes campos do conhecimento. As relações estabelecidas entre disciplinas diversas, antes compartimentadas, passa a ser uma fonte para a discussão de questões interligadas: “Essa indeterminação disciplinar assinala um esgotamento da tradicional divisão do trabalho intelectual e indica que as maneiras clássicas de dividir o conhecimento em partes acham-se hoje, por duras razões históricas, em grandes apuros”.²⁰

Inserida nesse contexto, uma das áreas que mais se preocupa com a análise de questões importantes do tempo presente é a história cultural. O enfoque da história cultural possibilitou o surgimento de novos problemas que pode chamar a atenção para as diferentes temporalidades e seus vínculos com as diferentes regiões brasileiras; os aspectos institucionais de produção de conhecimento; a emergência de conflitos identitários; as relações entre o imaginário, a memória social e as formas de produção, apropriação, circulação e consumo cultural.

Roger Chartier é um dos autores que apresenta indagações relevantes a respeito da necessidade de se atentar aos usos históricos do livro e da leitura. Segundo ele, a leitura é uma prática cultural. Essa constatação não se refere apenas ao livro na sua versão impressa. A leitura envolve as concepções do autor, seu contexto social, o trabalho de edição e, também, as diferentes possibilidades de recepção do texto pelo leitor.²¹ Um quadro complexo, sem dúvida, mas rigor metodológico, análise multidisciplinar e constante questionamento da representação escrita são procedimentos que podem auxiliar o estudioso da literatura no trabalho de investigação de novos temas. Nesse sentido, a necessidade de constituição de um *corpus* documental é tarefa-base para o trabalho de percepção do papel da escrita e da leitura em diferentes temporalidades e espacialidades.

Flora Süssekind é uma das autoras que aposta no estudo das obras do final do século XIX e início do XX pelo viés de sua interação com a fotografia, o cinema, a máquina de escrever, a imprensa, enfim os meios de comunicação emblemáticos da vida

²⁰ EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 327.

²¹ CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas da leitura*. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p. 17-21.

moderna. Sua proposta tem-se mostrado bastante produtiva para um mapeamento do processo de profissionalização do escritor e de uma revisão da literatura como técnica. A autora ressalta que, passando de uma representação da técnica à apropriação de alguns de seus procedimentos, transforma-se, naquelas décadas, o próprio fazer literário, redefinindo-se, inclusive, seu espaço de circulação e seus valores.²²

Em constante diálogo com disciplinas como a literatura comparada e os estudos culturais, outra linha de pesquisa interessante para os estudos literários é o que vem sendo denominado como “cultura visual”:

Quando hoje abordamos a Literatura Comparada o fazemos com a aceitação implícita de não falar apenas de estudos comparativos *stricto-senso*. O campo da literatura comparativa é um “campo expandido” que continua abrindo-se para outras áreas, outras disciplinas e para um leque de temas não estritamente literários, recolhidos às vezes sob o rótulo de “estudos culturais”, e que cruzam as fronteiras tradicionais entre as ciências humanas, sociais e exatas.²³

A partir deste quadro de referências, é possível demarcar um campo de trabalho comparativo que parece ser atualmente de renovado interesse para os estudos literários. Trata-se do estudo da relação entre texto e imagem, entre a representação visual e a literatura, definida como abordagem fértil para a compreensão da comunicação literária numa sociedade cada vez mais dominada pela dinâmica da “cultura da imagem”:

Encontramos nesta área uma longa tradição comparativa entre as artes — a estética comparada — que hoje vem se definindo de modo interdisciplinar alargando sua perspectiva para uma linha de pesquisa que em inglês ganhou o nome de “visual culture” — ou seja a “cultura visual” — e que propomos como uma abordagem aos estudos culturais a partir da relação entre discurso e visibilidade.²⁴

História cultural, estudos culturais, literatura comparada, cultura visual. Além dessas, outras abordagens buscam abrir as portas para investigações cada vez mais precisas das relações entre percepção humana e tecnologias comunicacionais. A cultura da mídia passa a ser vista, definitivamente, como produção cultural passível de observação e cuja leitura pode revelar modos de pensamento ligados a representações coletivas. Isto porque filmes, telenovelas, seriados, documentários, assim como os mitos, relacionam-se com a realidade de forma dialética, estabelecendo parâmetros para o espectador. Como os

²² Cf. SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987; SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (Orgs.). *A historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent; Edições Casa de Rui Barbosa, 2004.

²³ SCHÖLLHAMMER, Karl. “Regimes representativos da modernidade”. *Revista Alceu*. Vol. 01 - N. 02 - jan./jun. de 2001, p. 28. Disponível em: <<http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu>>. Acesso em 20. out. 2004.

²⁴ *Idem*.

mitos, estas produções apresentam aspectos recorrentes a serem interpretados já que veiculam representações significativas por serem social e culturalmente construídas. Elas são formas de recorte, apreensão e organização do mundo. Assim como os textos ficcionais, não são relatos realistas, mas “dramatizações” da realidade.²⁵

O que resulta deste tipo de análise é que, para dar conta deste universo heterogêneo de narrativas, é preciso redimensionar categorias analíticas. A “crítica-cyborg”, sugerida por Donna Haraway, talvez possa ser um método extremamente útil para realizar esta tarefa. O termo cyborg foi cunhado por cientistas norte-americanos no início da década de 1960. O objetivo dos cientistas era pensar como adaptar o organismo humano para qualquer ambiente, para fins de exploração extraterrestre. A resposta era criar sistemas homem-máquina auto-reguladores, automáticos, independentes da vontade consciente, que cooperassem com controles homeostáticos autônomos do próprio organismo humano. Na sigla em inglês, a experiência recebeu a denominação de cyborg: “Complexo organizacional exogeneamente estendido funcionando inconscientemente como um sistema homeostático integrado”. Em linguagem um pouco mais acessível, o cyborg deliberadamente incorporaria componentes exógenos, estendendo a função de controle auto-regulador do organismo com o fim de se adaptar a novos ambientes.²⁶ Contudo, a crítica-cyborg foi sistematizada em um artigo de Donna Haraway: “Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980's”. Neste estudo — tal como sugere a definição inicial proposta pelos cientistas — o termo cyborg se multiplicou, se disseminou e se propagou, agregando elementos exógenos, como máquinas, chips e teoria cultural.

O que interessa reter desse estudo é que a crítica-cyborg pretende chamar a atenção para a fusão do orgânico e do maquínico. A partir desta característica fundamental, Donna Haraway insiste no entrelace inextricável dos fios orgânico, textual, mítico, econômico e político que constituem a substância do mundo contemporâneo. Portanto, o que quer que o cyborg seja, seu ponto de vista é sempre sobre comunicação, gênero, contaminação,

²⁵ A preocupação com a historicidade de narrativas, tais como filmes, é uma marca do trabalho do crítico Fredric Jameson. Ao afirmar que “a única maneira de pensar o visual (...) é compreender sua emergência histórica” (p. 01), o autor defende uma estética do cinema que leve em conta a historicidade da percepção. Lembrando que “a estética pode ser vista como outra forma de ética” (p. 05), Jameson introduz a dimensão política na análise fílmica, encarada como crítica cultural. Sem cair em um maniqueísmo simplificador, o autor afirma que toda obra da cultura de massa tem uma função ideológica, mas também tem uma função utópica, que é enfatizada quando o filme é reescrito “em termos de mito” (p. 27). São essas dimensões que o autor vai buscar a partir da análise, entre outros, de filmes como *Tubarão*, de Steven Spielberg, *O poderoso chefão*, de Francis Ford Coppola ou *O iluminado*, de Stanley Kubrick (cf. JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995).

²⁶ Cf. HARRAWAY, Donna. *Simians, cyborgs and women: the reinvention of nature*. New York: Routledge, 1989.

espécie, intercurso, informação e semiologia. Sendo assim, a crítica-cyborg, ao congregar mitos e ferramentas, representações e realidades corpóreas, surge, portanto, como uma das formas mais expressivas para falar sobre o contexto atual.

Outra contribuição importante para o presente estudo foi elaborada por pesquisadores de Literatura Comparada da Stanford University e refere-se ao conceito de “materialidades da comunicação”. Destaca-se novamente o nome de Hans Ulrich Gumbrecht como pesquisador representativo desta nova perspectiva de investigação de questões relevantes ligadas ao universo dos meios de comunicação. A importância dessa linha de pesquisa reside basicamente no fato de que o termo — materialidades da comunicação — tem a vantagem de traduzir uma idéia potencialmente complexa em um princípio rapidamente apreensível em suas linhas fundamentais. Mais que isso, ele permite perceber que não se trata de sugerir uma epistemologia absolutamente nova, mas antes de encarar de maneira renovada uma noção bastante tradicional. Em primeira instância, falar em materialidades da comunicação significa ter em mente que todo ato de comunicação exige a presença de um suporte material para efetivar-se — o que alguns trabalhos vêm demonstrando já há algum tempo.²⁷ Que os atos comunicacionais envolvam necessariamente a intervenção de *materialidades*, *significantes* ou *meios* pode parecer uma idéia já tão assentada e natural que a torne indigna de menção. Mas é precisamente essa naturalidade que acaba por ocultar diversos aspectos e conseqüências importantes das materialidades na comunicação – tais como a idéia de que a materialidade do meio de transmissão influencia e até certo ponto determina a estruturação da mensagem comunicacional.²⁸ A materialidade da comunicação a ser investigada na presente pesquisa está relacionada à interação entre pessoas e máquinas exigida pelo uso constante tanto do controle remoto como do computador e a maneira como esta interação interfere na sensibilidade estética do público.

Um dos elementos a ser considerado no estudo, portanto, é a análise do conjunto texto-imagem formado a partir da contaminação da escrita literária por procedimentos oriundos de linguagens sustentadas pelas imagens eletrônicas. Este conjunto surge como um tipo de texto especial que preservou características tanto da palavra como da imagem e

²⁷ Tal como ocorre no livro *A letra e a voz* de Paul Zumthor, no qual o autor avalia como o corpo atua na sistematização da “literatura” medieval, esclarecendo aspectos relevantes, tais como a importância da co-presença dos participantes no ato comunicacional (Cf. ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993).

²⁸ Cf. GUMBRECHT, Hans Ulrich.; PFEIFFER, Ludwig (Eds.). *Materialities of communication*. Stanford: Stanford University Press, 1994.

se distanciou de outras formas narrativas para construir uma maneira singular de se fazer arte. Esta, muito embora conserve aspectos das duas, não é exatamente nem uma nem outra: é o texto-imagem. Aproximamos, assim, a cultura do livro e a cultura da mídia — especialmente na elaboração de narrativas em que aparecem diversas referências à presença das imagens nos discursos midiáticos, como é o caso dos textos analisados neste trabalho. As perspectivas abertas pelo estudo sistemático das relações entre a imaginação literária e as técnicas comunicativas são, portanto, a matéria-prima do presente estudo.



CAPÍTULO II

APONTAMENTOS PARA UMA CRÍTICA DA IMAGEM

As formas visuais e verbais da cultura veiculada pelos meios eletrônicos de comunicação suplantaram as narrativas sustentadas pela cultura do livro, exigindo novos tipos de abordagem para interpretá-las. A importância de seu estudo reside no fato de que estes meios constituem o principal elemento de socialização, alterando formas de interação social ao substituir a família, a igreja e a escola como juízes a determinar valores, gostos e idéias. Com suas celebridades e imagens atraentes, a televisão, centro destas formas de comunicação, atua decisivamente na constituição de modelos de estilo, moda e comportamento adotados pelos telespectadores.

Nesse contexto, com a alteração das percepções de tempo e espaço, a distinção entre imagem e realidade é dificultada ao serem produzidas novas formas de cultura e novas experiências do presente. Isto porque, quando encaradas como modelos de veracidade, as imagens podem substituir a realidade, principalmente caso sejam compreendidas como cópias exatas desta realidade. A invenção da fotografia no século XIX surge como coroamento da tentativa de se representar o mundo de forma objetiva, tentativa esta que encontra suas origens na pintura renascentista. Na época em que as imagens fotográficas iniciam sua trajetória, compartilha-se a fé em um mundo em que tudo poderia ser descrito e reproduzido por meio de exemplos concretos:

Conhecido como a “era da ciência”, o final do século XIX representa o momento do triunfo de uma certa modernidade que não podia esperar. *Catch me who can*, dizia o cartaz singelamente disposto atrás da primeira locomotiva, como a comprovar que não havia como aguardar ou retardar o progresso (...). Estamos falando, portanto, de um momento em que uma certa burguesia industrial, orgulhosa de seu avanço, viu na ciência a possibilidade de expressão de seus mais altos desejos. Tal qual uma revolução industrial que não acaba mais, aqueles homens passavam a domar a natureza a partir de uma miríade de invenções sucessivas. Cada novo invento levava a uma cadeia de inovações, que por sua vez abria perspectivas e projeções inéditas. Dos inventos fundamentais aos mais surpreendentes, das grandes estruturas aos pequenos detalhes, uma cartografia de novidades cobria os olhos desses homens, estupefatos com suas máquinas maravilhosas.²⁹

A fotografia é fruto deste “tempo das certezas”, tal como foi denominado o século XIX pelo historiador inglês Eric Hobsbawm. Esta é a época em que a submissão à observação do real, do certo e do indubitável repousa como nunca sob a crença na regularidade dos fenômenos naturais: sempre haveria a possibilidade de se comprovar as afirmações da ciência, remetendo-as aos fenômenos naturais de onde emergiram. Com mais intensidade a partir do final do século XIX, portanto, esta concepção em torno do *valor explicativo* da ciência disseminou raízes junto à área humano-cultural, onde assumiu ares de *valor interpretativo* dos eventos, fenômenos e objetos. Meu interesse na presente análise é mostrar como alguns traços desta concepção permanecem junto à cultura da mídia, principalmente em relatos jornalísticos apresentados pela televisão.

²⁹ COSTA, Angela Marques da; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *1890-1914: no tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 08-09.

2.1 MUNDO DAS IMAGENS E PROMESSAS DE VERACIDADE

Embora as fotografias não possam mentir, os mentirosos podem fotografar.

Lewis Hine

A partir de sua invenção, a fotografia, ao guardar um traço da ação da luz sobre determinados objetos, isentar-se-ia de dar sua interpretação sobre determinado acontecimento, isolando-o (paralisando-o) dos demais e dando provas de sua existência. Para Roland Barthes a fotografia é vista como vínculo umbilical que liga o olhar ao corpo da coisa fotografada.³⁰ Na mesma linha de argumentação, Susan Sontag caracteriza a fotografia como vestígio material do objeto fotografado, assim como a pegada é uma marca deixada por alguém ao percorrer um caminho.³¹ Este amálgama entre fotografia e objeto fotografado faz da máquina fotográfica um dispositivo que seria capaz de registrar os acontecimentos objetivamente, já que aquilo que nossos olhos captam é a luz refletida sobre as superfícies, que constituem toda forma de presença material. Esta objetividade será transferida posteriormente para as lentes da câmera de vídeo, de tal maneira que prevalece a idéia de que o que vemos nas telas é captado de maneira absolutamente imparcial. Isto quer dizer que este tipo de argumento está fundado na crença mais ou menos generalizada de que as câmeras não mentem.

Esta apreensão objetiva da realidade, captada pelo olhar racional-científico, é contestada por estudiosos — entre eles o mais destacado, pela radicalidade de suas teorias, é Albert Einstein — ao demonstrar que os conceitos de espaço e tempo, bem como os de forma, dimensão, cor etc., são formas de intuição indissociáveis de nossa consciência.³² Além disso, o ser humano e o mundo são mistérios infinitos, como escreveu o poeta e ensaísta Paul Valéry: “Observo que nossos sentidos nos dão apenas um mínimo de indicações que transpõem para nossa sensibilidade uma parte infinitamente pequena da

³⁰ BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 121.

³¹ SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981, p. 148.

³² VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, p. 42.

variedade e das variações prováveis de um 'mundo' que não é nem concebível nem imaginável por nós".³³ Como resultado, a realidade externa aparece como conjunto de informações conformes à representação produzida em nossas imagens mentais. Com isto, o princípio claro de ordenação dos acontecimentos e de suas provas externas está comprometido devido aos pontos de vista particulares e particularizantes das pessoas responsáveis pela ordenação.

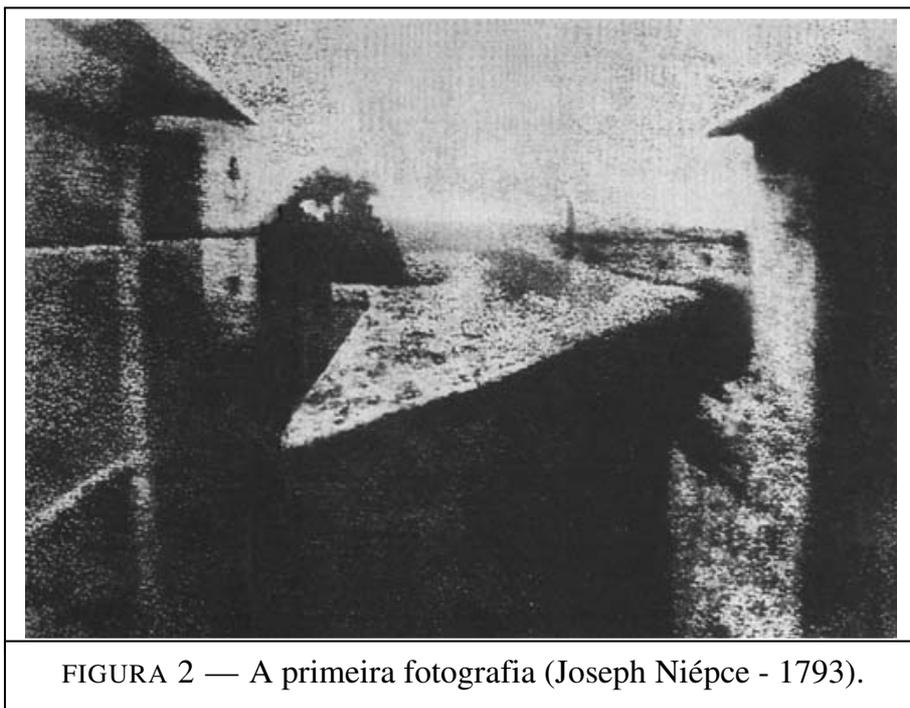


FIGURA 2 — A primeira fotografia (Joseph Niépce - 1793).

O que não se pode perder de vista, portanto, é que a passagem da realidade à sua imagem carrega sempre alguma dose de transformação. Além disso, a captura das imagens será intermediada pelo ponto de vista daquele que maneja a máquina fotográfica ou a câmera de vídeo. Assim como os discursos são convenientes a interesses pessoais, o uso destas tecnologias comunicacionais pode ser determinado por interesses de quem as maneja ou controla. Sendo assim, as imagens não são menos subjetivas do que o discurso verbal. A indistinção entre o real e o imaginário a partir da emergência do chamado mundo virtual é um dos elementos fundamentais deste conjunto de caracteres. Nesse sentido, o virtual é visto muito menos pelas propriedades técnicas de enunciação das

³³ Cf. NOVAES, Adauto (Org.). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 09.

imagens do que como um processo social de desmaterialização do real que implica numa nova forma de apreensão e compreensão do mundo.³⁴

As novas tecnologias comunicacionais representariam não o ponto de partida, mas o coroamento deste processo: substituição da realidade por sua simulação, como projeto de extensão da realidade. Surge assim um novo relacionamento entre o objeto e sua imagem: ao quebrar a dependência da imagem de um objeto que lhe antecedia, o mundo virtual provoca desdobramentos tecnológicos, psicológicos e ideológicos significativos. Isto porque, tomando-se estas imagens por referência, corre-se o risco de se tomar esta pseudo-realidade, mais plástica e mais sedutora que a original, como a própria realidade. Além disso, o virtual altera as relações das pessoas com seus corpos, já que ao dissociar corpo e experiência, ao tornar irreal a relação com o mundo e transformá-la em relação com dados, o virtual legitima a oposição essencial entre espírito e corpo:

A realidade virtual está aquém e além do corpo, já que este é passivo mesmo se ecoa inumeráveis efeitos de sensações e de emoções provocadas por imagens. Sem sair de seu quarto, é possível lançar-se nas correntezas do rio Verdon, na Provença, surfar nas ondas de um *spot* do México, caçar leões em uma floresta equatorial, despir a mulher dos seus sonhos num jogo erótico, dialogar durante horas com ciberamigos do outro lado do mundo, dos quais se conheçam apenas o pseudônimo e as reações textuais que expressam, participar de um jogo de RPG com parceiros invisíveis, tornar-se um cavaleiro medieval com um punhado de apaixonados pela mesma época etc. (...). Se a realidade virtual é uma oportunidade para portadores de deficiências motoras, limitados em seus movimentos, a inércia motora que ele provoca nos demais usuários é fonte de ambigüidade. Com o passar do tempo, o corpo transforma-se num estorvo.³⁵

Desde a invenção da fotografia, e posteriormente também com o cinema e a televisão, toda essa mitologia a que as imagens têm sido associadas está fadada a desaparecer. Isto ocorre porque em função da alta tecnologia que atualmente está presente em todo processo fotográfico e de filmagem — desde os mais sofisticados equipamentos até a manipulação digital — a imagem já não pode atestar a existência de coisa alguma, já não difere da pintura e já não está isenta de subjetividade. Com o avanço tecnológico, as imagens já não podem provar muita coisa, legal ou jornalisticamente falando. Isto porque elas perderam seu poder de produzir verossimilhança.³⁶ Esta perda pode ser diagnosticada quando se analisam os recursos utilizados na manipulação digital das imagens, já que a

³⁴ Cf. VIRILIO, Paul. *Espaço crítico*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

³⁵ LE BRETON, David. "Adeus ao corpo". In: NOVAES, Aduato (Org.). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 128.

³⁶ MACHADO, Arlindo. "Da fotografia à síntese numérica". In: *Revista Imagem*, n. 03. Campinas: Editora da Unicamp, dezembro de 1994, p. 15.

concepção e fabricação das imagens digitais têm processos menos estandardizados do que a fotografia tradicional, oferecendo mais oportunidades para a intervenção humana.³⁷

A discussão em torno da manipulação das imagens pode ser acionada para analisar a guerra em tempos pós-modernos. A guerra poderia ser definida *a priori* como violência legitimada em favor da manutenção dos interesses dos Estados-nações. E cada vez mais esta legitimação ocorre diante das câmeras, de forma cada vez mais obscena (no sentido de exposição minuciosa) e acompanhada de perto, no mesmo passo em que os fatos se desenrolam. Portanto, as conseqüências da indistinção entre real e virtual podem ser descritas a partir da instauração de uma nova forma de guerra: a guerra midiática.

A Guerra do Golfo evidenciou que, mais do que derrubar o governo iraquiano, os Estados Unidos tiveram como um de seus objetivos centrais mostrar ao mundo que os norte-americanos detêm o poderio militar mais avançado de todos os tempos. Isto porque este poderio foi ridicularizado com os ataques terroristas de 11 de setembro de 2001, provocando uma sensação incômoda de impotência.

Como extensões de seus telespectadores, emissoras de televisão acompanharam, ao vivo, os ataques a Bagdá e informações instantâneas sobre o desenrolar da guerra espalharam-se por todo o mundo. A operação de revanche evidencia que, mais do que a hegemonia na região, importava aos Estados Unidos mostrar ao mundo os milagres da alta tecnologia, o sucesso dos aviões invisíveis, dos mísseis teleguiados, dos sensores infravermelhos, dos satélites espiões, dos *lasers* e computadores, marcando presença como única potência a deter o monopólio da força. A utilização midiática da guerra, a veiculação da operação cirúrgica, da precisão tecnológica com que os alvos são atingidos, a identificação do campo de batalha como espetáculo de luzes e cores, a supressão dos mortos e a pouca importância dada aos protestos contrários à guerra, demonstraram o

³⁷ Entre os diversos processos de manipulação digital de imagens podem ser destacados os seguintes: ajustamentos e contrastes tonais; utilização de filtros digitais; reenquadramento; destaque das figuras dos fundos; sombreamento; conversão de positivos em negativos e vice-versa; correções e alterações cromáticas; realçamento de detalhes; efeitos de névoa para "remover" pequenos detalhes; realce ou atenuação do "primeiro plano" e do "plano de fundo"; extração das linhas estruturais; retoque e pintura; difusão a partir da interpenetração de áreas coloridas adjacentes; mascaramentos; acentuação, diminuição, introdução e alteração de texturas; simulacro de iluminação; projeções de vários ângulos da imagem, o que altera os pontos de vista; mistura de imagens; inserção, substituição e retirada de pessoas e objetos; efeitos ópticos, tais como reflexão, difração, transparência, refração etc.; efeitos atmosféricos; ampliação e redução; rotação e reflexão; alteração e simulação da profundidade de campo; corte e colagem; efeitos de travagem ou de escorrimto do movimento; combinação de imagens sintéticas e de "registro"; replicação da imagem em superfícies de dimensão inferior da própria imagem; distorções (Cf. SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998).

quanto os militares norte-americanos aprenderam a lição do Vietnã, passando a valer-se do poder das imagens para convencer a opinião pública sobre a necessidade da guerra:

Aquelas precárias cenas noturnas, de luzes esverdeadas e silenciosas (na tela), distantes mísseis atingindo alvos mergulhados em sombras, foram de efeito arrebatador: a morte higienizava-se no frio tubo de imagem. A família poderia consumi-la em horário nobre, na sala, até se saciar com a banalização dessa “co-produção” Pentágono-CNN.³⁸



FIGURA 3 — A guerra midiática: espetáculo pirotécnico em Bagdá.

A guerra entre Estados Unidos e Iraque provocou, portanto, sérios questionamentos sobre a atuação dos meios de comunicação. A partir de episódios como este, a mídia passou a ser caracterizada como dispositivo passível de ser utilizado pelo Estado para influenciar a opinião pública. Isto porque, por meio deste recurso, podem ser determinados os assuntos de acordo com suas prioridades, hierarquizados os acontecimentos, legitimados e ordenados os temas em discussão. Na guerra do Vietnã, a mídia mostrou ao mundo a verdadeira face do conflito e foi fundamental para a retirada

³⁸ HOLANDA, Firmino. “A chegada do Boeing 767 à torre gêmea”. *Revista Sinopse* - Ciusp Paulo Emílio - USP - 2002, p. 56.

das tropas norte-americanas. Temendo o mesmo resultado na cobertura do conflito no Iraque, o governo norte-americano estabeleceu filtros adequados por meio do credenciamento de jornalistas que, junto com as tropas, recebiam ordens e sofriam a ágil e precisa censura dos militares.

* * *

O que fica evidente é que “quanto mais estivermos imersos nas imagens, mais deveremos aprender a desconfiar destas imagens, e evitar de nos deixar absorver pela pseudo-evidência dos sentidos”.³⁹ Com o acesso cada vez maior às informações possibilitado pelos meios de comunicação não é o sujeito que se abre ao mundo. É o mundo que se abre ao indivíduo, que lhe chega sem resistências para satisfazer suas necessidades mais remotas. Nesse sentido, numa época de redes de informação mundializadas, a tese de que o volume de informações disponíveis e ao alcance de todos representa um estímulo decisivo ao desenvolvimento das potencialidades emancipatórias pode transformar-se em máscara ideológica. Isto porque, nesta perspectiva, confunde-se o excesso de ofertas com situação democrática, e a descentralização e a flexibilidade com autonomia dos sujeitos. A simples presença de tecnologias comunicacionais não é suficiente para sua utilização transformadora, já que as diferenças sociais, em sua essência, podem ser confirmadas, com força redobrada, a partir destas mesmas tecnologias. Em outras palavras, pode-se sugerir em muitos casos que, diante da impossibilidade de se socializar os lucros, é oferecida, de forma ilusória e compensatória, uma fruição cultural generalizada, com base em uma cultura totalmente desterritorializada, tendo em vista a necessidade de capitalizar signos e referências cada vez mais facilmente inteligíveis para que se tornem facilmente consumíveis.

Para esclarecer este ponto, é preciso advertir que a idéia de máscara ideológica pode ser conjugada no plural: uma visão de mundo qualquer; uma mentira enunciada por uma classe a fim de dominar a outra; o discurso de oposição a esse domínio; uma ilusão necessária criada pelo modo de funcionamento de determinada sociedade; o oposto de ciência; o sinônimo de ciência e tecnologia, quando estas atividades simplesmente reiteram uma realidade imutável. O discurso que elogia a proliferação dos meios

³⁹ QUÉAU, Philippe. “O tempo do virtual”. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993, p. 97.

eletrônicos de comunicação como instrumento a serviço da democracia e da liberdade de expressão parece ordenar alguns destes significados; com mais vigor, aquele que identifica de modo simplório a ciência e a tecnologia com progresso social, político e cultural.

As mudanças técnicas alteraram as relações sociais. Sobre isto não resta dúvida. Mas, o alcance destas mudanças é bastante limitado quando se consideram as enormes diferenças que prevalecem quando se fala das relações com a alteridade, sejam elas entre países, etnias, gêneros ou classes. A defesa irrestrita dos progressos verificados na área da comunicação humana não deve ser encarada como conjunto de princípios auto-evidentes que servem para explicar o mundo, sem precisarem eles mesmos de explicação. Caso seja assim, esta defesa poderá integrar aquela família de sentenças que “ajudam a afirmar coisas sobre o mundo sem serem mais vistas elas mesmas como afirmações, quanto mais objetos de discussão e argumentação”.⁴⁰ Neste início de novo século, o predomínio das imagens revela de que maneiras as transformações provocadas pelos meios de comunicação podem alterar as condições discursivas de determinado momento histórico, ou seja, como cada época cria, formata e sedimenta discursos oficiais e como estes discursos são transmitidos, mediados e interpretados socialmente:

Para não sermos enganados por fotografias, sejam elas fixas ou móveis, precisamos — assim como no caso dos textos — prestar atenção à mensagem e ao remetente, perguntando quem está tentando nos dizer o quê e por que motivos. Numa sociedade como a nossa, saturada de imagens, as escolas poderiam dar uma grande contribuição à democracia e à responsabilidade cívica ensinando aos estudantes uma espécie de “crítica da imagem”, revelando as técnicas das agências de publicidade e de fotojornalismo e as intenções das instituições que as contratam.⁴¹

Como afirma Nicolau Sevcenko, “as mudanças históricas ou tecnológicas não são fatalidades, mas, uma vez desencadeadas, estabelecem novos patamares e configurações de fatos, grupos, processos e circunstâncias, exigindo que o pensamento se reformule em adequação aos novos termos para poder interagir com eficácia no novo contexto”.⁴² Ler imagens, portanto, é extremamente útil para quem quer descrever de que maneiras ocorrerá o processo de produção e transmissão do conhecimento no século XXI, caso a internet seja confirmada como mais uma ruptura radical de nossas formas de percepção.

⁴⁰ BAUMAN, Z. 1999, *op. cit.*, p. 14.

⁴¹ BURKE, Peter. “Como confiar em fotografias”. *Folha de São Paulo* - São Paulo - 04/02/2001 - p. 14.

⁴² SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 55.

2.2 OBSCENIDADE, VELOCIDADE E CULTURA TRANSNACIONAL

*Algumas pessoas matam.
Outras pessoas se satisfazem lendo a notícia dos assassinatos.*

Millôr Fernandes

Na contemporaneidade, como espero demonstrar na presente pesquisa, meios eletrônicos de comunicação como o cinema e a televisão (e, mais recentemente, também a internet), assumem a posição de principais instrumentos de mediação da relação das pessoas com o mundo. É pertinente então que se leiam os textos produzidos pela cultura da mídia — em especial aqueles que privilegiam como forma narrativa as imagens em movimento — a fim de identificar suas estratégias discursivas e recorrências temáticas. Ao realizar esta tarefa, entendo que podemos elaborar um esboço mais preciso de modos culturais significativos do tempo presente. Esta parte do estudo pretende avaliar, portanto, de que maneiras alguns ingredientes aparecem como elementos decisivos para atrair a atenção do público em alguns textos da cultura da mídia.

* * *

“Você soube da história daqueles meninos que mataram várias pessoas imitando os caras daqueles filmes?” “Você já viu o último filme do fulano? (aqui cabem dezenas de nomes)” “Você acredita que as telenovelas interferem na vida dos telespectadores?” Estas são perguntas recorrentes feitas por especialistas ou pessoas comuns e têm como preocupação essencial os possíveis efeitos da representação artística sobre o público. Para Aristóteles, a representação do repugnante — materializada na tragédia — possui uma dimensão catártica, de purificação dos sentimentos representados, sejam eles a piedade ou o horror.⁴³ Esta definição poderia ser estendida a narrativas contemporâneas como filmes e programas de televisão? Um desdobramento desta questão pode ser relacionado à violência exibida nas telas: são polêmicos os estudos que indicam que os filmes de ação violenta influenciam seu público no que se refere à agressividade. Teorias defendem a idéia de que a violência exibida pelo cinema e pela televisão faz saltar para cima os índices que registram crimes violentos, ou seja, a violência seria disseminada socialmente devido à exibição constante promovida por estes veículos. No entanto, outra vertente de

⁴³ ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1982, p. 185-187.

teorias acredita que, ao assistir filmes e programas que exibem cenas violentas, a agressividade dos telespectadores seria canalizada, sublimada, purificada durante a sessão, evitando que esta agressividade seja convertida em atos violentos cotidianos.

Estas considerações revelam de que formas é possível pensar a intervenção da cultura da mídia na multiplicidade dos ofícios e dos embates contemporâneos. E um dos elementos fundamentais da narrativa contemporânea pode ser descrito como espetacularização da violência, tal como ocorre nos filmes com tons hollywoodianos ou nos telejornais sensacionalistas. Estes aparecem como verdadeiros *shows* de notícias ao utilizar recursos como a dramatização das reportagens jornalísticas. Os filmes precisam recorrer cada vez mais aos mirabolantes “efeitos especiais”. Ambos os recursos têm como objetivo primordial envolver emocionalmente os telespectadores. Ao investir no alto ritmo de troca de imagens, elementos como violência e sexo fascinam o público porque o telespectador identifica-se com a câmera. Em outros termos, isto quer dizer que a câmera transforma-se em olho no buraco da fechadura: antes o telespectador olhava para o mundo que se movia diante de seus olhos; agora, além do mundo, a própria câmera se movimenta com maior rapidez entre os objetos a serem exibidos.

Como explicar este processo? Pode-se sugerir que os telespectadores estão cada vez mais famintos de emoções porque desfrutam cada vez menos da experiência, como já foi apontado por Walter Benjamin ao analisar a modernidade. E a televisão, o cinema e a internet oferecem um cardápio variado de emoções. Saturado pelas imagens e relatos obscenos e violentos, o público já não se sente afetado por eles. Ao contrário, parece espantosamente indiferente a estas imagens e relatos já que os *shows* de violência e sexo viraram peças extremamente importantes no vestuário da televisão, do cinema e da internet. Isto pode ser relacionado ao alcance cada vez mais reduzido da atenção coletiva, que torna mesmo uma semana, não apenas um longo período de tempo, em termos políticos e culturais, como um período excessivamente longo na vida da memória humana. Com isto, como será visto adiante na avaliação de Nestor Garcia Canclini, os telespectadores estão cada vez mais pré-dispostos a digerir “novas novidades”, o que provoca a explosão do efêmero como valor primordial da cultura contemporânea.

A abundância de imagens obscenas, com as quais as pessoas se fartam, possui peculiaridades interessantes. Uma delas pode ser relacionada aos diferentes momentos da proliferação destas imagens na cultura da mídia: ao longo de sua história, o cinema e a

televisão foram concorrentes em potencial. Apesar de suas vantagens sobre a fotografia, de sua grande expansão, do grande capital investido, dos grandes filmes e dos grandes atores, apesar da revolução técnica que foi a criação do cinema falado (em 1927) e apesar do papel cultural que teve durante todo o século XX, o cinema submergiu ante a concorrência da televisão após a Segunda Guerra Mundial. E é para o sexo e a violência que os filmes — principalmente aqueles produzidos de acordo com o modelo hollywoodiano — apelam quando perdem espaço para a programação televisiva.

Em 1966, decidiu-se que o cinema deixaria de lado o Código de Produção, espécie de censura vigente desde 1934, permitindo-se tratar de temas chocantes e controversos, além de liberar um vocabulário blasfemo e até mesmo a nudez, quando justificada pelo roteiro. Até então regia o cinema hollywoodiano uma série de restrições à exploração do sexo e da violência. Um exemplo: no que se refere especificamente às mortes, elas “deveriam ser rápidas, sem estrebuchamento, pouco sangue, feridas ocultas, sem gritos traumatizantes e closes reveladores”.⁴⁴ Sendo assim, a derrubada do Código de Produção foi a tentativa de trazer o público adulto de volta aos cinemas. Quando analisada em termos históricos, constata-se que esta onda de cenas chocantes e apelativas, e cada vez mais velozes, foi iniciada com a produção dos chamados *westerns* e filmes de *gângsters* na primeira metade do século XX.

No que se refere mais especificamente aos *shows* de sexo, o ápice deste processo pode ser relacionado aos *closes* de relações sexuais mostrados pela indústria pornográfica, principalmente a partir da década de 1980. O obsceno, nestes casos, é visto como exposição do “mais-visível-que-o-visível”, tal como definido por Jean Baudrillard:

It is no longer the traditional obscenity of what is hidden, repressed, forbidden or obscure; on the contrary, it is the obscenity of the visible, of the all-too-visible, of the more-visible-than-the-visible. It is the obscenity of what no longer has any secret, of what dissolves completely in information and communication.⁴⁵

No entanto, ao analisar o que denomina como “mito da beleza”, Naomi Wolf registra que esta superexposição não deixa de selecionar determinadas imagens de acordo

⁴⁴ NAZÁRIO, Luiz. *O cinema industrial americano*. São Paulo: Nova Stella, 1987, p. 08.

⁴⁵ “Não se trata da tradicional obscenidade do que está oculto, reprimido, proibido, obscuro; ao contrário, é a obscenidade do visível, do completamente-visível, do mais-visível-que-o-visível. É a obscenidade daquilo que não pode mais ter qualquer segredo, daquilo que dissolve inteiramente em informação e comunicação”. BAUDRILLARD, Jean. “The ecstasy of communication”. In: FOSTER, Hal (Ed.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend; Washington: Bay Press, 1983, p. 131.

com resquícios patriarcais presentes na definição do que seja considerado obsceno em determinados contextos:

A distribuição [patriarcal] do poder é sustentada por uma enchente de imagens sexuais hostis e violentas, mas ameaçada por imagens de erotismo mútuo ou de desejo feminino (...). A imposição de cima para baixo da pornografia da beleza e do sadomasoquismo da beleza aparece na legislação da obscenidade (...). A censura se aplica a que tipo de imagens e informações de natureza sexual tem permissão para ser divulgado. A violência sexual contra as mulheres não é obscena enquanto a curiosidade sexual feminina é. A lei britânica e canadense interpreta a obscenidade como a presença de um pênis ereto, não a de vulvas e seios.⁴⁶

A superexposição não está presente apenas em filmes e programas televisivos que apelam para as cenas de sexo para causar espanto e surpresa. A violência em programas policiais e filmes de ação também é cada vez mais obscena, o que é motivo para que a credibilidade da cultura da mídia seja frequentemente questionada. Já não resta dúvida de que ela contribui para o comportamento agressivo das crianças e para a difusão de uma cultura em que a violência é aceita como “normal”:

A Unesco divulgou uma pesquisa realizada em 23 países (Brasil inclusive) com 5 mil estudantes de 12 anos. O Estudo Global da Unesco sobre Violência na Mídia — o primeiro do gênero em escala mundial — mostra dados incontestáveis. A população infanto-juvenil de países considerados de “alta tecnologia”, que dispõe de maior acesso a meios eletrônicos de diversão (como televisão e videogames), tende a apreciar mais a violência, viva ela ou não em ambiente violento. No Canadá e na Europa, por exemplo, 20 por cento das crianças gostam de violência, ao passo que na África (área de “baixa tecnologia”), o índice diminui para 7,3 por cento. Os efeitos da violência na mídia, entretanto, são semelhantes em todos os países, independentemente das diferenças culturais. “Há uma relação entre a preferência por violência na mídia e a necessidade pessoal de estar envolvido em atos violentos”, segundo o coordenador da pesquisa, professor Jo Groebel, da Universidade de Utrecht (Holanda), que, no entanto, não responsabiliza apenas a mídia eletrônica — ambiente familiar, relações de amizade e condições sócio-econômicas também são determinantes. Mas não se pode negar — conclui o pesquisador — que a televisão e os videogames exercem “um importante papel no desenvolvimento de orientações culturais, visões de mundo, crenças, valores e imagens (geralmente estereotipadas)”. O fato é que a televisão domina a vida das crianças: 97 por cento delas assistem televisão regularmente (a média mundial é de 3 horas por dia, enquanto o Brasil apresenta uma das maiores taxas: 4,5 horas por criança). Em consequência, elas tendem a confundir realidade e ficção.⁴⁷

Como resultado, programas televisivos e filmes de ação violenta sugerem que, para resolver todo tipo de problema, o comportamento violento é mais eficaz que os métodos

⁴⁶ WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 182.

⁴⁷ TAMBOSI, Orlando. “Televisão e violência”. *Observatório da Imprensa*, 20 de agosto de 1998. Disponível em: <www.observatoriodaimprensa.com.br>. Acesso em: 25.dez.2001.

não violentos. Além disso, grande parte dos atos violentos exibidos nas telas não implicam nenhum tipo de punição nem trazem qualquer consequência para o agressor.

Como um dos produtos paradigmáticos deste processo, e ao mesmo tempo uma avaliação sobre ele, pode ser citado o filme *Pulp fiction* (1994) de Quentin Tarantino. Uma avaliação geral veria no filme um comentário irônico acerca do poder precário do discurso. Isto porque o filme tem como objeto não os fatos em si, mas o próprio cinema e a literatura policial, utilizando-se da auto-reflexão como estratégia discursiva. A ironia que perpassa várias cenas do filme tem como alvos a tradição cinematográfica, o espectador e a própria sociedade de onde fala: a norte-americana. Nesse sentido, o filme revela-se menos uma obra sobre o cotidiano violento de *gângsters*, e mais uma obra sobre o ato de narrar, o que pode ser entrevisto em características como a desordem temporal da narrativa e a ausência de uma consciência central que narra os acontecimentos.⁴⁸ Além disso, ao costurar os relatos de maneira caótica e apelar para o multiperspectivismo, o filme questiona a linearidade progressiva da narrativa e defende a tese de que toda interpretação é necessariamente mediada pela perspectiva de quem a faz, trazendo, portanto, em seu bojo, inevitavelmente, pressupostos, valores, preconceitos e limitações. Com isto, *Pulp Fiction* adquire um ritmo em que prevalece a construção caótica: sem início, fim ou sentido de leitura único e predeterminado.

Contudo, o aspecto mais importante é que o filme de Tarantino dialoga constantemente com as coordenadas do gênero em que se inscreve (se é que se pode inscrevê-lo com exatidão em algum gênero). Na maioria dos filmes policiais ou de ação violenta, o público é levado a tal nível de tensão e torcida pelo “mocinho” que, no momento das mortes violentas (dos bandidos), atinge uma espécie de catarse, um alívio prazeroso. Já nos filmes de Quentin Tarantino — tais como o próprio *Pulp Fiction* ou outros de seus filmes como *Cães de aluguel*, *Jackie Brown* ou *Kill Bill* ou ainda em filmes de outros diretores como *Fargo* de Joel Cohen e *Assassinos por natureza* de Oliver Stone — o público se sente acuado e tenso. Mas a violência não alivia esta tensão. Ao contrário, os momentos de distensão são seguidos de mais violência. Ao contrário da catarse, o incômodo. O comumente cotidiano — conversas banais sobre assuntos diversos — e o supostamente extraordinário — assassinatos, assaltos, seqüestros — trocam

⁴⁸ HIKIJI, Rose Satiko. *Imagem-violência: mimesis e reflexividade em alguns filmes recentes*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1998.

constantemente de lugar. A eles é atribuída igual relevância. Esta situação coloca o público diante da questão de escolher entre o riso e o constrangimento. E, eventualmente, de refletir sobre suas reações.



FIGURA 4 - Cena do filme *Pulp Fiction* (1994): a violência e o cinema.

Em várias cenas, o terror é relativizado pelo ridículo, pelo cômico. Uma das cenas mais impressionantes de *Pulp fiction* tem como tema um assassinato acidental. Três homens estão num carro. Dois na frente e um terceiro sentado no banco de trás, na condição de refém dos dois primeiros. Os diálogos são acalorados e o personagem sentado no banco do carona empunha uma arma, com a qual gesticula e controla o refém. O personagem se agita constantemente e numa das vezes em que se vira para trás e gesticula com a arma, esta dispara de maneira acidental e acerta a cabeça do refém. A partir daí, não é a morte do refém que preocupa os personagens e sim como encontrar uma maneira rápida e eficiente para limpar o sangue e os pedaços de cérebro espalhados pelo carro. O público é levado a acompanhar a operação de limpeza dos vestígios do assassinato. O choque é provocado pelo absurdo dos diálogos e da situação, já que os personagens brigam por não saber o que fazer com os “malditos miolos”.

* * *

Quentin Tarantino é um dos nomes que, ao mesmo tempo em que provoca a reflexão do público de seus filmes, principalmente sobre a violência das cenas, não deixa de recorrer a esta mesma violência como elemento significativo para determinar o sucesso de suas produções cinematográficas. Como explicar seu funcionamento? Ora, os filmes são produções culturais que, cada vez mais, recebem grandes investimentos para sua

realização. É possível observar que, ao pensar em produzir tanto para os mercados nacionais como para o exterior, há mais violência, principalmente nas narrativas hollywoodianas, porque a violência é um tema mais fácil de exportar mundialmente. O que isto implica?

A idéia de ambiente transnacional sugere que as culturas localizadas cada vez mais se vêem atravessadas por uma cultura globalizada. Contudo, a complexidade do cenário contemporâneo pode ser relacionada ao fato de que, ao mesmo tempo em que ocorre um incremento de homogeneização mundial, o discurso eufórico a partir do qual é descrito este cenário é constantemente manchado por conflitos oriundos de movimentos de afirmação de identidades nacionais:

Na época da globalização, a expressão “patrimônio da humanidade” não é mais figura de retórica: públicos de diferentes nacionalidades não têm de ser perorados para acreditar que Woody Allen, Fellini, Van Gogh ou a bossa nova são parte de seu próprio capital cultural. É certo que esta situação não é universal. O localismo ainda é uma realidade e culturas inteiras rechaçam valores culturais estrangeiros, assim como a cultura islâmica repudia os valores culturais modernos e ocidentais. De todo modo, os eventuais capitais culturais nacionais não podem mais ser vistos sob a ótica da tradição cultural, nem se revestem mais das mesmas formas sacramentais de um culto à definição de uma determinada identidade.⁴⁹

Desse modo, as novas condições histórico-sociais aliadas à difusão planetária da cultura da mídia possibilitaram a penetração transnacional de narrativas cinematográficas e televisivas. Com isso, o consumo cultural tornou-se mundializado e as narrativas da cultura da mídia tendem a ser mais universalizantes, ou seja, menos marcadas pelas diferenças nacionais:

O que caracteriza a narrativa em sua fase industrial é seu modo de produção. A indústria é diversificada e opera de modo diferente, conforme a natureza do suporte (livro, filme, CD) e o público-alvo. Com o mercado ultra-segmentado, há no mundo empresas e instituições interessadas em veicular informação sobre assuntos tão específicos quanto egiptologia ou semântica formal (...). No entanto, um produto típico de ficção, no qual se investem grandes recursos — a novela de televisão destinada à grande audiência, o *best-seller*, o livro de literatura infanto-juvenil cujo lançamento é precedido de farta distribuição promocional —, tem características peculiares: personagens e ambientes baseiam-se em pesquisas de opinião e devem ser reconhecidos pelo público, de modo que a quantidade de informação nova seja reduzida; as funções são claramente assinaladas e de fácil decodificação, e é grande a previsibilidade dos eventos; os comportamentos devem ser coerentes e o tempo preenchido ao máximo, de modo que não haja saltos da narrativa; privilegiam-se conteúdos capazes de despertar identificação e permitir aos leitores representações

⁴⁹ COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras; Fapesp, 1999, p. 87.

da realidade que os compense de suas frustrações (daí as histórias que envolvem pessoas muito ricas, aventuras cheias de heroísmo ou grandes amores) sem, no entanto, agredir valores do público em nível capaz de prejudicar a comercialização.⁵⁰

Prevalece, portanto, a tendência de evitar as referências históricas nestas narrativas. Sendo assim, os acontecimentos entre homens e mulheres são reduzidos e traduzidos na sua base dramaturgicamente de paixões elementares, tais como aquelas expressas em conflitos entre o bem e o mal, o macho e a fêmea, o rico e o pobre, o belo e o feio, o jovem e o velho etc. Com isto, ganha força o argumento de que estas narrativas buscam expressar acontecimentos humanos que agem como modelos explicativos em qualquer parte do mundo. Ou seja, estas são situações e personagens nos quais espectadores de diversas partes do mundo podem se reconhecer. Isto porque estas situações e personagens estabelecem relações com a vida cotidiana a partir de elementos que despertam o interesse do público, tais como a violência e o sexo, transformados em espetáculo.⁵¹

O que muda nas últimas décadas do século XX é a velocidade de circulação e o alcance que estas narrativas adquirem, formando um quadro de referências imagéticas, sonoras e comportamentais que são compartilhadas simultaneamente por milhões de pessoas em diferentes partes do mundo:

A década de 1970 foi marcada pelo estudo das lógicas de desterritorialização, com ênfase nas estratégias dos macrossujeitos (Estados Unidos, grandes organismos internacionais, multinacionais). As problemáticas das décadas seguintes são mais atentas às lógicas de reterritorialização, aos processos de mediação e negociação entre as exigências externas e as realidades singulares. O questionamento da concepção essencialista do “universal” e do “logos” ocidental suscita outros atores na produção de conceitos e teorias. Disso dão mostras os estudos antropológicos sobre as culturas transnacionais e as identidades em conflito com o fluxo da modernidade global, que tanto na Ásia como na América Latina se interrogam sobre os complexos processos de apropriação e reapropriação, de resistências e mimetismos. Novos conceitos exprimem esse desejo de uma melhor abordagem dessas articulações sutis: crioulização, mestiçagem, hibridização ou modernidade alternativa (Jesús Martín-Barbero, Renato Ortiz, Néstor García Canclini). Esse desejo inspira as pesquisas sobre a genealogia dos gêneros de indústrias audiovisuais locais, que provocam, nos territórios particulares, a adesão do grande público.⁵²

⁵⁰ LAGE, Nilson. *Controle da opinião pública: um ensaio sobre a verdade conveniente*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1988, p. 56-58.

⁵¹ As estratégias de produção e divulgação podem ser condensadas pela descrição das marcas típicas do chamado “blockbuster hollywoodiano”: seleção de grandes estrelas como protagonistas (Sylvester Stallone, Angelina Jolie, Arnold Schwarzeneger, Uma Thurman etc.), mistura de influências (do *noir* americano aos policiais asiáticos), ação quase ininterrupta e sucessão um tanto inconseqüente de cenas de violência.

⁵² MATTELARD, Armand; MATTELARD, Michelle. “O domínio da comunicação”. In:---;---. *História das teorias da comunicação*. 3. ed. São Paulo: Loyola, 2000, p. 169.

O Brasil, em poucos anos, construiu uma poderosa indústria de comunicação de massa. A Rede Globo de Televisão é atualmente uma das maiores redes televisivas do mundo e sua programação ocupa uma posição de destaque no mercado internacional. A telenovela brasileira, por exemplo, atinge popularidade surpreendente em países tão diversos como China, Portugal, Suécia, França, Cuba e África do Sul. Qual o significado deste fenômeno que ultrapassa fronteiras nacionais?

Para falar sobre o que denomina como “mundialização da cultura”, Renato Ortiz analisa a telenovela brasileira e mostra como a narrativa se adapta para fazer sucesso em outros contextos, quando se transforma em produto de exportação. Numa lógica que possui semelhanças com o modelo hollywoodiano — produção industrializada de narrativas — a telenovela passa a ser formatada como “produto internacional popular”:

No Brasil, a telenovela possui em média 180 capítulos, mas, ao ser exportada, é reduzida para 50 ou 60 (às vezes para menos). Como é feito esse processo de compactação, com que critérios? Primeiro, tudo aquilo que é considerado como supérfluo é eliminado. Ou seja, a “lenga-lenga” que visa esticar a história e prender a atenção do telespectador brasileiro, e o *merchandising*. Por outro lado, tudo que é local é apagado. Isto é, tudo o que possa ser considerado demasiadamente brasileiro, particular. Enxuga-se assim o enredo. Uma outra coisa que tem de ser refeita é a trilha sonora. Música da mocinha que fica triste, do mocinho que está alegre, ou seja, toda a composição musical que se faz para se adequar aos humores dos personagens é eliminada. A trilha sonora incorpora ainda novas músicas, que serão facilmente reconhecidas no mercado internacional. A compactação da telenovela implica, portanto, a elaboração de um produto internacional popular, produto este que passa a ser vendido no mercado mundial, isto é, no interior de um espaço sem território específico. Nesse sentido, eu diria que a telenovela já não é mais brasileira. Como o anúncio do Marlboro, que já não é mais propriamente americano. Sua simbologia, difundida pelo cinema americano e pela televisão, faz com que os símbolos, manipulados, sejam reconhecíveis em todos os lugares do mundo.⁵³

Nesse texto, Renato Ortiz aproveita para retomar alguns debates de sua predileção, como o papel da cultura no processo de mundialização, a polêmica sobre a chamada desterritorização ou as limitações das visões estrangeiras quando a tarefa é fazer um retrato do outro. Ao descrever o processo de mundialização da telenovela brasileira, o autor oferece uma visão crítica de como o mundo em transformação se materializa em um dado país. Os exemplos propostos por Renato Ortiz têm o mérito de apresentar modos a partir dos quais podem ser construídos e mantidos alguns processos de identificação na contemporaneidade. Ao compactar a narrativa para que se transforme em produto

⁵³ ORTIZ, Renato. “Modernidade e cultura”. In: SOUSA, Mauro Wilton de (Org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 228.

internacional popular, os produtores brasileiros parecem dar uma prova de que aprenderam a lição hollywoodiana. Ou seja, o filme ou telenovela precisa “funcionar” em diferentes regiões e culturas. Dito de outra forma: caso a narrativa apresente elementos compartilhados mundialmente, suas chances de provocar emocionalmente o telespectador são consideravelmente ampliadas.

A cultura da mídia cumpre, portanto, um papel primordial na universalização de determinados referentes — sejam marcas comerciais ou produtos da mídia — que balizam o cotidiano e a visão de mundo das diferentes audiências. Ainda de acordo com Renato Ortiz, este é um processo cada vez mais global e a familiaridade com esses bens materiais e simbólicos de penetração mundial faz com que as pessoas se sintam “em casa” nos mais diferentes pontos do planeta, de uma forma impensável em épocas anteriores: Coca-Cola, Mickey e Volkswagen acompanham as pessoas nos Estados Unidos, no Brasil ou no Japão. Embora esse processo não se resuma à mídia, tem nela uma ferramenta essencial.⁵⁴

Além da telenovela brasileira e do filme hollywoodiano, outro exemplo esclarecedor sobre o processo de criação de produtos internacionais populares é o caso do futebol europeu. Países como Espanha, Inglaterra, França e Itália, entre outros, importam cada vez mais jogadores oriundos de diversas partes do mundo. Isto faz do esporte um elemento compartilhado mundialmente, já que praticamente o mundo todo está representado nas partidas disputadas. O futebol brasileiro, por exemplo, exporta um grande número de jogadores profissionais para diferentes países europeus. Isto fortalece os clubes brasileiros, já que os contratos milionários e a fama mundial servem como motivação para os atletas em início de carreira, apesar de causar uma certa frustração por parte dos torcedores já que os “grandes craques vão embora cedo”.

Com a ajuda de vários jogadores brasileiros, nas últimas décadas, o futebol europeu tornou-se um fenômeno global assistido por milhões de pessoas. No entanto, a criação de produtos internacionais populares esbarra em obstáculos relacionados a manifestações locais. Diante da invasão de jogadores estrangeiros, as autoridades e dirigentes do futebol europeu passaram a debater reformas em setores-chave da administração do esporte no Velho Continente. Em reunião com representantes dos países que mais se destacam na modalidade, foi apresentada a necessidade de algumas mudanças para reverter o quadro:

⁵⁴ ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 127-128.

A velocidade das transformações deixou os dirigentes do futebol assustados (...). As finanças dos clubes, a regulamentação dos empresários, a participação de jogadores nativos, formas de investir nas categorias de base e testes de capacitação física para praticar o esporte são alguns dos temas polêmicos.⁵⁵

Estas circunstâncias apontam para um sentimento paradoxal de temor e de entusiasmo pela mundialização da cultura. Nesse cenário mundializado, é preciso alertar para a circulação desigual de bens culturais, caracterizada pela produção centralizada em poucos e grandes pólos. Portanto, a idéia da aceleração das trocas culturais entre os países possui alguns aspectos que precisam ser observados com cautela, já que podem soar como eufemismo que tenta ocultar a viagem quase sempre só de ida da produção cultural dos países desenvolvidos para os demais, e dos Estados Unidos de modo especial para todos os outros.

Benjamin Barber nomeia de “cultura McWorld” o que define como cultura mundial americana. Para o autor, esta cultura, indiferente à democracia, tem como objetivo a constituição de uma sociedade universal de consumo que não seria composta nem por tribos nem por cidadãos, todos maus clientes potenciais, mas somente por essa “nova raça de homens e mulheres que são os consumidores”:

Os colonizados e as culturas locais — porque desejam minimizar o grau de sua servidão — assim como os colonizadores e os mercados mundiais — porque desejam relativizar o grau de sua hegemonia — conspiram na ilusão da reciprocidade. Nesta reciprocidade, porém, o verdadeiro poder situa-se de um só lado, como quando a jibóia engole o sapo. Tal qual a jibóia, a cultura americana universal McWorld fantasia-se um instante com as cores das culturas que ingurgita: a *pop music*, enriquecida pelos ritmos latinos e pelo reggae nos bairros de Los Angeles; os Big Mac, servidos com cerveja francesa em Paris ou fabricados com carne búlgara na Europa do Leste; Mickey falando francês na Disneylândia-Paris. Mas, no final das contas, Music Television (MTV), McDonald’s e Disneylândia são antes de tudo ícones da cultura americana, cavalos de Tróia dos Estados Unidos imiscuindo-se nas culturas das outras nações.⁵⁶

Ainda de acordo com o autor, a pretensa autonomia dos consumidores permite que os mercados mantenham um discurso populista: se você não gosta da homogeneidade do McWorld, não culpe os seus criadores, mas seus consumidores:

⁵⁵ HUGGINS, Trevor. “Britânicos lideram propostas por mudanças no futebol europeu”. Disponível em: <<http://br.news.yahoo.com>>. Acesso em: 15. out. 2004.

⁵⁶ BARBER, Benjamin. “Cultura McWorld”. In: MORAES, Dênis de (Org.). *Por uma outra comunicação*. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 41-42.

Como se os cerca de US\$ 200 bilhões despendidos nos Estados Unidos em publicidade fossem apenas decoração! Como se os gostos dos consumidores fossem criados a partir do nada! Como se os desejos e as necessidades sobre as quais prosperam os mercados não fossem, eles mesmos, engendrados e moldados por estes mesmos mercados! Como se aquilo que um recente ensaio publicado no *New Yorker* chamou de “ciência da compra” não tivesse se transformado em uma atividade lucrativa para os consultores da indústria do consumo, que ensinam aos varejistas como dispor os produtos de maneira estratégica, criando um ambiente propício à compra em suas lojas!⁵⁷

O autor trata da tendência da americanização da cultura, via consumo, inclusive em países que se contrapõem ao processo, como a França: “O sucesso repentino de Halloween, como nova festa francesa para estimular o comércio no período de marasmo que antecede o Natal, não é senão o exemplo mais consternador dessa americanização”.⁵⁸ Nesse sentido, Benjamin Barber enfatiza que para criar uma demanda mundial de produtos americanos, as necessidades devem ser fabricadas na mesma escala. Para as grandes marcas — Coca-Cola, Marlboro, Nike, Hershey, Levi’s ou McDonald’s —, vender produtos americanos é vender a América: sua cultura popular, sua pretensa prosperidade, seu imaginário e mesmo sua alma. O melhor exemplo deste fenômeno são os filmes industriais de circulação planetária produzidos pelos estúdios de cinema norte-americanos. Milhões de pessoas no mundo inteiro assistem a estes filmes em salas de cinema ou em casa, seja pelo videocassete ou DVD ou ainda pela televisão. Isto as conecta no que se refere aos sentimentos, desejos e comportamentos despertados e incentivados por estas narrativas. Estas considerações apresentam pontos de contato com as novas relações entre “vidas localizadas” e “significados globais” surgidas em um contexto transnacional, tal como sugere Zygmunt Bauman:

Ser local num mundo globalizado é sinal de privação e degradação social. Os desconfortos da existência localizada compõem-se do fato de que, com os espaços públicos removidos para além do alcance da vida localizada, as localidades estão perdendo a capacidade de gerar e negociar sentidos e se tornam cada vez mais dependentes de ações que dão e interpretam sentidos, ações que elas não controlam (...). Os centros de produção de significado e valor são hoje extraterritoriais e emancipados de restrições locais — o que não se aplica, porém, à condição humana, à qual esses valores e significados devem informar e dar sentido.⁵⁹

No Brasil, os filmes hollywoodianos representam a maioria dos filmes exibidos em cinemas e das ofertas de videolocadoras. Além disso, os filmes norte-americanos

⁵⁷ *Idem*, p. 50.

⁵⁸ *Idem*, p. 44.

⁵⁹ BAUMAN, Z. 1999, *op. cit.*, p. 08-09.

aparecem também em primeiro lugar quando se fala em exibição destas narrativas por emissoras de televisão. Estes dados são inquietantes, principalmente se for considerada a contribuição decisiva de narrativas como filmes para a formação da identidade nacional. Para Jean-Claude Bernardet, mais que um simples divertimento, a produção nacional é oriunda da própria realidade social, humana e geográfica em que vive o espectador, exigindo dele uma reação já que “aquilo que acontece na tela é ele, ou aspectos dele, suas esperanças, inquietações, pensamentos, modos de vida, deformados ou não”.⁶⁰

Sendo assim, dada a importância das narrativas no processo de auto-reconhecimento do público e de discussão de identidades locais/nacionais, o que implica a quase exclusividade dos filmes norte-americanos nas telas brasileiras? Para Néstor García Canclini estes dados apontam para a crescente americanização do público latino que passa a identificar-se com traços estéticos e culturais que não são exclusivos dos Estados Unidos, mas que encontram neste país um representante exemplar. Entre estes traços, García Canclini identifica: “o predomínio da ação espetacular sobre formas mais reflexivas e íntimas de narração, o fascínio por um presente sem memória e a redução das diferenças entre sociedades a um multiculturalismo padronizado onde os conflitos, quando são admitidos, se resolvem de maneira por demais ocidental e pragmática”.⁶¹ Além disso, em muitas das narrativas hollywoodianas, seria comum a valorização de heróis norte-americanos, geralmente brancos, quase sempre homens, comprometidos com o sucesso, o trabalho e a família, entre outros modelos que reafirmam os alicerces morais, econômicos, culturais e políticos da sociedade norte-americana. Bem antes de Canclini, Antonio Candido já avaliava o que denominou de “catequese às avessas”, a partir da qual certos valores se destacam por meio de diversos recursos comunicativos, tais como a “inculcação subliminar”:

Este problema é um dos mais graves nos países subdesenvolvidos, pela interferência maciça do que se poderia chamar o *know-how* cultural e dos próprios materiais já elaborados de cultura massificada, provenientes dos países desenvolvidos. Por este meio, tais países podem não apenas difundir normalmente os seus valores, mas atuar anormalmente através deles para orientar a opinião e a sensibilidade das populações subdesenvolvidas no sentido dos seus interesses políticos.⁶²

⁶⁰ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 21.

⁶¹ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1995, p. 40-41.

⁶² CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 145.

* * *

Iluminação, objetos de cena, cores, roteiro, sonorização, montagem, cenários, percurso e posicionamento da câmera, diálogos e caracterização física e psicológica dos personagens. Estes são alguns exemplos de elementos que podem receber atenção especial ao analisar narrativas ligadas à cultura da mídia. A partir da análise destes elementos, é possível explorar aspectos que diferenciam estas narrativas. Assim, ao não se prender apenas à história, ou ao roteiro, destacando também os aspectos imagéticos, ganha-se em termos de conteúdo e análise. Isto porque, ao analisar detalhes constitutivos do funcionamento da “máquina narrativa midiática”, é possível se aproximar do modo de ver de determinados grupos, suas representações de si e de outras pessoas. Um exemplo pode ser descrito a partir do jogo de oposições entre personagens estabelecido em algumas narrativas que já podem ser consideradas clássicas, tal como ocorre com filmes que interpretam o conflito entre Estados Unidos e Vietnã ocorrido na década de 1970.

Um modelo disto pode ser identificado em *Platoon*. O filme, exibido nos cinemas em 1987, conta a história de um grupo de soldados que participou da invasão norte-americana no Vietnã no final da década de 1970. Em termos de enredo, o filme apresenta um jovem narrador que relata de que maneira visões de mundo diferentes se confrontam numa guerra. Este esquema narrativo está sustentado em dois personagens que encarnam um modelo explicativo baseado numa dicotomia maniqueísta: o soldado-bom-mocinho busca se contrapor ao soldado-monstro. Esta divisão busca mostrar que a guerra do Vietnã “foi perdida” devido a conflitos entre os próprios norte-americanos, já que não havia coesão entre os soldados sobre os objetivos a serem alcançados com a guerra.

O que interessa mais de perto, no entanto, é uma seqüência em especial, já que ela é extremamente relevante para compreender a importância da análise dos elementos imagéticos das narrativas ligadas à cultura da mídia. A seqüência está quase no final do filme e mostra a invasão de uma aldeia vietnamita, a rendição e morte de alguns civis, a destruição das casas e encerra com o salvamento dos sobreviventes, a maioria deles crianças.



FIGURA 5 - Cena do filme *Platoon* (1987): o cinema e os relatos de guerra.

A cena fundamental desta seqüência do filme é a retirada dos norte-americanos da aldeia. A cena possui dois planos: à frente, os soldados norte-americanos carregam as crianças; ao fundo, explode a aldeia vietnamita. Esta cena contrapõe dois mundos distintos a partir das imagens em movimento: ao fundo, vai pelos ares “o retrógrado, o tradicional, o camponês”; em primeiro plano, seguem os “salvadores norte-americanos”, amparados por sofisticados ornamentos bélicos, carregando as crianças que serão levadas para um lugar seguro. As imagens expressam discursos que reafirmam uma posição ideológica bastante clara: estas crianças representam o futuro do Vietnã, e ele foi salvo pelos soldados norte-americanos. Portanto, apesar de ser uma crítica à guerra — a todas as guerras — o filme não consegue fugir da imparcialidade ao exhibir os norte-americanos como heróis que livram os vietnamitas de um mundo arcaico de atraso e imobilidade. Apesar de mostrar atrocidades cometidas pelos norte-americanos contra os vietnamitas — o que evidencia o diálogo com outros filmes do gênero, tais como *Apocalypse now*, *O franco atirador*, *Rambo* etc., nos quais os soldados norte-americanos aparecem como vítimas-inocentes-de-comunistas-malvados — *Platoon* se revela como mais um mecanismo de reforço de uma visão de mundo em que os norte-americanos são os personagens centrais, ocupando a posição, nada desprezível, de salvadores do universo.

As tomadas de câmera, de baixo para cima, dando a impressão de superioridade e coloração heróica aos personagens que representam os norte-americanos; a trilha sonora

reflexiva e invasiva; a iluminação das cenas (claro para os norte-americanos e sombrio para os vietnamitas); os objetos associados a uns e a outros (o avanço tecnológico representado por helicópteros e armas sofisticadas; as aldeias arcaicas representadas por tetos de palha das casas vietnamitas). Estes são alguns elementos técnicos de produção e montagem que, ao serem analisados em detalhe, mostram como as imagens em movimento não estão isentas de posições estético-ideológicas.

Além disso, as imagens em movimento facilitam a transformação de argumentos em sentimentos ao propor a imersão do público no mundo exibido na tela: a câmera aparece como *nossos* olhos, sendo, portanto, mais fácil de convencer o público sobre a verossimilhança das narrativas apresentadas. Questões como estas apontam ainda para a necessidade de extrapolar o texto como instância última de determinação do sentido a partir da consideração de fatores históricos, políticos e culturais. Isto porque a materialidade do meio de transmissão de narrativas pode influenciar e até certo ponto determinar a estruturação da mensagem comunicacional, já que nenhuma tecnologia é neutra, mas antes informada historicamente, não apenas por sua materialidade como também pelo contexto em que está inserida.⁶³

Há que se ter claro que, a partir das imagens em movimento da cultura da mídia, são produzidas e difundidas o que se poderia denominar como “arborizações” que organizam e descrevem os diferentes interesses, gostos e afinidades em uma determinada sociedade. Isto porque, tal como ocorreu em outras épocas com outros meios de comunicação, as narrativas exibidas nas telas passam por centros de decisão, formas de censura ou outros modos de controle do imaginário sociocultural. Desse modo, muitas de suas formas e temas indicam fortes traços ligados a estruturas de poder que se fazem presentes de diversos modos nos processos de socialização.

⁶³ Cf. SOBCHACK, Vivian. “The scene of the screen: envisioning cinematic and eletronic ‘presence’”. In: GUMBRECHT, H.; PFEIFFER, L. 1994, *op. cit.*, p. 67-68. Estas considerações podem ser relacionadas à outra questão relevante para a análise das imagens em movimento: filmes hollywoodianos ou telenovelas brasileiras são produções artísticas coletivas ou individuais? A crítica de arte e a imprensa especializada atribuem estas narrativas a seus diretores e produtores — o filme de Steven Spielberg ou de Walter Salles, a novela de Gilberto Braga ou de Janete Clair, o telejornal dirigido e apresentado por Ana Paula Padrão etc. — como se fossem obras de uma única pessoa. Contudo, pode-se alegar que estes textos são, sobretudo, produtos de um trabalho de equipe, no qual vários olhares se unem para compor o material a ser exibido nas telas. Portanto, sua autoria não é individual. Além disso, documentam seu tempo ao pretender descrevê-lo. Assim como os mitos, estes textos têm autoria coletiva por trabalharem com representações, valores e idéias comuns a um grupo amplo na sociedade e que atravessam as relações estabelecidas entre as pessoas. Se fazem escolhas, e está claro que as fazem, estas escolhas precisam ser analisadas para compreender a quem interessa que sejam transmitidas e legitimadas.

2.3 A REFLEXIVIDADE DA ARTE EM SEUS DIFERENTES SUPORTES

Em seu livro *Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão*, o poeta e crítico literário Affonso Romano de Sant’Anna manifesta seu descontentamento com a preocupação de alguns artistas em construir formas artísticas extremamente auto-reflexivas: “A verdade é que certos artistas deveriam tentar criar mais e falar menos. Tentar produzir mais arte e fazer menos manifestos. Assim evitariam chegar a essa ‘divertida’ e ‘inteligente’ situação que faz com que certos ‘artistas’ produzam a bula em vez do remédio e proponham comer a receita em vez do bolo”.⁶⁴

Apesar desse diagnóstico pessimista, os comentários do autor parecem estar relacionados ao fato de que, em algum estágio de suas histórias, as diversas modalidades artísticas parecem ingressar numa fase de reflexividade sobre seus métodos e abordagens. Várias outras artes já passaram por esta fase, e outras, “mais jovens” como o cinema e a televisão, ainda a tem diante de si. A literatura e a pintura, por exemplo, viveram sua época de intensa auto-reflexão, ou seja, a época da vanguarda no princípio do século XX. No caso específico do cinema, pode-se afirmar que o exercício de auto-reflexão já conta com um número considerável de narrativas que se debruçaram sobre o próprio ofício. Isto pode ser explicado, entre outros fatores, pelo fato de a chamada sétima arte já haver completado mais de um século de vigorosa existência. Com relação à linguagem televisiva, essa fase de auto-reflexão começou há relativamente pouco tempo. Nas modernas sociedades ocidentais — a Europa, os Estados Unidos e suas esferas de influência —, a televisão é o meio de comunicação mais recente incorporado à vida cotidiana, já que acaba de completar aproximadamente quatro décadas de uso efetivo por um grande número de telespectadores.

Alguns fatores impulsionaram estas diferentes fases de auto-reflexão. O mais importante deles talvez esteja no fato de que recentemente, graças à técnica do vídeo (e mais recentemente do DVD), se alcançou a possibilidade de organizar coleções privadas de filmes e programas televisivos, a partir das quais é possível organizar leituras individuais destas narrativas, tal como ocorreu com as bibliotecas e pinacotecas particulares. Portanto, pode-se concluir que a auto-reflexão sobre a criação artística está

⁶⁴ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2002, p. 35.

relacionada, entre outros fatores, à invenção de novas técnicas e suportes para produção, transmissão e recepção das diversas modalidades artísticas.

* * *

Desde tempos imemoriais os seres humanos buscam registrar a realidade a partir das imagens. O exemplo das pinturas em cavernas, feitas pelos povos primitivos, ilustra bem o fato de que o desejo ininterrupto de registrar os acontecimentos a partir de formas de representação marcadas pela imagem teve inúmeros precursores até a invenção da fotografia. Contudo, com a fotografia, foi possível refinar a captação da realidade, já que a câmera fotográfica se caracterizaria como dispositivo que combina diversos suportes e técnicas anteriores, notadamente aqueles recursos utilizados pelas artes plásticas. Nesse sentido, a fotografia pode ser definida como um dos marcos fundamentais da trajetória dos processos de registro de imagens. Isto porque, além de reelaborar suportes e técnicas do passado, ela deu um impulso decisivo para outras formas de registro de imagens, tais como a produção de narrativas em movimento difundidas pelo cinema e pela televisão, já que estes meios não passam, grosso modo, de uma série de fotografias dispostas em seqüência, a tal ponto que sua exibição num certo ritmo provoca a ilusão do movimento.

No século XIX, muitos analistas pensaram que a invenção da fotografia determinaria o fim da pintura, já que, antes da fotografia, pintar era reproduzir o mundo da forma mais próxima possível: “Os artistas especializavam-se nos detalhes, no perfeccionismo, nas sutilezas, na reprodução fiel e idêntica à natureza. Quando surge a fotografia, ela cria algo que parecia até então impossível: fixa cenas que estão acontecendo e de maneira rápida, barata e acessível”.⁶⁵ Porém, as décadas passaram e é possível constatar que a previsão não se confirmou. Isto porque a fotografia provocou mudanças tão significativas nas artes plásticas, de tal maneira que os pintores, desobrigados de representar o mundo mimeticamente, puderam se aventurar em novas experiências estéticas que culminaram em modos singulares de expressão artística, tais como o abstracionismo, o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo.

Com o surgimento das primeiras imagens fotográficas, acreditava-se na pretensa objetividade visual que estas imagens ofereciam. Nesse sentido, um dos primeiros discursos sobre a imagem fotográfica foi sobre a questão do realismo que estas

⁶⁵ MARCONDES FILHO, Ciro. *Televisão*. São Paulo: Scipione, 1994, p. 12.

representavam, a partir do que a fotografia foi definida como espelho do real e a imagem fotográfica tão somente uma imitação perfeita da realidade. Por tais motivos, “a fotografia foi desconsiderada como obra de arte durante muito tempo, pois se tratava de um invento mecânico a partir do qual as cenas eram reproduzidas friamente, sem nenhuma intervenção artística manual e intelectual, diferentemente do que ocorria com a pintura”.⁶⁶

Nesse sentido, é possível falar de inter-relações entre os diversos suportes de criação e difusão de imagens. Para Ismail Xavier, o princípio denominado de perspectiva foi incorporado pela fotografia e pelo cinema, através da pintura, além de outras convenções como o uso da luz, questão pictórica por excelência, além do enquadramento, da textura e da composição.⁶⁷ Isto explica porque os primeiros retratos fotográficos eram semelhantes às poses codificadas pelos artistas da pintura. Assim como a fotografia, o cinema também possui as características da imagem fotoquímica, além de se basear no princípio de persistência da imagem na retina humana e na apresentação de imagens sucessivas para dar a sensação do movimento aparente (conhecido como efeito phi): uma sucessão de fotos fixas sobre um celulóide que são projetadas sobre uma grande tela a uma velocidade de vinte e quatro imagens por segundo.⁶⁸ Este é o segredo da “mágica” que possibilitou a invenção do cinematógrafo e provocou desdobramentos *absolutamente novos* na história e no mundo das artes:

Se, por um lado, esse processo de aproximação entre linguagens diversas não é fato recente, não há como negar que o surgimento dos artefatos técnicos — notadamente o daguerreótipo e o cinematógrafo — são, em grande medida, responsáveis pelas profundas transformações ocorridas no século XX, inclusive no panorama das artes, por promoverem significativas alterações na visão do mundo, na forma de o apreender, sentir, pensar e, enfim, traduzi-lo em palavras e imagens. Através dos sofisticados processos de reprodução que a técnica colocou a nosso dispor, os objetos estéticos, antes restritos ao conhecimento e à contemplação de poucos, tornam-se, a partir de então, acessíveis a um número cada vez maior de pessoas, processo de dessacralização para o qual Walter Benjamin cunhou a expressão “perda da aura”. Dotados de linguagens diversas das esteticamente consagradas, a entrada dos meios tecnológicos no panorama social acabou por provocar uma reconfiguração tanto do seu modo de recepção quanto do próprio fazer artístico, frente a um mundo dominado pela técnica, que demanda novas respostas a seus anseios, angústias e questionamentos.⁶⁹

⁶⁶ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994, p. 187.

⁶⁷ XAVIER, Ismail (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 291.

⁶⁸ COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p. 52.

⁶⁹ OLIVEIRA, Marinyse Prates de. “Laços entre a tela e a página”. In: ROCHA FILHO, Aristóteles (Orgs.). *O sentido e a época: ensaios sobre cultura na era da comunicação*. 1995. Disponível em: <www.facom.ufba.br/sentido/marinyse.html>. Acesso em: 20. dez. 2004.

Aprofundando a discussão em torno das relações entre cinema e fotografia, pode-se observar que não só as técnicas de captação da imagem fotográfica foram adaptadas pelo cinema; a fotografia inspirou também os métodos usados pela linguagem cinematográfica. Quando o repórter fotográfico quer que determinada pessoa ou objeto se enquadre em seu visor, ele espera atentamente — como se estivesse filmando — a fim de captar o fragmento escolhido.

Uma especificidade relacionada à transição do fotógrafo para o *cameraman* pode ser relacionada ao fato de que este pode filmar sem interrupções, o que permite a edição posterior das cenas julgadas mais relevantes para estruturar a narrativa. O que quer dizer que, enquanto o fotógrafo capta uma única imagem que precisa sintetizar todo o acontecimento, o *cameraman* é responsável pela materialização de seqüências e movimentos, já que a imagem não é mais estática e sim animada. Portanto, o processo de captação de imagens realizado por estes profissionais difere principalmente pela quantidade de imagens durante um plano. Além de registrar o movimento, posteriormente a câmera também pôde ser movimentada pelo seu operador, como já foi visto anteriormente, o que colaborou para emprestar maior dinamismo às cenas exibidas.

As diversas fases da evolução técnica da narrativa cinematográfica também são interessantes peças de análise do fenômeno da reflexividade nesta modalidade artística. No final da década de 1920, a invenção do cinema falado foi um acontecimento extremamente significativo neste universo já que ampliou as possibilidades de apreensão das histórias por parte do público. Tão radical quanto a invenção do cinema em cores, algumas décadas depois surge um novo suporte para a gravação e reprodução das imagens em movimento: o vídeo. Entre as mudanças, o novo suporte acrescentou transformações relevantes à linguagem cinematográfica, possibilitadas pelos efeitos de *feedback*, *fade*, *strobe*, distorções, entre outros elementos que revolucionaram a montagem e edição das cenas.⁷⁰ O videocassete, adaptação do vídeo para o ambiente doméstico, instituiu um novo hábito: as pessoas podiam assistir aos filmes em suas casas, sem precisar se deslocar até as salas do cinema. O surgimento do videocassete, não há dúvida, possibilitou um aprofundamento da interação entre obra e público. Ao facultar ao espectador interferir no processo de projeção, retrocedendo, adiantando ou interrompendo-o, o vídeo conferiu ao espectador do filme as facilidades de manuseio próprias do leitor de livros. Além disso, o

⁷⁰ Cf. MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

videocassete possibilitou também a gravação de programas diretamente da televisão. No universo cinematográfico, o novo invento, juntamente com a concorrência da televisão, disparou o alarme junto aos proprietários de salas tradicionais de cinema, já que havia a preocupação com a queda do consumo de filmes na “telona”.

No entanto, este não é o aspecto mais importante a ser destacado neste processo. Importa isto sim o fato de que este novo suporte para a difusão das imagens em movimento não demoraria a provocar uma ruptura sem precedentes no mundo das imagens. Isto porque, diferentemente da imagem fotográfica, a imagem eletrônica é muito mais maleável, plástica, aberta à manipulação, resultando, portanto, mais suscetível às transformações.⁷¹

Porém a visualidade contemporânea estava diante de um avanço tecnológico ainda tímido se comparado às possibilidades de criação proporcionadas pelo surgimento dos suportes digitais de produção de imagens, em especial a computação gráfica. É de causar espanto tamanha variedade de possibilidades surgidas com o advento da introdução da computação gráfica no campo das artes visuais, quer se atente tanto para suas especificidades como para as formas de interação com outros suportes.

O surgimento do vídeo ocasionou uma verdadeira revolução da imagem. Mas esta revolução fica em segundo plano quando comparada às transformações introduzidas no mundo das imagens pelo advento da imagem digital, pois sua capacidade de anamorfoses, reprodução, multiplicidade é muito superior e diferenciada do vídeo. Isto porque, com o processo de digitalização das imagens, estamos diante da objetividade matemática, visto que as imagens são representadas pelo sistema binário, onde tudo funciona como uma equação.⁷²

As novas formas de registro de imagens possibilitaram o surgimento de produtos híbridos como resultado da troca de informações entre diversas linguagens. Esta nova arte abriu possibilidades de exibição em diversos lugares, permitindo também uma interação maior entre a obra de arte e seu público. O artista adquiriu funções múltiplas devido aos diálogos possíveis entre as mais variadas formas de registro de narrativas (som, imagem, texto etc.). Além disso, os novos suportes possibilitaram que as formas tradicionais fossem renovadas a partir da combinação de seus diferentes recursos. Na fotografia digital, por exemplo, os negativos convencionais foram substituídos por arquivos de

⁷¹ Cf. MACHADO, A. 1994, *op. cit.* p. 15.

⁷² *Idem*, p. 14.

imagens que podem ser divididos em *pixels* (palavra oriunda da língua inglesa, formada pela combinação dos termos *picture* e *elements*). Analisando estas questões, Arlindo Machado afirma que a tendência atual é definir o registro de imagens efetuado pelas câmeras como mera obtenção de uma matéria-prima que poderá ser transformada por algoritmos de tratamento da imagem.⁷³

Em termos de criação de imagens, para o bem e para o mal, a era digital vai criar possibilidades outrora inimagináveis. Isto porque estas possibilidades podem ser usadas para a expressão artística, mas podem ser usadas também para orientar a leitura do público sobre determinado assunto e até para impor determinado ponto de vista para o público a partir da criação de realidades mágicas e fantasiosas. Ou seja, na era digital, pode haver abusos na criação de imagens além dos seus poderes artísticos, criativos ou comunicativos. Há uma ampliação da palheta, mas isto pode ser bom ou ruim. Assim como a revolução da MTV levou a edições dinâmicas, sustentadas por muita ação e pirotecnia, o que pode ser diagnosticado agora, no início da era digital, são cenas de filmes que não poderiam ter sido criadas há alguns anos atrás. Com os efeitos digitais e computadores, os fabricantes de filmes podem fazer coisas que eram inimagináveis em outras épocas.

Nesse sentido, pode-se argumentar que haverá algum abuso no uso da tecnologia. No entanto, assim como ocorreu com a pintura em sua busca pela reprodução perfeita da realidade, pode-se sugerir que, quando o “artista digital” conseguir recriar a realidade de maneira perfeita, ele provavelmente dirá: “Que chato. Vamos em frente”. Assim como fizeram os pintores. Ao investir no realismo das cenas retratadas, os pintores conseguiram reproduzir a realidade de maneira perfeita e depois passaram para uma outra fase, na qual o abstrato passa a ser a preocupação central. Haverá mais variedade, maiores possibilidades e é claro que isto depende do indivíduo, do que ele quer transmitir ao seu público, o que sente, o que tem para dizer e que caminhos seguirá.

As novas técnicas de produção e apropriação individual de filmes conduziram sobretudo a que as condições gerais de produção e distribuição do filme fossem refletidas pelo próprio filme. Sintomaticamente, as três últimas décadas foram ricas em filmes que

⁷³ *Idem, ibidem.*

tiveram a cultura da imagem como tema – mais especificamente a relação entre mídia, representação e espetáculo.⁷⁴

Esses filmes auto-reflexivos estão muito acima de todas as teorias que têm a pretensão de descrever a própria realidade, inclusive a realidade da produção cinematográfica. Seja como for, esses filmes ratificam a suspeita de que o mundo possa ser artificial — e assim, em sua pretensão crítica, vão muito além de todas as teorias que querem pensar o mundo como real, como natural. O filme representa assim o espaço em que não só o próprio filme, mas todo o mundo atual, impregnado pela mídia, alcança uma reflexividade radical. No filme se dá a auto-reflexão de toda a mídia que opera com imagens em movimento. Por tais motivos, uma das maneiras privilegiadas para realizar a leitura do mundo presente da mídia é comentar a auto-interpretação desse mundo realizado pela própria cultura da imagem.⁷⁵

O filme pode ser definido, portanto, como um dos sucessores dessas outras artes, mais antigas, que concluíram em tempo anterior a fase da auto-reflexão. Pois essas artes não refletiram somente sua própria construção, mas também seu método como um todo. Na literatura moderna, não somente o texto literário foi submetido à primazia da reflexividade, mas todo e qualquer texto. E, na pintura moderna, não somente a imagem pictórica, mas toda e qualquer imagem passa a receber tratamento auto-reflexivo.⁷⁶ Algumas experiências intelectuais modernas impulsionaram a preocupação da arte sobre seus métodos de composição. É o caso das teorias do filósofo Henri Bergson ao destacar o papel da intuição na vida humana, em detrimento da razão, bem como a importância fundamental da atuação da memória e do tempo interior em nossa apreensão da realidade. Algumas obras de escritores como Marcel Proust e Thomas Mann parecem incorporar as

⁷⁴ Uma lista destes filmes poderia incluir, entre outros, os seguintes títulos: *Rede de Intrigas* (*Network*, Sidney Lumet, 1976); *Muito Além do Jardim* (*Mr. Gardener*, Hal Ashby, 1979); *A Rosa Púrpura do Cairo* (Woody Allen, 1985); *Broadcast News* (James Brooks, 1987); *Hero* (Stephen Frears, 1992); *O Jornal* (*The Paper*, Ron Howard, 1994); *Pulp Fiction: Tempo de Violência* (*Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, 1994); *Thesis: Morte ao Vivo* (*Thesis*, Alejandro Amenábar, 1996); *Fargo* (Ethan Cohen, 1996); *Um Sonho sem Limites* (*To Die For*, Lars Von Trier, 1996); *O Quarto Poder* (*Mad City*, Costa-Gravas, 1997); *Assassinos por Natureza* (*Natural Born Killers*, Oliver Stone, 1997); *Mera Coincidência* (*Wag the Dog*, Barry Levinson, 1997); *Winchell* (Paul Mazursky, 1998); *Truman Show: O Show da Vida* (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998); *Beleza Americana* (*American Beauty*, Sam Mendes, 1999); *Matrix* (Irmãos Wachowski, 2000); *Amnésia* (*Memento*, Christopher Nolan, 2001).

⁷⁵ O filme *Tolerância* apresenta uma discussão interessante sobre as possibilidades de manipulação das imagens digitais. Destaca-se uma seqüência filmada num estúdio fotográfico em que o personagem Júlio, um especialista em computação gráfica, presta auxílio a um fotógrafo de uma revista masculina. O fotógrafo precisa suavizar as imperfeições de uma modelo que terá suas fotos incluídas no próximo número da revista. Para realizar a tarefa, o fotógrafo conta com a ajuda de Júlio, que opera o milagre do retoque das imagens ao substituir as marcas indesejadas e simular assim um corpo perfeito [cf. GERBASE, Carlos (Dir). *Tolerância*. (Filme). Brasil: 2000].

⁷⁶ GROYS, Boris. "A guinada metafísica de Hollywood". *Folha de São Paulo* (Caderno Mais!), 03 de junho de 2001, São Paulo, p. 09.

reflexões bergsonianas ao refletir sobre a necessidade de escapar da prisão do tempo histórico. A psicanálise de Sigmund Freud também destaca a presença de elementos ligados ao inconsciente e que orientam nosso comportamento de tal maneira que, em muitos casos, não racionalizamos sua atuação para determinar nossas ações. Sendo assim, a partir da modernidade, pode-se dizer que a arte da psicologia e da consciência ganha uma nova importância:

À medida que a imaginação artística foi se rebelando cada vez mais contra o mundo social científico, material e burguês, o artista foi sendo definido como instrumento independente de descoberta, um agente de evolução criadora. E o idioma de um realismo seco e direto não mais exprimia de modo satisfatório a realidade de um complexo mundo de mutação, movimento, aceleração. Como as grandes experiências realizadas no campo da pintura demonstravam, a arte não era simplesmente uma questão de representar os fatos sociais de um mundo exterior consensual. Ela exprimia a si própria, seus próprios processos de percepção e intuição.⁷⁷

Estas preocupações ganharam impulso num momento histórico bastante singular. No início do século XX, quando a Primeira Guerra Mundial começou, o que restava da confiança do homem comum do século XIX esvaiu ralo abaixo. E é desse contexto conturbado que surgem os primeiros artistas europeus que realmente se dão conta da ineficácia do jogo estético tradicional. Eles, que se autodenominaram dadaístas e surrealistas, viam nas regras específicas desse jogo um exemplo prático de um produto da sociedade contaminada pela burguesia e por tudo que pudesse a ela se vincular.

Os dadaístas e surrealistas enxergavam no reagente “espectador” um frívolo e gordo burguês sentado em sua poltrona macia, e naturalmente estendiam o julgamento ao agente “artista” complacente com toda esta situação.⁷⁸ O comportamento *nonsense*, entre outras coisas, serviu de delator da falência do jogo estético predominante. Dadaístas e surrealistas questionaram, desse modo, a noção vulgar de objeto de arte como matéria transcendente autorizada a transportar a genialidade ímpar do autor para o estaque e criativamente incapaz espectador. Ao longo do século XX, herdeiras de muitas dessas idéias, algumas escolas teóricas, tais como a Estética da Recepção e o *New Criticism*,

⁷⁷ BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 26-27.

⁷⁸ “Como se sabe, estes movimentos ou foram liquidados pelo fascismo e pelo estalinismo ou foram absorvidos no cânone modernista. Porém, o seu significado não pode ser minimizado, como faz Habermas quando afirma, por exemplo, que o modo de reconciliação entre a arte e a vida tentada pelo surrealismo — por ser um mero momento de dessublimação da arte moderna — era inexecutável à partida. Tem, pois, razão Peter Bürger em salientar a vocação libertadora da vanguarda histórica dos anos vinte enquanto movimento que, pela primeira vez, adquire a plena autocompreensão do modo como a arte (a sua autonomia, o seu *status* social) funciona na sociedade capitalista” (cf. SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 6. ed. São Paulo: Cortez, 1999, p. 86-87).

defendem que a força do texto metacrítico reside no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do leitor. No discurso metacrítico, o leitor é compelido a percorrer as estradas criativas trilhadas pelo autor, o que leva à sua participação ativa no processo interpretativo. O leitor não apenas observa os elementos contidos na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico de surgimento e reunião do texto, tal como ocorreu com o autor.

É a partir desta operação que se pode definir a crítica de arte e toda leitura que reconheça a obra de arte no plano de sua significação. Isto implica na consideração da inclusão do leitor na obra, que, ao representar-se como sujeito, conclui a obra para além de seu limite formal, destituindo-a, por assim dizer, de sua materialidade para considerá-la no âmbito de sua significação, isto é, no âmbito do discurso. Assim, se a obra produz a reflexão, é a partir de sua tradução pelo público que ela se conclui como arte.

2.4 PEQUENO TRATADO SOBRE “A ARTE DE VENDER A ARTE”

“A verdade, assim como a arte, está nos olhos de quem vê”.

(Fala do personagem Jim Williams no filme *Meia-Noite no Jardim do Bem e do Mal*).

Apesar da força do cinema como arte reflexiva por excelência do século passado, a escrita literária ainda dá mostras de pleno vigor no que se refere aos exercícios auto-reflexivos. É o que pode ser identificado em detalhes no conto intitulado “O Museu Darbot”, de autoria do escritor carioca Victor Giudice. O autor elabora uma narrativa com caracteres borgianos ao descrever um *marchand* que inventa uma biografia para Jean Baptiste Darbot, pintor francês que teria morado no Rio de Janeiro no começo do século XX e que, décadas após sua morte, se transforma em celebridade internacional graças a uma série de fraudes sutis.

À primeira vista, a narrativa parece questionar apenas os valores adotados para uma avaliação das artes e o estabelecimento de limites entre alta cultura e cultura popular, principalmente ao revelar que o suposto pintor francês era, na verdade, um inquilino baiano que morava na casa de sua avó. No entanto, em tempos de mundialização cultural, a reflexividade sobre a produção artística presente no conto é o elemento central a ser destacado em sua leitura. O texto é um bom exemplo de como a arte contemporânea dá continuidade à reflexão sobre seu ofício: ao descrever o processo de construção do renome internacional do pintor, Victor Giudice descreve também o processo de criação de seu texto e do processo de composição artística em geral. Em seu Museu Darbot, Giudice faz uso da trapaça para envolver seus leitores na trama. Ou seja, o narrador, pretensioso como todo trapaceiro, quer mostrar como enganou seu público, como se fosse um ilusionista diante de uma platéia admirada com o número apresentado no palco.

Os quadros do pintor baiano Darci Botelho — nome e sobrenome de onde surge “Dar-Bot” — recebem pequenos retoques por parte do narrador-personagem e estes retoques, de acordo com a narrativa, são responsáveis pela instauração de um sentimento de respeito e admiração por parte do público, já que é a partir deles que a obra adquire

qualidades reconhecidas junto ao mundo das artes. Como isto é possível? Todos os quadros do pintor tinham como tema paisagens marinhas. Com os retoques, são eliminadas as paisagens e as telas deixam de ser figurativas para se transformar em objetos abstratos, cujo valor pode ser então reconhecido pelo olhar dos especialistas:

Um dia, quando eu estava com onze anos, descobri centenas de telas empoeiradas no porão de minha Tia Zulu. Sabem de que tipo eram todas elas, sem exceção? Marinhas, marinhas e mais marinhas. Os mares, os portos e os barcos, na maioria veleiros, só apareciam na parte de baixo das telas, numa faixa horizontal. O resto eram nuvens, sol poente, sol nascente, cores. Os elementos figurativos eram retratados a pincel. Os céus não. Para representar os céus, o pintor usava espátulas.⁷⁹

Entendendo que em todos os quadros havia um erro a ser corrigido, o narrador descreve então de que maneira passou a alterá-los tendo em vista algumas correções consideradas “necessárias”:

Uma tarde, ao examinar uma das telas dei de cara com outra, encostada na parede, com a parte inferior, a faixa dos mares, portos e barcos, encoberta com um travessão de madeira. Por uma coincidência definitiva, um raio do sol poente atingiu o quadro. As nuvens, a luz dos astros e todos esses efeitos puramente objetivos desapareceram, só dando espaço à intensa luminosidade sugerida pela pintura, sem a parte de baixo, é claro. O erro era a faixa inferior. Foi o momento mais secreto e mais emocionante de toda a existência. Procurei um alicate, um serrote e uma tesoura, desprendi a tela e cortei uma fatia de mais ou menos quinze centímetros, o necessário para dar sumiço ao mar, ao porto e aos barcos. Depois serrei o caixilho já meio apodrecido e refiz o quadro. A última luz da tarde me revelou a grande maravilha: o Darbot sem mar, sem porto e sem barcos era uma obra-prima. A verdade estética de Jean-Baptiste Darbot começou com aquela tesoura (...). Foi assim que, de retoque em retoque, eu construí a lenda de Darbot.⁸⁰

Um aspecto interessante do texto de Victor Giudice é aquele que aponta para a idéia de que, com maior ênfase a partir da segunda metade do século XX, os produtos da cultura são guiados e reduzidos pelas relações de compra e venda, pelas leis do mercado. Saber quais são as regras do mercado é importante para obter sucesso: a arte abstrata é reconhecida no meio artístico como escola importante; o pintor deve ser europeu (ao invés de brasileiro); a imprensa precisa ser acionada para despertar o interesse sobre o artista; é preciso lançar mão de estratégias publicitárias que mantenham o interesse pela obra do

⁷⁹ GIUDICE, Victor. *O Museu Darbot e outros mistérios & Do catálogo de flores*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, p. 142.

⁸⁰ *Idem*, p. 142-143.

artista. Para realizar seu projeto, o narrador conta com o auxílio de Marianne Bogardus, dona de uma galeria de artes.⁸¹

Descrever o trabalho subterrâneo de Marianne equivaleria a redigir um compêndio sobre a arte de vender a Arte (...). Na manhã do vernissage, um jornal dedicou quase uma página do segundo caderno a Jean-Baptiste Darbot (...). Às nove horas, as equipes da TV Tupi e da TV Rio invadiram a Galeria Bogardus, levando a legitimação em cada câmera, em cada refletor, em cada tomada.⁸²

A partir deste jogo intratextual, o conto revela a necessidade da adequação das obras a determinados campos para que possam alcançar êxito. Nesse caso, a narrativa pode ser lida como descrição das estratégias para qualificar uma produção cultural como “grande arte”. O texto identifica, portanto, como atitude ingênua aceitar os discursos tal como se apresentam. Isto porque os discursos podem ser definidos como armas argumentativas e as múltiplas associações entre eles podem ser um instrumento para convencer as pessoas sobre a organização do mundo, podendo esta organização estar sustentada por falas convenientes a determinados interesses. No entanto, o texto de Víctor Giudice revela uma característica paradoxal da linguagem: ela também pode indicar suas complexas contradições. Este pode ser definido como funcionamento paradoxal da persuasão: modos a partir dos quais as expressões triunfam ou falham ao referir-se aos objetos.⁸³

Para Terry Eagleton, a arte contemporânea, por saber que suas próprias ficções são infundadas e gratuitas, “pode atingir uma espécie de autenticidade negativa apenas ao alardear sua irônica consciência desse fato (...), chamando a atenção para seu próprio

⁸¹ Marianne Bogardus é outra personagem construída em função da necessidade de adequação ao universo das artes. “Foi Odete [prima de Marianne] que, uma noite, depois de três doses de uísque, confessou que Marianne Bogardus não era austríaca. A história é simples: Marianne nasceu no Brasil, mais precisamente no Ceará, filha de pai e mãe brasileiros. O avô paterno, pintor de botequins, era alemão. Daí os olhos azuis, o conhecimento razoável da língua alemã e o amor pela pintura. Seu nome de batismo era Mariana da Veneração dos Santos Borgeth. Quando veio para o Rio e tentou estabelecer-se como *marchand*, resolveu simular uma nacionalidade austríaca. Nas primeiras férias que passou no Ceará, ela disse que carioca não acreditava em cearense. Dali em diante, Mariana ficou sendo Marianne, enquanto Borgeth virava Bogardus, igual ao personagem de um filme de Bing Crosby e Ingrid Bergman (...). Naquela noite, eu comecei a pensar na irrelevância de certas verdades (...). O sucesso de Darbot estava intimamente ligado à austríaca Marianne Bogardus, e sempre seria assim porque minha verdade era essa.” (Cf. GIUDICE, V. 1999, *op. cit.*, p. 135-136).

⁸² GIUDICE, V. 1999, *op. cit.*, p. 124-125.

⁸³ Nesse sentido, o próprio texto do escritor pode ser submetido ao crivo de uma análise em que pesem alguns elementos importantes para definir seu estatuto. É o caso das dificuldades do “artista periférico” de ser reconhecido internacionalmente. Este aspecto caracteriza o texto de Víctor Giudice como resposta aos cânones tradicionais que selecionam textos oriundos tanto de certas regiões de um mesmo país (o eixo São Paulo-Rio de Janeiro no contexto brasileiro) como dos países considerados mais importantes no que se refere à produção artística (notadamente a tradição artística européia). No entanto, ao adotar esta estratégia, o autor revela sua opção pela legitimação das produções artísticas “alternativas” e conquista assim aqueles leitores adeptos da revisão do cânone. Na elaboração da narrativa, portanto, tiveram peso considerável as discussões sobre tais temas, o que revela um autor que conhece certas regras a serem observadas para a legitimação de seu texto.

status de artifício construído.”⁸⁴ Este conjunto de elementos enfatiza a importância da reflexividade nas produções culturais contemporâneas. Com relação à literatura, esse processo revela que “a diferença que separa uma obra literária de um trabalho de crítica literária (...) tem-se neutralizado freqüentemente na literatura contemporânea, devido à tendência de se produzir uma narrativa que seja ao mesmo tempo uma criação fictícia e uma teorização sobre esta ficção.”⁸⁵ Ao reconstruir a história de uma farsa, Victor Giudice revela o conjunto de regras que regem instituições legitimadoras da Arte, desmistificando assim a ilusão do gênio criador todo-poderoso e apresentando os fundamentos para uma teoria da produção artística. O autor faz lembrar ainda que a construção do mito só é possível porque a obra passa a ser mais importante que o próprio autor. Quando as criaturas superam em importância a seus criadores, algumas verdades perdem importância diante de sua dimensão mítica.

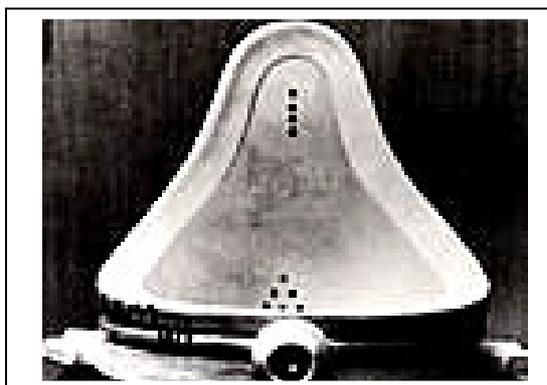


FIGURA 6 – A *Fonte* de Marcel Duchamp.

Pode-se definir, grosso modo, a prática da atividade artística nos últimos tempos como auto-reflexão sobre seus métodos, a partir do que os artistas buscam enfatizar a complexa existência interior de um mundo imaterial dirigido por frágeis sensações e percepções. Nesse sentido, se a arte incorpora a crítica, passou a ser um tanto ingênuo refletir teoricamente sobre métodos de outra forma que não seja comentar a auto-reflexão efetuada pela produção artística.

Portanto, a leitura de *O Museu Darbot* implica numa formulação crítica sobre a arte em geral e sobre as artes plásticas em particular: o significado das obras de arte depende antes de tudo do lugar ocupado por tais obras no espaço institucional. Isto quer dizer que é

⁸⁴ EAGLETON, T. 1997, *op. cit.*, p. 318.

⁸⁵ COUTINHO, Eduardo (Org.). *A unidade diversa: ensaios sobre a nova literatura hispano-americana*. Rio de Janeiro: Anima, 1985, p. 37.

possível fazer de todo e qualquer objeto uma obra de arte ao inseri-lo num museu, uma síntese perfeita da atividade artística de Marcel Duchamp.⁸⁶

Ora, o espaço do museu, por seu turno, não é real, mas um espaço artificial, criado por uma arte determinada, a arquitetura. O mundo em que os escritos teóricos têm lugar é igualmente um mundo artificial e da posição ocupada nesse mundo dependem o significado, a relevância e a eficácia das posições teóricas. É o que revela um episódio famoso que causou polêmica junto ao universo acadêmico.

Trata-se de um artigo publicado na revista norte-americana *Social Text*, em maio de 1996, pelo físico Alan Sokal, pesquisador da Universidade de New York. Irritado com o que caracterizava como um excesso da esquerda acadêmica, Sokal ludibriou os editores da revista publicando uma paródia incompreensível com um jargão incompreensível, como se fosse um trabalho acadêmico sério. O artigo intitulava-se *Transgressing the boundaries: toward a transformative hermeneutics of quantum gravity* (o que poderia ser traduzido como “Transgredindo os limites: para uma hermenêutica transformativa da gravidade quântica”). A disputa em torno do artigo vai ao centro do debate público sobre a crença de que as condições sociais, culturais e políticas influenciam e podem até determinar o conhecimento e as idéias acerca do que seja verdadeiro.⁸⁷

Como se pode perceber, a polêmica expõe o que se pode denominar como crise de autoconsciência dos pesquisadores acadêmicos, o que se revela como momento propício para a reflexão acerca dos procedimentos adotados pelas universidades e sua atuação nas sociedades contemporâneas.⁸⁸ Não se trata de tomar posição nesta polêmica, mas sim de verificar a existência de certas linhas normativas que determinam a seleção dos textos

⁸⁶ É claro que a crítica à institucionalização da arte feita pelo artista francês radicado nos Estados Unidos permanece exposta num museu como peça a ser admirada. Contraditoriamente, isto quer dizer que Marcel Duchamp caiu na própria armadilha que armou ao deixar-se seduzir pelos museus e galerias que questionava. No entanto, seu trabalho foi importante para que a produção artística fosse revitalizada por uma de suas características fundamentais: a autocrítica.

⁸⁷ Cf. SOKAL, Alan; BRICMONT, Jean. *Imposturas intelectuais*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

⁸⁸ A crítica de Alan Sokal transformou-se em peça fundamental do que foi denominado como “guerras culturais”, as batalhas acerca do multiculturalismo, dos currículos escolares, e em outros campos onde quer que exista uma simples verdade objetiva. Alan Sokal é uma espécie de porta-voz de um grupo de cientistas que argumentam que existe a verdade ou ao menos uma aproximação à verdade, e que os intelectuais têm a responsabilidade de persegui-la. Posteriormente Alan Sokal publicou outro artigo no qual revela que o texto enviado a *Social Text* era uma paródia, uma peça preparada com a intenção de expor a impostura de alguns setores da comunidade acadêmica. No entanto, a polêmica em torno do texto de Alan Sokal não é tão inusitada. Mais notadamente vinculados a algumas discussões empreendidas por estudiosos da literatura, vários especialistas se ocuparam do papel da prática da retórica e das técnicas de persuasão nos textos científicos, das estruturas narrativas e das metáforas na estrutura interna dos trabalhos científicos, e da semiótica nas narrativas científicas e nas metanarrativas culturais representadas pela literatura, exposições de museus e cultura popular, descritos como meios que funcionam para construir e estabilizar artefatos científicos. Exemplo disto é a análise de Stanley Fish acerca da autoridade das comunidades interpretativas (Cf. FISH, Stanley. *Is there a text in this class?* Cambridge: Harvard University, 1980).

considerados cientificamente válidos. Não só no universo das artes mas também junto à comunidade científica, o que importa registrar é a existência de regras a determinar a legitimidade dos discursos. O episódio serve de inspiração, portanto, para levantar algumas hipóteses sobre a legitimação de determinados discursos por parte da cultura da mídia, já que muitas de suas imagens passam a ser disseminadas socialmente sem que sejam vistas como construções humanas.



CAPÍTULO III

HEDONISMO, VIDEOCULTURA E SOCIEDADE DE CONSUMO

Não podemos compreender o sentido do menor e mais localizado fenômeno se não o situarmos no sistema mais amplo da realidade social.

Fernand Braudel

Nessa parte da pesquisa pretendo elaborar uma leitura das sociedades ocidentais contemporâneas a fim de investigar algumas das peculiaridades presentes no universo da cultura da mídia. Trata-se de uma tentativa de delinear contornos de estruturas sociais, políticas e culturais regidas por meios eletrônicos de comunicação. A argumentação central é de que, nestas sociedades, as cenas exibidas nas telas tanto do cinema como da televisão atuam como mecanismos essenciais para captar e divulgar idéias e comportamentos, já que são responsáveis pela elaboração de narrativas que permitem forjar a coesão social a partir da qual estas sociedades se organizam.

Contudo, isto talvez não deva ser encarado de maneira ingênua. A obsessão e a necessidade de selecionar discursos a serem aceitos socialmente teve importância significativa em diferentes épocas e contextos. Tanto a cultura oral como a cultura do livro foram responsáveis pela seleção de discursos que nortearam as relações socioculturais em outros períodos históricos.

Isto significa dizer que não importa o suporte — a voz, o papel ou a tela —, já que sua função de filtro dos conhecimentos considerados válidos permanece em diferentes épocas, com as variantes decorrentes de cada contexto específico. A intenção não é chamar a atenção apenas para obviedades como estas, apesar deste ser um exercício de

análise interessante, como demonstram com vigor alguns estudiosos do tema (Paul Zumthor, Jesús Martín-Barbero, Hans Ulrich Gumbrecht, Néstor García Canclini, Umberto Eco, só para citar alguns dos mais relevantes). A intenção é, isto sim, a partir destas obviedades, destacar alguns dos elementos que interferem decisivamente na elaboração dos discursos divulgados pela cultura da mídia. Isto porque compreender a cultura da mídia é considerado importante para avaliar as relações de repulsa, atração ou diálogo entre as imagens e outras modalidades discursivas, mais especificamente a produção literária brasileira da virada do século XX para o século XXI.

Conceitos como pós-modernidade, sociedade do espetáculo, globalização, capitalismo avançado, era da informação, sociedade de consumo, sociedade pós-industrial, mundialização, neoliberalismo, revolução eletrônica, capitalismo tardio, sociedade em rede, modernidade líquida, simulacro, entre outros, procuram captar os sinais que informam as pessoas sobre a complexidade crescente do mundo contemporâneo. O mérito destes diversos conceitos talvez esteja na pretensão de dar conta de aspectos importantes de nosso momento histórico. Sendo assim, é possível afirmar que tais conceitos não devem ser vistos de maneira fantasiosa, como se se pudesse, a partir de sua aplicação isolada, obter a chave para a explicação de todos os processos em curso na contemporaneidade. Nesse sentido, um caminho possível para a leitura de nossa época talvez seja a articulação ou confrontação das diretrizes e orientações estabelecidas por estas diferentes teorias. Isto porque, além de indicar as rupturas entre as diferentes tecnologias que os seres humanos utilizam para se comunicar, é preciso apostar também nas continuidades existentes entre os diferentes contextos em que tais tecnologias proliferam.

O que se pode identificar como elemento compartilhado nestes diversos conceitos é a presença da cultura da mídia, definida como conjunto de narrativas captadas, transmitidas e recebidas pelos mais diversos meios de comunicação. Sua importância reside fundamentalmente no fato de que esta cultura exerce uma função privilegiada na instauração de mecanismos que sustentam fenômenos como a aceleração tecnológica, a ação em escala planetária e a transfiguração da vida cotidiana. Dessa maneira, é possível interrogar quais são os aspectos a serem destacados neste complexo universo de narrativas sustentadas pela magia das imagens. Como um de seus elementos constitutivos mais importantes, pode-se indicar que sua estrutura está marcada pela alta velocidade,

proporcionada pelo ritmo constante de troca de imagens, o que sinaliza para a necessidade de construir a idéia de um mundo em constante mudança:

A velocidade é uma realidade: é também uma ideologia, inseparável do mito do progresso. Tudo que se move no mundo, tudo que anda depressa, progride. Toda mobilidade é positiva: o mal maior é ser “ultrapassado”. A maioria das competições é à base de velocidade, mas é em todos os domínios que é preciso andar depressa, pensar rápido, viver rápido (...). Naturalmente, a vertigem da velocidade leva a aceitar em bloco todas as evoluções modernas (...). É justo concluir que, nesse contexto, a velocidade é consumida como um fetiche — no sentido definido por Marx, para quem o produto do trabalho, tão logo assume a forma de mercadoria, passa a ter vida própria, a valer por si, escondendo a relação social que lhe deu origem.⁸⁹

O tema da velocidade assumiu importância cada vez maior com a invenção do controle remoto na década de 1980. Este aparelho delegou certos poderes ao telespectador: caso as imagens não sejam atraentes e interessantes, é possível trocar de canal imediatamente. Como evitar que isto ocorra? Esta passa a ser uma das preocupações das emissoras de televisão com o uso cada vez maior da telenavegação e a possibilidade do telespectador zapear por diversos canais, já que o sistema televisivo está amparado pela publicidade, fonte de renda que paga os salários de produtores, atores, assistentes e demais profissionais envolvidos na produção das cenas televisivas. Nesse sentido, como afirma Ciro Marcondes Filho, o movimento — e, por extensão, a velocidade que ele simula — passa a ser um dos ingredientes fundamentais para reter a atenção dos telespectadores:

A televisão é um meio de comunicação que tem pressa e o tempo é o eixo de todo o sistema televisivo. O tempo tem a ver tanto com o custo publicitário do segundo de emissão como com a necessidade de fixação do receptor. É preciso valorizar cada segundo de emissão de imagens. A televisão precisa produzir o fascínio para atrair a atenção de seu público para que ele não salte para outro canal. A televisão não pode se dar ao luxo de ser monótona. Audiência significa publicidade. O tédio deve ser eliminado. Velocidade, pulsação, seqüenciamento nervoso da produção em busca de um contínuo impacto visual passam a ser as marcas da televisão com a invenção do controle remoto. As imagens têm de ser rápidas, atraentes, conter uma grande quantidade de informações e apelos ao inconsciente, de tal forma que provoquem e prolonguem o fascínio ininterrupto.⁹⁰

O cenário deve ser móvel, o que pode ser obtido com a instalação de telões que exibam imagens em constante movimento. Isto significa dizer que a câmera não pode

⁸⁹ MORETZSOHN, Sylvia. “A lógica do jornalismo impresso na era do ‘tempo real’”. Disponível em: <www.saladeprensa.org/art159.htm>. Acesso em: 28. jan. 2004.

⁹⁰ MARCONDES FILHO, C. 1994, *op. cit.*, p. 23-24.

repousar tranqüila. É preciso que ela também se movimente constantemente visando acompanhar a seqüência em exibição. Estas questões revelam de que maneiras a sensibilidade do ser humano foi alterada com os avanços técnico-científicos. Este processo pode ser descrito a partir de uma analogia entre televisão e automóvel.

A partir do século XVII, as sociedades européias passam a incorporar transformações surgidas por diversos fatores, tais como guerras, conquistas políticas, as navegações e conquistas de novos mundos, o aumento das relações comerciais e o incremento dos sistemas de comunicação. Nesse contexto, outro fator fundamental para a consolidação destas mudanças está relacionado à expansão dos meios de transporte. A carruagem e, mais tarde, o trem vão ser os veículos de um mundo diferente, marcado por uma grande mobilidade e pela aceleração do ritmo de vida das pessoas. Como resultado, as janelas inauguram uma nova maneira de ver o mundo: as pessoas devem acostumar seus olhos a ver as imagens passarem em sua frente de forma acelerada.

Este processo foi ampliado consideravelmente no século XX. Seja como motoristas de automóveis ou como telespectadores, as pessoas se acostumaram a olhar o mundo a partir de telas, como se fossem quadros em exposição. A diferença é que, na televisão e no automóvel, os quadros apresentam imagens em movimento. A operação de dirigir um automóvel requer todo um processo de aprendizado. Nesse sentido, a condução de um automóvel é elucidativa sobre a necessidade de concentrar a atenção em determinados objetos em detrimento de outros.

Ao dirigir, os motoristas precisam estar de olho nas ruas, estradas e rodovias e com os ouvidos atentos tanto nos sons de seus carros como dos outros carros em movimento. Caso haja alguém no carro conversando com o motorista, nesta conversa o interlocutor tem consciência de que não pode ter a atenção voltada exclusivamente para si, já que é a movimentação do trânsito que requer a atenção do motorista. Este ouve o que falam para ele, mas seus olhos não devem se desviar da estrada, a não ser por alguns instantes.

Assim como dirigir um automóvel em alta velocidade requer concentração em altas doses, assistir às imagens televisivas — coloridas, em constante movimento e sonorizadas — requer do telespectador uma atenção semelhante. É claro que os riscos são bem diferentes: na estrada, qualquer descuido pode provocar um acidente; ao assistir a programas televisivos, os riscos envolvem “ruídos” que provocam a perda de informações importantes para compreender as cenas exibidas.

Imaginemos a seguinte cena: numa sala de edição de uma emissora de televisão um produtor define quais serão as cenas que deverão constar num programa a ser exibido para os telespectadores; como se fosse uma espécie de figura divina, ele é quem determina quais os elementos que deverão permanecer diante dos olhos do telespectador. Esta cena ainda ocorre nos dias de hoje. No entanto, algumas mudanças ocorreram quando o telespectador passou a compartilhar, juntamente com os produtores, o domínio do fluxo de imagens a partir do controle remoto. Como consequência, a linguagem televisiva precisou ampliar a velocidade das cenas exibidas nas telas.

Além do mundo se mover mais rapidamente — a partir da acoplagem entre pessoas e máquinas como bicicletas, automóveis, motocicletas, trens, ônibus, caminhões e aviões cada vez mais sofisticados —, as cenas deste mundo em movimento exibidas pela televisão e pelo cinema incorporaram recursos extremamente versáteis com o objetivo de aumentar a velocidade de captação e exibição. Entre estes recursos, está o controle da velocidade de exibição das cenas, o que pode ser realizado tanto pelo efeito de câmera lenta como pela aceleração das imagens ou ainda a partir da combinação de ambos os recursos ou da alternância constante entre estes recursos e a velocidade normal de exibição das cenas (um exemplo extremo deste processo pode ser verificado na construção do filme *Matrix*). Como obter mais velocidade? O que isto acarreta?

A velocidade determina a estrutura narrativa tanto da televisão como do cinema. No caso de filmes de grandes audiências, que geralmente pecam pela falta de unidade de seus temas, este não aparece como elemento mais importante. Interessa obter os melhores resultados e isto ocorre quando o público é assediado por sons e movimentos, quando as tomadas são mais rápidas, os filmes mais barulhentos e quando os efeitos especiais substituem ou desviam a atenção do tema e da sua performance.

Isto indica que a linguagem cinematográfica ultrapassou as finalidades de seus criadores. Imaginado como uma máquina para captar o real, o cinema se transformou numa grande fábrica de sonhos do mundo moderno. Nesse sentido, cada vez mais as imagens coloridas em movimento e sonorizadas atraem nossa atenção a ponto de obrigar a concentração naquilo que está sendo exibido, sob pena de não acompanharmos o andamento das narrativas. É como dirigir um automóvel em alta velocidade: um detalhe pode distrair o motorista e provocar um acidente, já que, quanto maior a velocidade, maior a necessidade de concentração.

O que pode ser concluído com esta argumentação? Como resultado desse processo, é possível constatar que, notadamente a partir da invenção do controle remoto, os meios eletrônicos de comunicação tiveram de aperfeiçoar seus mecanismos para reter a atenção dos espectadores. Ao transformar os telespectadores em “motoristas de automóveis em alta velocidade”, as emissoras de televisão e os estúdios cinematográficos apostaram suas fichas na idéia de que é preciso evitar que a atenção se disperse.

No entanto, o recurso mais importante usado para atrair a atenção do público é a movimentação da câmera ao acompanhar as cenas exibidas. Equipamentos como gruas e trilhos possibilitaram a aproximação gradual da câmera dos objetos em cena. Isto quer dizer que a câmera pode operar com maior versatilidade para impressionar os telespectadores, já que agora ela também se movimenta num mundo em constante movimento. Com isto, conversar durante a exibição dos programas ou comentar as cenas exibidas precisa ser feito com maior rapidez, já que não há mais tempo para refletir sobre as cenas. No ambiente doméstico, caso haja mais de uma pessoa assistindo um programa de televisão ou um filme no videocassete ou no DVD, o diálogo sobre as cenas exibidas é decisivamente dificultado — limitando-se às expressões monossilábicas — índices do espanto, do susto, em uma palavra, do fascínio provocado pelo espetáculo de imagens em movimento exibidas pela cultura da mídia.

Além disso, as situações e temas abordados pela cultura da mídia sugerem a possibilidade de fruir o que um mundo plenamente acessível oferece em termos de consumo, seja ele material ou simbólico. Em texto que aborda as relações entre os estudos culturais e a educação, Henry Giroux argumenta que o papel da cultura da mídia é central para compreender a dinâmica do poder, do privilégio e do desejo social nas sociedades contemporâneas.⁹¹ Nessa perspectiva, Jesús Martín-Barbero, citando Daniel Bell, argumenta que vivemos tempos de metamorfose e a crítica política deve ceder lugar à crítica cultural:

Daniel Bell, em obra intitulada *O fim da ideologia*, afirma que a nova sociedade, surgida ao final da Segunda Guerra Mundial com o fortalecimento do *american way of life*, só é pensável a partir da compreensão da nova revolução, a da sociedade de consumo, que liquida a velha revolução operada no âmbito da produção. Daí que nem os nostálgicos da velha ordem, para os quais a democracia de massas é o fim de seus privilégios, nem os revolucionários ainda fixados na ótica da produção e da luta

⁹¹ GIROUX, Henry. “Praticando estudos culturais nas faculdades de educação”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.) *Alienígenas em sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 57-58.

de classes entendem verdadeiramente o que está se passando. Pois o que está mudando não se situa no âmbito da política, mas no da cultura, e não entendida aristocraticamente, mas “como os códigos de conduta de um grupo ou um povo”. É todo o processo de socialização o que está se transformando pela raiz ao trocar o lugar de onde se mudam os estilos de vida. “Hoje essa função mediadora é realizada pelos meios de comunicação de massa”. Nem a família, nem a escola — velhos redutos da ideologia — são já o espaço-chave da socialização, “os mentores da nova conduta são os filmes, a televisão, a publicidade”, que começam transformando os modos de vestir e terminam provocando uma metamorfose dos aspectos morais mais profundos. O que implica que a verdadeira crítica social tem mudado também de “lugar”: já não é a crítica política, mas a crítica cultural aquela que é capaz de propor uma análise que vá “mais além” das classes sociais, pois os verdadeiros problemas se situam agora nos desníveis culturais como indicadores da organização e circulação da nova riqueza, isto é, da variedade das experiências culturais.⁹²

É claro que o processo ocorre de acordo com as especificidades de cada contexto, mas não há como negar que o avanço tecnológico e os novos tipos de publicidade geram o fascínio pelo efêmero e pelas imagens em diversas partes do mundo. A cultura da mídia, neste panorama, passa a exercer um papel social relevante ao disseminar produtos e informações, bem como gostos e hábitos que assumem uma importância significativa junto aos telespectadores. Portanto, investigar quais são os elementos que se inter-relacionam para compor modos narrativos da cultura da mídia pode ser caracterizado como exercício fundamental para quem pretende falar sobre o tempo presente.

Uma realidade social sustentada pelo espírito consumista — compreendido como instrumento para a satisfação individual dos desejos — pode ser relacionada ao questionamento dos projetos coletivos vislumbrados pela modernidade. Este cenário parece ter suporte em grande parte na dimensão mercantilista assumida pelos meios de comunicação, a partir do que tudo parece tornar-se acessível e consumível: as coisas, os serviços, os símbolos, o tempo (sob a aparência de lazer), o espaço (graças aos novos meios de mobilidade) e até mesmo a vida (pelo recuo das fronteiras da morte).⁹³

Nessa parte do estudo será dedicada atenção especial, portanto, aos discursos que enfatizam a juventude como sinônimo de beleza, a obscenidade e a violência como fatores que orientam a audiência, a idolatria do consumo, o corpo como obra de arte, a máquina como objeto perfeito e a construção meticulosa da imagem como forma de assegurar a visibilidade social. Todas estas questões são definidas como possibilidades de leitura crítica das imagens já que surgem como elementos que se constituem por meio de um

⁹² MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, p. 69-70.

⁹³ BALANDIER, Georges. *O poder em cena*. Brasília: Editora da UNB, 1982.

jogo dialético com seu público: ao mesmo tempo em que estabelecem comportamentos também recebem influências do mundo social para estruturar sua composição. “O que vemos, o que nos olha”. Este é o título de um livro sobre artes plásticas de autoria de Georges Didi-Huberman.⁹⁴ O título do livro parece apropriado para sintetizar este jogo dialético entre audiência e cultura da mídia, já que, ao exibir narrativas que alcançam enorme repercussão junto aos telespectadores, a cultura da mídia passa a orientar o comportamento social de seu público.⁹⁵

⁹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

⁹⁵ Nessa perspectiva, Umberto Eco comenta a influência que os famosos recebem da sociedade e a influência que exercem sobre ela. Para o autor, uma celebridade tem êxito porque encarna um modelo que resume em si desejos mais ou menos difundidos junto ao seu público. No entanto, a celebridade encarna algumas tendências mais que as outras, e optando por algumas, empresta-lhes foro de legalidade, de exemplaridade. Assim se estabelece “uma dialética pela qual o astro, por um lado, adivinha certas exigências não aclaradas e, pelo outro — personificando-as — amplificadas, promove-as como acontece, em geral, no tocante à televisão como escola do gosto, do costume, da cultura” (Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 357).

3.1 PROCESSOS DE IDENTIFICAÇÃO E VISIBILIDADE SOCIAL

Como a ficção brasileira contemporânea se posiciona diante da cultura da mídia? No presente estudo, algumas obras são consideradas extremamente importantes para avaliar esta questão, em especial os romances *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, e *O anônimo célebre*, de Ignácio de Loyola Brandão. Ambos os autores situam seus protagonistas numa sociedade fortemente influenciada pelo consumo, já que suas ações são descritas a partir daquilo que consomem, do que sonham consumir e mesmo do que não poderão consumir jamais. A partir da leitura dos textos, surge como foco central a idéia de que é nas metrópoles capitalistas que paradoxalmente tudo tem encontro marcado: falta de emprego, salários baixos, insegurança e abandono, mas também oportunidade, riqueza, conforto e sucesso. Gasta-se mais do que se pode, se rouba para consumir, quem não pode pagar advogado é culpado, o que faz do dinheiro e da aparência instrumentos valiosos para conquistar a felicidade. Por estes motivos, pode-se identificar nestes livros uma severa acusação à idolatria do consumo.

O texto de Loyola Brandão, em especial, evidencia que figuras de expressivo destaque, tais como as celebridades da televisão, do cinema, dos esportes etc., necessitam da cobertura constante da mídia para manterem sua imagem em evidência, que, por sua vez, será utilizada em milionárias campanhas publicitárias. Um exemplo simples mas esclarecedor deste tipo de situação: muitos desses “astros e estrelas” fazem doações em dinheiro para instituições filantrópicas, mas, para tanto, “exigem” a presença da imprensa para cobrir os momentos de caridade. No entanto, elas recebem pagamentos consideravelmente altos, que superam em muito o valor das doações, o que demonstra a insignificância de tais atos se comparados aos milhões que giram em torno de sua imagem pública, que passa a ser valorizada ainda mais quando tais momentos de caridade são expostos “diante dos olhos do mundo”.

Nestes romances, a simples descrição dos objetos de uma casa, dos alimentos ingeridos, a citação das marcas de roupas e eletrodomésticos utilizados, dos títulos de livros e CD's guardados na estante são suficientes para delinear a existência dos

personagens — especialmente porque os autores podem contar com o reconhecimento desses índices por parte de seus leitores.⁹⁶ Este reconhecimento é obtido a partir da proliferação de objetos e idéias eleitas pela cultura da mídia como necessidades, como conjunto de elementos que irá convergir para a composição de imagens:

A estética que se elabora na construção da imagem surge como linguagem que impulsiona e favorece a formação de pequenos grupos ou tribos (...). A eficácia da aparência assume a função de identificar, de agrupar. Nas grandes cidades, em que os sujeitos se tornam anônimos na multidão, a construção da imagem possibilita tornar-se visível e reconhecido.⁹⁷

Estes podem ser definidos, portanto, como textos que dialogam com elementos fundamentais da era da imagem: momento histórico em que a segurança do ego é constantemente ameaçada pela fluidez de identificações imaginárias ao buscar uma completude ilusória nos objetos de consumo tomados como fetiches. Nesse contexto, as tribos têm uma função de demarcação e sustentação identitária, ainda que provisória. Porém, os critérios de pertencimento a uma determinada tribo, assim como da própria constituição de cada tribo, são tão frágeis e descartáveis quanto os objetos de consumo. Tal como os objetos produzidos pela indústria do consumo, rapidamente substituídos por outros no mercado, as tribos produzem “identidades nômades”.⁹⁸

Alguns exemplos de tribos, entre outros, podem ser identificados em manifestações que reúnem as pessoas em torno de: gêneros musicais (*punks*, roqueiros, pagodeiros, metaleiros, *clubbers*, funkeiros); esportes (surfistas, skatistas, torcedores de um mesmo time de futebol); estilos (*hippies*, *yuppies*, *cowboys*); ou eventos da mídia (admiradores de programas televisivos, de filmes ou de celebridades, tais como os fãs-clubes de Madonna e Michael Jackson ou de filmes como *Jornada nas Estrelas* ou *Matrix*). O que caracteriza estes diferentes grupos é que sua formação é orientada por um engajamento transitório, resultando em condensações frágeis, mas que, no seu momento, são objeto de forte envolvimento emocional.

Como dar conta de uma época onde os fluxos prevalecem, onde os valores flutuam e onde os papéis tradicionais perdem força? O sociólogo francês Michel Maffesoli — um

⁹⁶ DALCASTAGNÈ, Regina. “Um dia, em São Paulo”. Resenha de *Eles eram muitos cavalos* de Luiz Ruffato. *Correio Brasiliense*, Brasília, 10 de julho de 2001. Disponível em: <www2.correioweb.com.br>. Acesso em: 22. out. 2002.

⁹⁷ CASTRO, Lucia Rabello. “Estetização do corpo: identificação e pertencimento na contemporaneidade”. In: CASTRO, Lucia Rabello (Org.). *Infância e adolescência na cultura do consumo*. Rio de Janeiro: Nau, 1998, p. 133.

⁹⁸ *Idem*, p. 132.

dos estudiosos mais reconhecidos na análise do fenômeno das tribos — sustenta a tese de que a fragmentação das sociedades contemporâneas corresponde a uma retomada da autonomia do indivíduo. Com as tribos, segundo o autor, somos convidados a um incessante *traveling*: efeito cinematográfico proporcionado pela movimentação panorâmica da câmera. A adesão às tribos pode ser fugaz, já que não há um objetivo concreto para estes encontros que possa assegurar a sua continuidade. Trata-se apenas de redes de amizade pontuais, que se reúnem ritualisticamente com a função exclusiva de reafirmar o sentimento que um dado grupo tem de si mesmo.⁹⁹

Desse modo, a categoria de identidade, que remete a uma idéia de unidade e estabilidade, é colocada em cheque, dando lugar ao próprio processo de identificação como um instrumento privilegiado de análise. Por tal motivo, Michel Maffesoli propõe a substituição da lógica de *identidade* pela lógica de *identificação*. Isto porque a identificação implica necessariamente uma relação, e não uma noção de estabilidade e continuidade. De acordo com seu argumento, a identificação diz respeito às “pessoas” (personas), às máscaras variáveis, e, em última instância, à imagem de si sempre *em relação* aos outros. Um elemento importante de suas considerações é, portanto, a noção de nomadismo, a partir da qual o autor busca compreender fenômenos como os relacionamentos sem compromisso dos jovens (o que se convencionou denominar como “ficar”) ou a crise do trabalho e das identidades nacionais. Para o sociólogo francês, nestas manifestações ressurge o arquétipo do “viajante”, fazendo implodir os valores e compromissos “sedentários”.¹⁰⁰

A lógica da identificação aparece em outros estudos sobre as sociedades contemporâneas. O sociólogo polonês Zygmunt Bauman é o autor da tese de que o mundo moderno e globalizado de hoje — em fragmentos, inconstante, frágil — se tornou “líquido”. As fronteiras se esfacelaram, as seguranças se dissolveram, e vivemos, em conseqüência, à deriva, com a mesma perplexidade dos naufragos. Tal liquidez atinge não só a vida cotidiana, mas também a vida privada. Para Bauman, a questão fundamental a ser respondida é a seguinte: “Se vivemos em um mundo líquido, no qual os limites se evaporaram e as fronteiras se esgarçaram, como pensar uma idéia como a identidade, que inclui, ao contrário, limites, segurança e nitidez?”

⁹⁹ MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense, 1987, p. 105-108.

¹⁰⁰ MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 57.

Dadas as condições líquidas do mundo moderno, ter uma identidade fixa se tornou um projeto sinistro e, mais que isso, uma terrível ameaça. Veja a grande contradição em que estamos confinados! “Ter uma identidade” significa estar claramente definido, inclui continuidade e consistência. Mas, ao mesmo tempo, nas condições fluidas do mundo de hoje, almejar continuidade e consistência se tornou uma estratégia suicida e fracassada. A idéia de identidade ganhou importância no momento em que tanto a noção de individualidade como a de coletividade começaram a falhar. Mas a idéia de identidade carrega, em si, um paradoxo, porque ela tanto aponta para o desejo de uma emancipação individual, como para o de integração a um grupo. Logo, a busca da identidade se dá sempre em duas direções. É uma busca que se faz sempre sob fogo cruzado e sob a pressão de duas forças contraditórias. É uma luta que se torna vã, já que leva os que a travam a navegar entre dois extremos inconciliáveis: o da individualidade absoluta e o da entrega absoluta. A individualidade absoluta é inatingível. Enquanto a entrega absoluta faz desaparecer todo aquele que dela se aproxima.¹⁰¹

O que explica, portanto, o engajamento nas tribos? Um dos fatores pode ser relacionado à condição de desamparo em que se encontram os sujeitos contemporâneos. Esta situação, que se converte em uma ameaça à existência e à integridade do ego, se reflete atualmente na demanda impositiva de buscar meios para um espelhamento narcísico, muito mais do que buscar aliados para lutar por uma causa comum. A causa comum é garantir a sobrevivência dos próprios egos. Para isto, o recurso utilizado é o investimento na imagem de si, compartilhada nas tribos a partir do uso de roupas e adereços comuns, bem como de idéias, gostos, hábitos e comportamentos. Para Zygmunt Bauman, a possibilidade de se tornar alguém é o substituto moderno para as velhas idéias de salvação e de redenção:

Nos tempos antigos, quando nos sentíamos infelizes, acusávamos a Deus, que era então o gerente do mundo. Para nós, Deus era o culpado de nossa infelicidade, de nossos fracassos, porque não tinha feito seu trabalho a contento. Então, nós o matamos e assumimos a direção da casa. Acontece que a qualidade do trabalho não melhorou com a mudança da gerência... O sonho e a esperança de um mundo melhor passaram a ser colocados, desde então, em nossos próprios Eus. Não há mais limites para nossa ambição de ter um Eu cada vez maior, e por isso desprezamos todos os limites. Mas será essa tarefa, de inventar a si mesmo e ao mundo, realmente possível? O sofrimento imposto por um mundo limitado foi substituído por um sofrimento, não menos doloroso, provocado pela interminável obrigação de escolher, quando não temos nenhuma confiança nas escolhas que fazemos e nos seus resultados.¹⁰²

Além do desamparo individual diante de um sem-número de opções, outra perspectiva responde à problemática da proliferação de tribos na cena contemporânea a

¹⁰¹ BAUMAN, Zygmunt. “Náufragos num mundo líquido”. Entrevista a José Castello. Disponível em: <www.nomimimo.com.br>. Acesso em: 26. nov. 2005.

¹⁰² *Idem*.

partir de uma reflexão sobre o lugar e a função da família nuclear no mundo atual. O “lar doce lar” patriarcal desmoronou há tempos. Vários estudiosos têm mencionado as transformações que esta instituição tem sofrido nas últimas décadas, tanto no que diz respeito à organização interna — com as fragmentações e novas formas de adesão surgidas com as transformações na esfera do casamento ou ainda com as redefinições de papéis materno e paterno — como em relação à influência que a mesma exerce na constituição da subjetividade:

O poder patriarcal começa a desgastar-se e a família baseada na autoridade do pai-chefe vai sofrendo modificações que, com o tempo, tiram do pai o estatuto de autoridade ordenadora. Em decorrência desse declínio da função paterna, os pais apresentam dificuldades de impor obrigações ou mesmo de submeter o jovem a situações que lembrem seu próprio passado. As probabilidades de que os filhos adolescentes venham a ter as mesmas opiniões que os pais são significativamente mais fracas hoje do que antes. O sacrifício de si em função dos desejos dos pais não tem mais a legitimidade social de outrora e os jovens podem buscar outros meios de lidar com o mundo, diferentes e mais relevantes do que os apresentados pelos progenitores. A nova geração não carrega sonhos de igualdade social, mas de interesses pessoais.¹⁰³

A hipótese mais consensual, portanto, parece ser aquela que afirma que o grupo familiar está perdendo o seu antigo lugar de principal referência para os sujeitos, em favor do aparecimento de outros centros de produção de subjetividades, tais como as tribos e demais formas de associação a partir de interesses variados, ambos definidos como personagens importantes no palco das sociedades contemporâneas, nas quais o tempo e o espaço são alterados e demarcados continuamente pela cultura da mídia. A tecnologia permite aos indivíduos ultrapassar as barreiras da comunicação, criando novas formas de socialização — novos limites para a integração e para as relações de poder. Essa é a tese de *A mídia e a modernidade*, de autoria do cientista social inglês John Thompson. O livro mostra como o desenvolvimento das mediações tecnológicas comunicacionais altera os padrões da vida cotidiana.

Procurando abranger formas e etapas das alterações provocadas pela mídia na vida dos indivíduos, Thompson comenta a relação entre o espaço público e a esfera particular, explicando a inserção das personagens da mídia na vida de cada indivíduo. Para o autor, a mídia reconstitui e altera as fronteiras entre o público e o privado. Tendo como proposta a descrição de uma teoria social da mídia, Thompson destaca a interação entre fãs e ídolos

¹⁰³ ROSSI, Andrea Silvana. “Juventude e morte: representações na contemporaneidade”. *História: Questões & Debates* - Curitiba, n. 35, 2001, Editora da UFPR, p. 157.

como um novo tipo de relação social. Isto porque utiliza como forma de mediação as novas tecnologias comunicacionais. Nesse sentido, segundo o autor, é como se o público passasse a nutrir sua vida cotidiana a partir desses discursos que narram a intimidade de ídolos, os quais se constituem em importantes referências na construção de suas trajetórias de vida.¹⁰⁴

Assim, revistas de fofocas, *reality-shows*, *talk-shows*, enfim, o farto material biográfico veiculado na mídia passa a ter grande importância, porque constrói a sensação de que os telespectadores fazem parte de uma grande coletividade, isto é, parte de uma família estendida, parte da nação. O material biográfico alimenta e recria o contexto de cidade pequena, de bairro, formando comunidades de fãs e consumidores. Em outras palavras, na contemporaneidade, a formação de grupos, inseridos num contexto de mundialização cultural, engloba discursos que se orientam por uma “intimidade à distância”, não presencial.

Isto quer dizer que, com a cobertura jornalística mais intensa, ocorre uma superexposição da intimidade de celebridades, que, por sua vez, interferem mais decisivamente nos estilos de vida e comportamento de seu público, forjando sentimentos de pertencimento.¹⁰⁵ Um exemplo disto pode ser identificado na cobertura da imprensa sobre a vida íntima dos “famosos brasileiros” durante a Copa do Mundo de 2006:

Carolina Dieckmann encomendou um *home theater* para assistir à Copa em casa só com o namorado, Tiago Worcman, e o filho, Davi. Danielle Winits e o marido, Cássio Reis, assistirão ao primeiro jogo da seleção brasileira num hotel cinco estrelas da orla onde passaram esta madrugada comemorando o Dia dos Namorados. César Maia vai assistir na Gávea Pequena ao lado da mulher, Mariangeles, e das netas Ana Luisa e Beatriz.¹⁰⁶

Além das celebridades brasileiras, a imprensa também faz a cobertura da vida dos “famosos internacionais”, como é o caso dos atores e atrizes do cinema hollywoodiano:

Russell Crowe se envolveu em um acidente de carro em Sydney, Austrália, no último fim de semana. Ele dirigia para o hospital Royal North Shore Private, onde sua mulher *Danielle Spencer* e seu filho recém-nascido *Tennyson* estavam repousando, quando bateu em um poste de concreto. Apesar de Russell sair ileso,

¹⁰⁴ THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 34.

¹⁰⁵ *Idem*, p. 36.

¹⁰⁶ SANTOS, Joaquim Ferreira dos. “Famosos na Copa”. In: *Jornal O Globo*. 13 de junho de 2006. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/jornal/colunas/gente.asp>> Acesso em: 13. jun. 06.

sua Mercedes ficou seriamente danificada. O ator não se abalou, voltou para casa e, no dia seguinte, retornou para o hospital com seu outro carro, um Porsche.¹⁰⁷

Sendo assim, astros e estrelas das telas do cinema e da televisão aparecem como referências privilegiadas nos processos de identificação. O rosto de uma pessoa famosa, por exemplo, aparece como marca de singularização, como expressão privilegiada da individualidade: “A fama, ao expor um rosto incessante e intensamente à admiração pública, exacerba o atributo universal de todos os rostos — o de exprimir aquela individualidade em particular, então destacada da massa na qual ameaça e teme submergir”.¹⁰⁸

As celebridades, no entanto, não são apenas protagonistas dos noticiários. Elas estão entranhadas na consciência do público de tal maneira que muitos indivíduos se dizem mais próximos e mais apaixonadamente apegados a elas do que aos próprios parentes e amigos. Um exemplo disto foram as manifestações de pesar desencadeadas pela morte da princesa Diana em 1997 ou os enlutados que disseram que o enterro dela era o dia mais triste de suas vidas. Outros exemplos deste tipo de manifestação podem ser identificados nas mortes de Tancredo Neves e Aytorn Senna: nestas situações, as imagens marcantes da trajetória dos personagens, combinadas com fundos musicais com forte apelo emocional, foi responsável pela fabricação da comoção nacional.

O entretenimento conquistou espaço junto aos mais diversos setores da organização social. Esta é a idéia central de *Vida, o filme*, ensaio de Neal Gabler, no qual o autor defende a posição de que o entretenimento conquistou a realidade, já que a própria vida está se transformando num veículo de comunicação. Um filme. As pessoas comuns estão virando atores e platéias de um complexo espetáculo vinte e quatro horas por dia. Para o autor, tendo como referência o contexto norte-americano, todas as áreas da cultura humana estão usando técnicas teatrais: políticos, escritores, religiosos, empresários, militares ou criminosos estão inevitavelmente à procura de um golpe de cena espetacular que os levem ao sucesso. Neste processo — definido como “revolução do entretenimento”

¹⁰⁷ MARTINO, Telmo. “Russell Crowe sofre acidente de carro na Austrália”. Disponível em: <http://babado.ibest.com.br/?materias/378001-378500/378155/378155_1.html>. Acesso em: 14. jul. 2006.

¹⁰⁸ COELHO, Maria Cláudia. *A experiência da fama: individualismo e comunicação de massa*. Rio de Janeiro: FGV, 1999, p. 37.

—, a palavra de ordem é atrair e manter a atenção do público, satisfazendo seu apetite pelo sensacional, pelo espalhafatoso, pela fofoca.¹⁰⁹

Em diversos momentos, o cinema retratou a importância dos meios de comunicação nas sociedades contemporâneas. É o caso do filme *Um sonho sem limites*, dirigido por Gus Van Sant e lançado nas salas de cinema em 1995. O filme conta a história de Suzanne Stone e suas estratégias para se tornar uma estrela no competitivo mundo do telejornalismo. Em determinado momento da história, a personagem revela sua motivação: “Só se é alguém na América quando se está na televisão. É onde aprendemos quem realmente somos. Que adianta fazer algo importante, se ninguém vê?” A cultura da mídia, nesse contexto, serve como instrumento para o sucesso ou obscuridade de determinadas situações ou pessoas, de tal maneira que parece que a realidade só se efetiva quando transportada para as telas, pois o que não for registrado por uma câmera de vídeo parece não ter existência de fato. Isto evidencia que a cultura da mídia faz circular tudo o que pode ser convertido em assunto: desde os costumes sexuais até a política. E também reduz à poeira do esquecimento os assuntos de que não trata: desde os costumes sexuais até a política.¹¹⁰

* * *

Há algumas décadas, os modelos fornecidos às crianças eram quase exclusivamente os pais e membros de suas famílias. Atualmente, a televisão, os jogos para computador, o cinema, as campanhas publicitárias, a internet etc., oferecem uma gama variada de modelos, colocando-os ao alcance da criança em desenvolvimento.¹¹¹ Os jogos

¹⁰⁹ GABLER, Neal. *Vida, o filme: como o entretenimento conquistou a realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 17. Apesar de sua importância, a leitura do autor pode ser caracterizada como “crítica espetacular do espetáculo”, tal como definida por Guy Debord na década de 1960 (cf. FREIRE FILHO, João. “A sociedade do espetáculo revisitada”. *Revista Famescos* – Nº 22 – Dez./2003 – Porto Alegre - p. 35).

¹¹⁰ SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, p. 117.

¹¹¹ Escrito pela psicóloga norte-americana Susan Linn, o estudo intitulado *Crianças do consumo: a infância roubada* revela como as crianças se tornaram o mais recente e imenso mercado explorado pelas grandes empresas e corporações. O maciço investimento em marketing dirigido ao público infantil — com valor estimado em US\$ 15 bilhões anuais somente nos Estados Unidos — é visto pela autora como uma ameaça aos esforços feitos pelos pais para estabelecer limites aos seus filhos. Como observa a autora, os efeitos nocivos da publicidade direcionada às crianças se estendem a outros aspectos: “O marketing para crianças enfraquece os valores democráticos, ao encorajar sentimentos como passividade, conformismo e egoísmo. Ameaça a qualidade do ensino, inibe a liberdade de expressão e contribui para problemas de saúde pública como obesidade infantil, dependência de tabaco e consumo precoce de álcool” (Cf. LINN, Susan. *Crianças do consumo: a infância roubada*. São Paulo: Instituto Alana, 2006, p. 18-19).

para computador, por exemplo, utilizam como recursos a simulação perfeita do mundo real e a recorrência constante a figuras famosas da cultura da mídia, o que explica grande parte de seu sucesso. É o que constata, numa entrevista, um executivo de uma empresa da área de entretenimento:

Os jogos dão às pessoas a chance de sentir que controlam a realidade. A tecnologia avançou tanto que não é preciso mais se esforçar para mergulhar no sonho. Os jogos são tecnicamente tão perfeitos que você pode jogar futebol em qualquer lugar do mundo e reproduzir um estádio exatamente como ele é. Há jogos em que se imita até a realidade do espectador no estádio. O número de cadeiras e até o saco de pipoca são idênticos aos da vida real. O jogador pode sentir o prazer de ser um Pelé, no Brasil, ou um Shaquille O'Neal, nos Estados Unidos. E o melhor: vencer. Quem não quer embarcar na fantasia de tornar-se uma celebridade mundial?¹¹²

Neste cenário, destacam-se, portanto, as celebridades das telas. Sua importância reside no fato de que os simples mortais anônimos utilizam como referência os artistas famosos para esculpir suas imagens, tema recorrente na obra do escritor Ignácio de Loyola Brandão, como será visto posteriormente.

A aurora da subjetividade moderna parece estar localizada no século XV, quando os tratados de boas maneiras deixaram de ser simplesmente listas de regras para bem viver na corte para se tornarem listas do que podemos fazer de melhor para ganhar a consideração dos vizinhos. Está dado o pontapé inicial para a valorização da imagem de si. Passamos a ser, fundamentalmente, constituídos pelo olhar dos outros. Desde então, as pessoas querem ser reconhecidas, aprovadas, aceitas, desejadas e invejadas pelos outros. Nesse sentido, como somos definidos pelos outros, a cultura da mídia passa a ser a porta principal por onde transitam as referências que interferem na construção das subjetividades contemporâneas. Contudo, o custo para a manutenção da imagem das celebridades é bastante alto e nem todos podem pagar:

Pode parecer desagradável, mas o fator econômico está no centro da equação da beleza. Xuxa, Hortência, Marília Gabriela e Eliane Giardini são bons exemplos disto. Se não houvessem, ao longo dos anos, investido uma boa soma na reconstrução de rostos, bocas, pernas e braços, teriam outro nariz, outro perfil, outra imagem. A musa dos baixinhos, por exemplo, exibiria outra silhueta. Com 39 anos, Xuxa pesa 11 quilos menos que em seus tempos de modelo (...). O combate à tendência de ganhar quilos tem sido árduo. Xuxa equipou sua casa com uma academia onde malha diariamente, sob as ordens de um *personal trainer*. Para recuperar a forma depois da gravidez, chegou a fazer mais de mil abdominais por dia. “Se não tivesse feito muito exercício na vida, estaria gorda e flácida”,

¹¹² WEINBERG, Monica. “Queremos fantasia’. Entrevista com Nigel Travis”. *Revista Veja*, 19 de junho de 2002, p. 14.

reconhece. “Ser bonita é questão de vaidade, vontade e acesso ao que a tecnologia oferece.” Também é questão de tempo. A apresentadora malha religiosamente duas horas por dia. Só uma situação financeira confortável garante a oportunidade de cuidar de si sem ficar olhando para o relógio.¹¹³

Os vizinhos raramente se conhecem. Pouco ou nada se sabe da vida particular de colegas de trabalho. Ao passo que as estrelas do cinema e da televisão são conhecidas em seus gestos, características espirituais e físicas. Os astros da televisão, sobretudo, são tratados como pessoas íntimas, como membros das famílias. Portanto, a noção de comunidade deixa de se referir exclusivamente a parentes e vizinhos e passa a incorporar outros espaços de sociabilidade, tais como os grupos que se reúnem em torno de afinidades ou as relações estabelecidas a partir da cultura da mídia. Nestes casos, surgem conflitos de natureza diversa, já que em tais circunstâncias o que impera é o efêmero.

¹¹³ VEIGA, Aida. “A beleza conquistada”. *Revista Época*, n. 215, 01/07/2002, p. 35-36.

3.2 CULTURA DO EFÊMERO, VIDEOLOGIAS E VIDA PÚBLICA

Com maior ênfase a partir da década de 1980, resultado de sua disseminação pelas mais diversas camadas sociais, a televisão constituiu-se na principal fonte de informação e de entretenimento. Cada telespectador assiste, em média, a três horas diárias de notícias, esportes, filmes e outros programas divulgados pela cultura da mídia. O setor audiovisual representa milhões de postos de trabalho e implica grandes interesses comerciais e questões de diversidade cultural, serviço público e responsabilidade social. Um aspecto polêmico relacionado à cultura da mídia refere-se ao fato de que, quando os assuntos não atingem o grande público, parece não ser permitido falar sobre eles. Sendo assim, ao efetuar este processo de seleção dos temas mais relevantes, os meios de comunicação determinam a agenda política das sociedades.

É preciso, portanto, ressaltar a idéia de que uma espécie de “crítica da mídia” precisa ser implementada socialmente por meio de sua análise em espaços como escolas e universidades, igrejas, sindicatos e associações de bairros. Televisão, cinema e internet deveriam ser assuntos para serem debatidos em todos os ambientes. Apesar das exceções de praxe, como pode um país como o Brasil não discutir de maneira mais aprofundada a televisão, seu meio de comunicação mais importante? Parte da resposta parece estar relacionada ao fato de que, em geral, alguns campos do mundo intelectual são avessos à discussão, pois preferem discutir temas “mais nobres, mais superiores”. Além disso, os próprios meios de comunicação apelam para a defesa da “livre expressão das idéias” quando se fala da necessidade de algum tipo de controle social sobre suas formas de atuação.¹¹⁴

Nesse sentido, autores como Luiz Ruffato, Ignácio de Loyola Brandão, Patrícia Melo, Moacyr Scliar, Lygia Fagundes Telles, entre outros, compreenderam o papel central das novas tecnologias na cultura brasileira contemporânea, em especial da linguagem televisiva, e passaram a inserir em suas obras certos temas e recursos narrativos relacionados ao universo da cultura da mídia. Desse modo, ocuparam um espaço

¹¹⁴“Numa democracia não pode haver um poder incontrolado. É esse controle que se reivindica como forma de estabelecer limites ao poder quase absoluto exercido pela TV sobre a sociedade. Sem censura, mas com a responsabilização dos seus operadores” (cf. LEAL FILHO, Laurindo. *TV sob controle: a resposta da sociedade ao poder da televisão*. São Paulo: Summus, 2006, p. 11).

importante de discussão sobre o papel dos meios de comunicação nas sociedades contemporâneas. Além disso, ao propor uma estrutura narrativa que combina elementos tanto da cultura visual como da escrita literária, os escritores brasileiros deste início de século podem experimentar novas formas de diálogo com seu público.¹¹⁵

Numa síntese esclarecedora a respeito do tema, o historiador inglês Eric Hobsbawm afirma que “a televisão domesticou as imagens em movimento”.¹¹⁶ Na realidade, a presença da televisão como forma de entretenimento doméstico é relativamente recente, considerando o período de sua formação até ocupar o centro do sistema de cultura e comunicação em diversos países, tal como ocorre no contexto brasileiro. O sistema televisivo tomou corpo somente a partir do pós-guerra, transformando-se em elemento dominante na cultura, na política e na vida social.

Como formas de desdobramento desta expansão, além da televisão a cabo e por satélite, outras tecnologias acrescentaram particularidades ao fenômeno, tais como o videocassete, o DVD e o computador pessoal, o que consolida o predomínio da imagem nos processos de socialização. Ao “domesticar as imagens em movimento”, a televisão foi responsável, entre tantos outros efeitos, pela “modernização dos costumes” de seus telespectadores.

Nesse contexto, vários estudiosos se propuseram a responder uma questão aparentemente simples: o que explica o sucesso das locadoras de vídeo e da televisão por satélite ou por assinatura? Jesús Martín-Barbero relaciona as mudanças à privatização da vida: o recurso ao vídeo e à televisão é acompanhado do movimento de transformação dos modos de habitação (do bairro ao condomínio), da dissolução do espaço público e do espaço coletivo, de uma nova concepção de cidade como espaço de fluxos e de circulação e não de encontros, na qual a rua e o bairro perdem o sentido de âmbitos de comunicação. Sendo assim, programas como ir ao cinema ou ao teatro implicam o uso do espaço público, cada vez menos convidativo, principalmente nas grandes cidades, devido, entre outros fatores, à crescente violência (tanto no trânsito quanto em outras situações, tais

¹¹⁵ A perda de importância da cultura do livro afeta a escola como espaço privilegiado de socialização e formação cultural. Agora ela precisa negociar espaços com os discursos veiculados pela mídia, mais atraentes aos olhos e ouvidos das crianças e adolescentes, principalmente por oferecer uma gama mais variada de recursos expressivos, os quais conferem maior dinamismo à narração das histórias, em contraste com as “monótonas” aulas de seus professores. Isto não significa dizer que a cultura do livro irá desaparecer. Pelo contrário: caso utilize a cultura da mídia como espaço de divulgação, a cultura do livro poderá ampliar suas formas de distribuição e consumo cultural.

¹¹⁶ HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 484.

como roubos, assaltos, estupros, etc.), à insuficiência do transporte público, ao custo do estacionamento e aos altos preços dos ingressos.¹¹⁷

Para Néstor García Canclini, a passagem da telona (espaço público) para a telinha (espaço privado) tem outras conseqüências. Referindo-se ao público do final do século XX, o autor afirma que os telespectadores desse período não têm memória fílmica. O tempo pelo qual um filme continua sendo procurado após o lançamento é de noventa dias. E isto se este filme foi um grande lançamento, ou seja, se passou pelos cinemas e teve grande bilheteria. Consumo incessantemente renovado, surpresa e divertimento parecem ser os ingredientes do que o autor chama de “cultura do efêmero”.¹¹⁸ Além disso, os filmes de ação-aventura têm a preferência de grande maioria do público. Outros gêneros de filmes como comédia, drama e suspense são bastante requisitados. Em último lugar, ficam os chamados “filmes de arte”. Este quadro descreve um contexto em que a reflexão perde terreno para o entretenimento. Na entrada do novo século, o cenário não parece ter sofrido grandes alterações:

O espectador de cinema, esse invento com que se iniciou o século 20, está mudando na última década. Como se forma o conhecimento cinematográfico dos cinéfilos e videófilos? Segundo as pesquisas, tanto a maioria dos que freqüentam salas de cinema como a dos que vêem vídeos desconhecem os nomes dos diretores. Nos cinemas quase todo o público sai antes que passem os créditos; nos videoclubes, o agrupamento dos filmes por gêneros e a minúscula referência aos diretores na ficha técnica, em contraste com o lugar destacado dos atores e cenas “intensas” na capa (dramaticidade, sexo, violência), sugerem que não interessa situar os filmes na história do cinema, nem em relação a seus autores (...). Não importa que vídeo se alugue, nem quem seja o diretor, desde que se trate do último que há para ver e prometa “ação-aventura”.¹¹⁹

Outro aspecto relacionado à cultura do efêmero pode ser descrito como o fenômeno em que o lançamento do produto é mais importante que o próprio produto. Além disso, as circunstâncias que interferiram na execução — tais como os milhões gastos no filme ou as brigas nas filmagens da telenovela — suplantaram em importância a própria narração das histórias. Nas locadoras de vídeo, os filmes são escolhidos na prateleira e geralmente esta escolha é determinada pela presença no elenco de celebridades. As pessoas pedem pelo “último filme do Al Pacino, ou aquele filme da

¹¹⁷ MARTÍN-BARBERO, J. 1997, *op. cit.*, p. 121-123.

¹¹⁸ GARCÍA CANCLINI, N. *op. cit.*, 1995, p. 18.

¹¹⁹ GARCÍA CANCLINI, Néstor. “Dicionário para consumidores descontentes”. *Folha de São Paulo* (Caderno Mais!), 27/01/2002, p. 07.

Nicole Kidman”, o que mostra que as perguntas são orientadas pela novidade e pelos astros e estrelas famosas.

Canclini define esta atitude como passiva e considera a seleção de filmes na televisão ainda menos ativa: o espectador senta-se e submete-se à programação da emissora. Com a televisão por assinatura este quadro poderia sofrer algumas alterações já que ocorre uma maior oferta de programas e canais. No entanto, mesmo com mais canais e opções de programas, o predomínio de narrativas com tons hollywoodianos ainda é bastante significativo.¹²⁰ Além disso, em países pobres como o Brasil, o número de assinantes é limitado a uma pequena parcela da população que pode pagar as despesas com este tipo de entretenimento. Ainda de acordo com o pesquisador mexicano, a diminuição do consumo cultural em espaços públicos — cinema, teatro, estádios, associações de bairros etc. — pode ser correlacionado ao decréscimo das formas públicas de exercício da cidadania. Nesse sentido, é preciso esclarecer que, para Néstor García Canclini, consumo e cidadania não são incompatíveis. Ao contrário, a conquista da cidadania passaria pelas oportunidades de consumo, já que “consumir é pensar” e a diversificação dos gostos possibilitaria a formação cultural de uma cidadania democrática.¹²¹

O cenário urbano é palco de discussão, sobretudo pelo que se faz ou se descuida na cultura. Associações civis e ONGs estão representando setores antes marginalizados do sistema político ou que careciam de voz para reclamar. De maneira que existe um jogo complexo em várias direções entre ser cidadão e ser consumidor. Em algumas formas de expansão do consumo, como a internet, ou com o crescimento das matrículas no ensino médio e superior, se criam melhores condições para que como consumidores sejamos mais capazes de apreciar diversos repertórios culturais e estéticos.¹²²

Numa sociedade na qual para ser cidadão é preciso ser consumidor, os meios de comunicação assumem um papel importante na medida em que são responsáveis pela construção de subjetividades ao sugerir determinados comportamentos a serem adotados pelas pessoas. Em algumas horas do dia ou da noite, milhões de pessoas estão vendo televisão ou assistindo filmes ou conectados à internet, na mesma cidade ou no mesmo país. Isso gera algo mais do que simples pontos de audiência. Gera, sem dúvida, um conjunto de discursos e práticas que passam a fazer parte da vida cotidiana das pessoas:

¹²⁰ Por tons hollywoodianos entenda-se o apelo dos produtores a elementos ligados ao sexo e à ação violenta para alcançar altos índices de audiência.

¹²¹ GARCÍA CANCLINI, N. 1995, *op. cit.*, p. 193.

¹²² GARCÍA CANCLINI, N. 2002, *op. cit.*, p. 06.

Se, no século XIX, a questão era desmascarar o caráter burguês do Estado que se apresentava como universal, agora, no século XXI, a questão é compreender e decifrar os mecanismos pelos quais toda política, assim como toda a religião e toda ciência, toda cultura e toda forma de representação, convergem para a imagem, como partes do mundo da produção de imagens, e só circulam e adquirem existência como imagem. Essa indústria é a produtora das videologias. A tudo o mais ela subordina.¹²³

Para que estas videologias sejam difundidas, a televisão, o cinema e a internet precisam ser referências para seu público. O processo é caracterizado pela reciprocidade contínua entre recepção e produção, já que as pessoas, por seu turno, falam e agem de acordo com discursos e imagens divulgadas nas telas.¹²⁴ No entanto, tendo em vista a complexidade crescente de nosso mundo cotidiano e dos modos de estruturação social, pode-se concluir que as novas tecnologias da mídia apresentam resultados ambíguos. De um lado tem-se uma maior diversidade de escolha, o que amplia as chances de autonomia cultural tendo em vista a abertura para as intervenções de outras culturas e idéias. De outro, elas possibilitam novas formas de exposição e vigilância, por meio do que as câmeras e sistemas eletrônicos instalados em locais de trabalho e residências funcionam como mecanismos que confirmam as previsões mais pessimistas (leia-se orwellianas) acerca de um sistema panóptico de controle dos indivíduos. Isto porque estas tecnologias são definidas por muitos estudiosos como novas formas de controle social alicerçadas em técnicas de doutrinação e manipulação mais sutis e, por tal motivo, mais eficientes.

Além disso, sua presença constante faz com que as pessoas se recolham ao espaço doméstico, o que as distancia das multidões e dos locais públicos de ação política. Sendo assim, a solidão do indivíduo, reverso da solidariedade social e de utopias com força política, passa a ser um pressuposto para o equilíbrio da cultura ocidental. O sujeito isolado é menos potente para imprimir outro rumo ao meio e à própria vida pessoal:

Nesta nova forma liberal, esvazia-se progressivamente o discurso do individualismo ativo (participação política, desejo de propriedade, vontade produtiva), movido por uma consciência social forte, em favor de um individualismo passivo (consenso gerencial, desejo de informação e status, vontade de consumo), acionado por valores

¹²³ BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 12.

¹²⁴ Exemplos estéticos podem ser identificados nos corpos modelados tal como aparecem nas telas ou no fato da cultura da mídia contribuir para legitimar as cirurgias plásticas ao propor um espelho ideal. Este tema será retomado no próximo capítulo.

de eficiência técnica. A ciência, ou melhor, a tecnologia impõe-se como a última grande utopia do capital.¹²⁵

A impermeabilidade do Estado, a ditadura que o capital financeiro imprime às economias nacionais, a ausência de “centros de decisão” visíveis e o controle elitizado da informação e a relativa uniformização cultural, transformam o cotidiano numa sucessão de movimentos sombrios:

Surge daí, aos poucos, uma visão de mundo comprometida com a supremacia da instância econômica sobre a política. A ideologia do progresso é a primeira face pública desse modo de pensar, que perdura até meados do século XX. Findas as ilusões de um progresso universal e ilimitado, o avanço tecnocientífico aparece como a última das promessas realizáveis do capitalismo. As tecnologias da informação, geradoras de uma ideologia da comunicação universal, adequam-se à fase em que os mercados financeiros constituem o principal modelo de funcionamento da vida social: velocidade, probabilidade e instabilidade ou caos tornam-se parâmetros de aferição do “mundo da vida”.¹²⁶

O futuro, com essa percepção, passa a ser o futuro de cada um, não mais da sociedade como contexto histórico capaz de ser criado pela vontade humana. Nossa época, cada vez mais, se torna uma corrida solitária de cada um e os cidadãos-consumidores declinam de planejar o futuro em favor de um presente repleto de “sonhos de consumo”.

¹²⁵ SODRÉ, Muniz. “O globalismo como neobarbárie”. In: MORAES, Dênis de (Org.). *Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder*. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 27.

¹²⁶ *Idem*, p. 28-29.

3.3 O CORPO COMO OBJETO DE CONSUMO



Momento histórico em que a experiência e a memória perdem força para o efêmero e o evanescente, o final do século XX viveu como nunca uma nova ordem do belo na qual o corpo jovem passa a ser eleito como prioridade. Este cenário institui a centralidade do corpo como linguagem política e simbólica, tendo dois espaços privilegiados de atuação: um espaço de produção — as academias de ginástica e os centros cirúrgicos, onde os corpos são esculpido — e um espaço de exibição — os meios de comunicação, a partir dos quais a aparência física transforma-se em espetáculo a ser apreciado. Nas academias e centros cirúrgicos, horas de musculação e manejo do bisturi transformam os corpos em obras de arte. Nas telas, horas de exposição transformam estes corpos jovens e esbeltos em imagens a serem admiradas e copiadas.¹²⁷ A tentativa de imortalizar o corpo acaba com as barreiras do espaço-tempo, no sentido físico, e reforça o culto ao antropocentrismo: a “verdade” deve passar pelo seres humanos, que usam como suporte o tecnicismo, substituindo o psíquico pelo físico. No entanto, ao interagirem por meio de

¹²⁷ Um dos sintomas deste processo pode ser identificado no fato de que a televisão e o cinema atraem mais “gente bonita” — leia-se jovens — que no passado, quando a aptidão e a experiência profissional eram moeda de troca mais valiosa que a beleza. Ao comentar o tema, a atriz inglesa Charlotte Rampling, 59 anos, descreveu como “violenta” a pressão que o cinema hollywoodiano exerce sobre as atrizes mais velhas. “É uma forma de racismo (...). É uma maneira de dizer, na prática, que certas coisas são permitidas e outras não são: uma idade não é permitida, algumas cores não são permitidas, um modo de pensar não é permitido.” MOURA, Sérgio. “Destaques do Festival de Cannes 2005”. *Agência Reuters*. Disponível em: <<http://br.news.yahoo.com/050511/5/u0wi.html>>. Acesso em: 12. mai. 2005.

múltiplas associações, como numa espécie de sociedade de cyborgs, as máquinas surgem como medida para os seres humanos.

É certo que a velocidade de percepção das coisas aumenta no ser humano com o passar das décadas. A capacidade de visão, por exemplo, sofreu mudanças significativas nos últimos tempos. No entanto, estas mudanças não podem ser comparadas às alterações ocorridas na área da ciência e da tecnologia:

As novas demandas de mão-de-obra dos grandes complexos industriais, associadas à mecanização em massa das atividades agrícolas, provocam um êxodo coletivo de grandes contingentes da população rural em direção às cidades, dando origem às metrópoles e megalópoles modernas (...). Toda essa vasta população, portanto, tem sua vida administrada por uma complexa engenharia de fluxos, que controla os sistemas de abastecimento de água corrente, esgotos, fornecimentos de eletricidade, gás, telefonia e transportes, além de planejar as vias de comunicação, trânsito e sistemas de distribuição de gêneros alimentícios, de serviços de saúde, educação e segurança pública (...). Esse controle tecnológico pleno do ambiente em que vivem as pessoas acaba, por consequência, alterando seus comportamentos. Nessa sociedade altamente mecanizada, são os homens e mulheres que devem se adaptar ao ritmo e à aceleração das máquinas, e não o contrário.¹²⁸

Monitorados pelas máquinas, os cidadãos-consumidores vivem a era da silhueta perfeita e da magreza. Apesar de ainda não haver clareza sobre os mecanismos exatos de como a cultura da mídia estimula o comportamento que conduz aos transtornos alimentares, é incontestável a influência dos meios de comunicação sobre o descontentamento com o próprio corpo e o desejo de consertar os pequenos defeitos. A busca patológica da beleza, diagnosticada pela preocupação excessiva com o corpo, pode gerar distúrbios alimentares graves, tais como a bulimia nervosa, caracterizada pela ingestão incontrolável de comida em exagero, seguida da tentativa de se livrar do excesso de alimento.¹²⁹

Disparado por uma conjunção de quatro fatores — genéticos, sociais, culturais e psicológicos —, a bulimia nervosa provavelmente tem origem orgânica no mau funcionamento de áreas cerebrais relacionadas à imagem mental que cada pessoa tem de si mesma (...). Os distúrbios alimentares como a bulimia e a anorexia nervosa aparecem associados à insatisfação com o corpo, alimentada no último século pela exposição contínua aos padrões de beleza estampados em jornais, revistas e programas de televisão ou mesmo em anúncios de medicamentos e cosméticos.¹³⁰

¹²⁸ SEVCENKO, N. 2001, *op. cit.*, p. 61-62.

¹²⁹ Um registro da naturalidade com que as pessoas, em especial as adolescentes, provocam vômitos após se alimentarem em excesso aparece no filme *Elefante*, do cineasta Gus Van Sant. Em uma das cenas do filme, que aborda a violência no cotidiano de uma escola norte-americana de classe média, garotas fartam-se de hambúrgueres e batatas fritas no refeitório da escola e, tão logo tomam consciência do ato, correm para o banheiro na tentativa de evitar as consequências do abuso.

¹³⁰ RIBEIRO, Marili; ZORZETTO, Ricardo. "O avesso de Narciso". *Revista Pesquisa Fapesp* - Número 103 - Setembro de 2004. Disponível em: <www.revistapesquisa.fapesp.br>. Acesso em: 12. dez. 2004.

Para manter os consumidores em pleno acordo com os padrões de beleza, a indústria dos bens de consumo lançou a moda do natural, com várias linhas de produtos, tais como pão integral, refrigerante dietético, verduras e legumes cultivados sem agrotóxicos, adoçantes alternativos etc.¹³¹

Entender a gênese dessa relação obsessiva com a aparência do corpo tornou-se objeto de estudo de alguns especialistas. Ao ser questionada sobre os fatores que interferem no aumento da insatisfação das pessoas com relação à sua aparência, a psicóloga Mara Cristina de Lucia afirma que os transtornos da imagem corporal formam uma área importante do atendimento nas clínicas de psicologia. “As pessoas hoje são voltadas para o corpo. Isso decorre de um pensamento corpocêntrico. É uma cultura somática, permeada pelas novas descobertas da ciência, pela busca da boa forma, da saúde, da longevidade.”¹³²

Como explicar estas mudanças? Na sua opinião, sob o prisma das religiões, o corpo era visto como algo que poderia levar ao pecado, que deveria ser objeto de um controle rigoroso. “Era o corpo das sensações, do pecado. Mas o corpo deixou de ser a morada e Deus deixou de ser divino. Agora, ele pertence ao indivíduo, que se tornou responsável por ele e pode fazer o que quiser”.¹³³ De acordo com a avaliação da psicóloga, esta cultura somática tem raízes complexas. Os pecados, por exemplo, não são mais interiores, mas exteriores ao corpo. “Saíram da cama e foram para a mesa”. Nesse contexto, excesso de peso, rugas e flacidez chegam a ser vistos como algo impensável diante de tantos recursos para corrigi-los. São praticamente uma obscenidade:

Vivemos à custa de um tipo de corpo que tem de ser jovem, ágil, bem-sucedido. Essa cultura da eficácia tem a sua oposição. Se o indivíduo é lento, enrugado, tem mais idade, não há lugar para ele neste mundo (...). Com tantos recursos, como a pessoa se deixa ficar assim? Antes tínhamos pecados interiores, como a culpa pela sexualidade, os desejos. Hoje o pecado aparece na exterioridade do corpo.¹³⁴

Numa combinação entre estética e moral, comer é visto, portanto, como pecado. Para a autora, “o campo da moralidade é uma moralidade alimentar. Não há mais pecado

¹³¹ Isto provocou mudanças de hábitos e ciclos econômicos: a produção de frangos e peixes, por exemplo, teve um incremento considerável já que as carnes brancas são consideradas mais saudáveis; o cigarro, outrora exibido pelos astros do cinema e da televisão como marca de bom gosto e charme, atualmente é discriminado devido aos males causados à saúde humana pelas substâncias nocivas usadas em sua fabricação.

¹³² TARANTINO, Mônica. “A ditadura do corpo: entrevista com a psicóloga Mara Cristina de Lucia”. *Revista Isto É*. Número 1867 – 13 julho de 2005, p. 31.

¹³³ *Idem*, p. 33.

¹³⁴ *Idem, ibidem*.

sexual. Há o pecado alimentar”. Nesse contexto, o corpo passa a ser definido como problema, já que deixa de ser veículo das sensações e do prazer e se transforma em um modo de aparecer, sustentado pela aparência. Então, cuida-se do corpo, moldando-o, em vez de lidar com as emoções.¹³⁵

Interessados na análise da relação entre cultura da mídia, publicidade e imagens femininas, alguns estudos chamaram a atenção para a importância das celebridades como referências para este segmento de público. As imagens de belas mulheres que ilustram as mais diversas capas de revistas e agradam a grandes anunciantes são fatores decisivos para o sucesso da lucrativa cultura do consumo baseada na imagem feminina. Num desses estudos, o psiquiatra Augusto Cury retrata o cotidiano de mulheres que sofrem as conseqüências do que caracteriza como “ditadura da beleza”. De acordo com o autor, influenciadas pela cultura da mídia e preocupadas em corresponder aos inatingíveis padrões de beleza que são apresentados por meio destas imagens, milhares de mulheres mutilam sua auto-estima — e, muitas vezes, seus corpos — em busca da aceitação social e do desejo de se tornarem iguais às modelos que brilham nas passarelas, na televisão e nas capas de revistas.¹³⁶

Pensar o corpo neste tipo de sociedade configura-se como exercício bastante complexo, visto que ele deixou de ser uma referência estável e um dado relacionado a uma identidade fixa e imutável. O corpo passa a ser construído a partir de discursos de consumo que uniformizam padrões estéticos de comportamento e de gosto, inseridos em esquemas de aprisionamento e, muitas vezes, até de tortura.¹³⁷ Isto aponta para a idéia-motriz de que o corpo tecnicamente produzido para a rede do consumo vem diluindo todo traço formal diferenciador.

A aparente diferença configura-se na instituição de estilos de vida que inscrevem os indivíduos em segmentos, estando todos, porém, integrados na expectativa hedonista de satisfação e bem-estar. Esta expectativa hedonista elege a juventude como ideal estético.

¹³⁵ Nesse sentido, a psicóloga adverte: “Claro que acho fantástico gente de 80 anos andando, fazendo ginástica, bem cuidada. Mas você não é apenas o que o seu corpo é. Você é a sua história e seu corpo é parte dela.” (cf. TARANTINO, M. 2005, *op. cit.*, p. 31).

¹³⁶ CURY, Augusto. *A ditadura da beleza e a revolução das mulheres*. Rio de Janeiro: Sextante, 2005, p. 25-28. Outro estudo interessante sobre o tema é a análise efetuada por Heloísa Buarque de Almeida sobre as interações entre telenovela e consumo, observadas a partir de uma pesquisa de campo realizada na cidade de Montes Claros/MG, em especial sobre a recepção da novela *O Rei do Gado*, exibida na década de 1990 (1996-1997). A autora busca entender como a telenovela atua na promoção de bens e serviços, como auxilia na compreensão de linguagens, valores e estilos de vida usados na publicidade e como “educa” (prepara) o espectador para atuar numa sociedade de consumo (ALMEIDA, Heloísa Buarque de. “Ficção como vitrine: a telenovela na promoção do consumo”. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 66 - Julho de 2003, p.179-190).

¹³⁷ Cf. VILLAÇA, Nízia; GÓES, Fred. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

A angústia diante da morte é assim negada na imagem da juventude eterna, o que revela o anseio de vencer as barreiras físicas do corpo, de derrotar os limites históricos e biológicos da condição humana.

A redução da morte a dados estatísticos, os ciclos constantes da moda, a morte espetacular nos filmes e nos noticiários, os cemitérios ajardinados, os anúncios bem humorados de planos para enterros e o ente querido sendo visto e ouvido na fita de vídeo. Estes são indicadores de um esforço para superar a morte pela imagem. Justamente por ser assustadora, a morte deve ser evitada ou negada. Ao “mascarar” a morte, as pessoas buscam criar maneiras para se defender da angústia, pois não sabem como lidar com a finitude. Isso se deve ao fato de que “no fundo ninguém crê em sua própria morte, ou, dizendo a mesma coisa de outra maneira, no inconsciente cada um de nós está convencido de sua própria imortalidade”.¹³⁸

Não ver a finitude permite deixar-se seduzir pela sociedade individualista e de consumo, que afirma constituir o prazer o caminho mais rápido para conquistar a felicidade da vida, o que se pode conseguir dando vazão aos impulsos e consumindo. A cultura industrial do Ocidente procura negar a morte em proveito do produtor-consumidor. O apego aos bens materiais e o desejo de conservar tudo que se tem exigem a morte da morte, ou seja, sua negação:

A modernização dos costumes afirma a inovação como valor supremo, o novo é valorizado em detrimento do velho, pois é diferente e exclusivo; conseqüentemente, ser moderno é ter sempre novas idéias, assumir reiteradamente novos valores e subverter o estabelecido (...). O jovem torna-se um modelo a ser seguido, mas, para isso, é convidado a consumir produtos materiais e espirituais que visam à concretização e à permanência de valores da sua condição. Os elementos dessa cultura tornam-se mercadorias disponibilizadas a todos os segmentos etários.¹³⁹

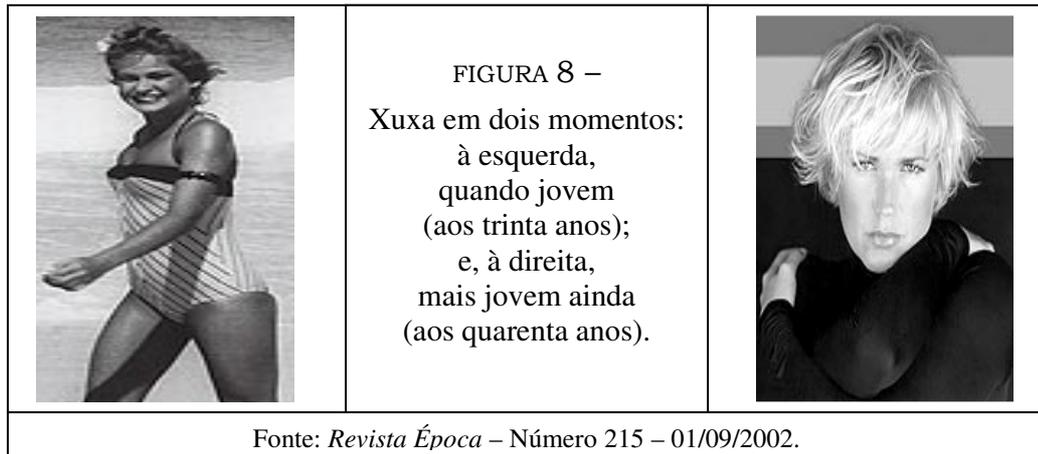
Nessa perspectiva, o corpo deixa de ser um produto biológico para se transformar em produto discursivo, inscrito na mesma ordem da mercadoria:

O imperativo “ser jovem”, expresso pelas idéias de juventude de corpo e de espírito, gera nos indivíduos o desejo de efetuar uma corrida contra o tempo para não envelhecer. Muitas campanhas publicitárias apropriam-se desta “imagem narcisista” e convidam a consumir a juventude por meio da oferta de produtos milagrosos. A juventude e o corpo jovem transformam-se em moda, pronta para ser consumida.¹⁴⁰

¹³⁸ FREUD, Sigmund. *Reflexões para os tempos de guerra e morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 28.

¹³⁹ ROSSI, A. 2001, *op. cit.*, p. 160-161.

¹⁴⁰ *Idem*, p. 159.



Visando estimular o “consumo da aparência juvenil”, a cultura da mídia incentiva o que pode ser definido como uma espécie de auratização da juventude.¹⁴¹ Esta nova paisagem urbana repercute sobre o próprio senso de identidade dos indivíduos, originando identificações temporárias de afeto. E a sustentação destas identificações é referida à posse ou não de determinados objetos que se articulam na composição da imagem. Assim sendo, a imagem é cultivada e cultuada tal como os artistas criam um objeto de arte, ou seja, para uma apreciação estética:

Os consumidores dos tempos modernos avançados ou pós-modernos são caçadores de emoções e colecionadores de experiências; sua relação com o mundo é primordialmente *estética*: eles percebem o mundo como um alimento para a sensibilidade, uma matriz de possíveis experiências (no sentido de *Erlebnisse*, experiências que se vivem, não de *Erfahrungen*, experiências que se sofrem) (...). “Saboreiam” o mundo, como os experimentados freqüentadores de museus saboreiam o *tête-a-tête* com uma obra de arte.¹⁴²

Dessa forma, os sentimentos de identidade e de pertencimento social se apóiam cada vez mais na materialidade dos objetos externos. Nesta cultura da materialidade, que intensifica as sensibilidades estéticas, o sentimento de posse de uma interioridade se torna cada vez mais frágil, dando lugar a uma tendência de relacionar a identidade à imagem que se constrói para si objetivamente, tal como ocorre com a imagem corpórea. Portanto,

¹⁴¹ Pôr silicone para aumentar o volume dos seios, das nádegas ou da batata da perna. Extrair por meio de lipoaspiração as “gordurinhas indesejadas” da cintura ou das coxas mais rechonchudas. Disfarçar a calvície com o implante de cabelos. Apagar do rosto os vincos dos anos vividos. Enfim, esculpir o corpo, dando-lhe os contornos sonhados, já virou assunto de novelas e programas de variedades na televisão. Em julho de 2004, o *Programa do Ratinho* expôs mulheres, ao vivo, na mesa de cirurgia, enquanto médicos falavam dos benefícios dessas operações. Também em 2004, a Rede Record exibiu a telenovela *Metamorphosis*, cuja trama incluía cenas detalhadas de intervenções cirúrgicas. Este, no entanto, não parece ser um fenômeno localizado. Na rede norte-americana ABC, desde o final de 2002, o programa *Extreme Makeover* mostra a transformação de pessoas antes pouco glamourosas em deuses esculturais (Cf. RIBEIRO, Marili; ZORZETTO, Ricardo. “O avesso de Narciso”. *Revista Pesquisa Fapesp* - Número 103 - Setembro de 2004. Disponível em: <www.revistapesquisa.fapesp.br>. Acesso em: 12. dez. 2004).

¹⁴² BAUMAN, 1999, *op. cit.*, p. 102-103 (Grifos no original).

pode-se constatar que há uma articulação clara entre o consumo e a valorização da imagem de si como marca identitária privilegiada.¹⁴³ As relações entre as pessoas também passam a ser concebidas como investimentos e possibilidades de consumo. Neste universo, as campanhas publicitárias sugerem que, para ser, cada vez mais é preciso ter (ou, pelo menos, aparentar ter). Isto porque carros possantes, mansões grandiosas, roupas sofisticadas, entre outros “sonhos de consumo”, não são apenas objetos, mas carregam todo um conjunto de símbolos que distinguem as pessoas em meio à multidão anônima:

A força de sedução das novas técnicas publicitárias explorou até os limites as técnicas comunicacionais, intensificando sua capacidade de gerar apelos sensoriais e sensoriais, associados a fantasias que envolvem desejos de poder, posse, preponderância, energia, vitalidade, saúde, beleza e juventude eterna. Todas essas projeções, por mais aberrantes e inverossímeis, a publicidade sugere que podem ser atingidas, na proporção direta do poder de consumo de cada um e na proporção inversa dos limites de seu crédito bancário. A artista norte-americana Barbara Krugman resumiu brilhantemente esse estado de espírito definidor dos novos tempos, transformando a mais famosa máxima da filosofia ocidental num *slogan* — típica técnica publicitária — que se tornou o credo das camadas emergentes: “Eu consumo, logo existo!”¹⁴⁴

Sintoma bem visível deste fenômeno é a proliferação dos *shoppings centers* em todas as grandes cidades do mundo ocidental. Nesse processo, ocorre a substituição da rua como espaço público característico da modernidade e se intensifica o consumo como rotina. Os *shopping centers* — na tradução para o português: “templos do consumo” — podem ser caracterizados como fator de mudanças na expansão urbana e mesmo do espaço. Eles são vistos como novos locais de lazer e sociabilidade: com a violência crescente nos centros urbanos e o sentimento generalizado de insegurança e descontrole, os “centros de compras” passam a ser o reduto de uma geração confinada. A cenografia de indução ao consumo simula praças e bulevares, norteando as relações entre os freqüentadores destes espaços.

Neste modo de vida, o chamado “tempo livre” raramente é gasto em outra coisa senão em consumir; e quanto maior é o tempo de que se dispõe, mais ávidos e insaciáveis são os apetites. Como assinala Hannah Arendt, o fato de que estes apetites se tornam mais refinados, de modo que o consumo já não se restrinja às necessidades da vida, mas ao contrário visa principalmente às “superfluidades da vida”, não altera o caráter desta

¹⁴³ O conceito de imagem de si pode ser relacionado à discussão estabelecida por Michel Foucault sobre o “cuidado de si” (cf. FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 1985).

¹⁴⁴ SEVCENKO, N. 2001, *op. cit.*, p. 47.

sociedade; acarreta o grave perigo de que chegará o momento em que nenhum objeto do mundo estará a salvo do consumo.¹⁴⁵

Há por trás do culto ao físico bem definido, seja esculpido com dietas à base de remédios e muita malhação, seja por bisturis em salas cirúrgicas, toda uma complexa rede de lucros capaz de movimentar bilhões de reais por ano. Envolve em graus diversos desde os meios de comunicação e as academias de ginástica até a indústria farmacêutica, as clínicas e os médicos especializados em plásticas estéticas. Afinal, nunca tantos tiveram tanto acesso a recursos para moldar seus corpos a seu bel-prazer em condições tão atraentes, em alguns casos com pagamentos parcelados. Dados da Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica (SBCP) indicam que a cada ano cerca de 500 mil pessoas se submetem a plásticas no Brasil, numa espécie de Narciso às avessas, em que, em vez de adorar o corpo que se tem, vêem nele apenas os defeitos.¹⁴⁶

É no hedonismo — procura e dedicação ao prazer como estilo de vida — que reside, portanto, outro traço característico da cultura contemporânea.¹⁴⁷ Nicolau Sevcenko destaca nesse processo a estreita relação entre poder de compra e visibilidade social:

A comunicação básica, aquela que precede a fala e estabelece as condições de aproximação, é toda ela externa e baseada em símbolos exteriores. Como esses códigos mudam com extrema rapidez, exatamente para evitar que alguém possa imitar ou representar características e posição que não condizem com sua real condição, estamos já no império das modas. O fundamental da comunicação — o potencial de atrair e cativar — já não está mais concentrado nas qualidades humanas da pessoa, mas na qualidade das mercadorias que ela ostenta, no capital aplicado não só em vestuário, adereços e objetos pessoais, mas também nos recursos e no tempo livre empenhados no desenvolvimento e na modelagem de seu corpo, na sua educação e no aperfeiçoamento de suas habilidades de expressão. Em outras palavras, sua visibilidade social e seu poder de sedução são diretamente proporcionais ao seu poder de compra.¹⁴⁸

Este mundo se formata nas últimas décadas do século XX e segue como realidade paradoxal de abismos econômicos e sociais no século XXI: aqueles que não fazem parte da sociedade de consumo sobrevivem com dificuldades nos subúrbios, nas periferias, em regiões isoladas e até em continentes inteiros, como é o caso da África; aqueles que integram a sociedade de consumo fazem dieta, “malham” nas academias e optam pela magreza, apostando na *aquisição* da beleza jovem como saída para as angústias do

¹⁴⁵ ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 146.

¹⁴⁶ RIBEIRO; ZORZETTO. 2004, *op. cit.*

¹⁴⁷ **he.do.nis.mo** *sm* (gr hedoné + ismo) *Filos* Doutrina ética, ensinada por antigos epicureus e cirenaicos e por modernos utilitaristas, que afirma constituir o prazer, só ou principalmente, a felicidade da vida” (Cf. *MICHAELIS - Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998, p. 1073).

¹⁴⁸ SEVCENKO, N. 2001, *op. cit.*, p. 64.

cotidiano.¹⁴⁹ Etapa de passagem, sem responsabilidades ou compromissos, a juventude, eleita pela cultura da mídia como imagem privilegiada, passa a ser reconhecida socialmente como um ideal a ser atingido ou no qual se deve permanecer. Assim, busca-se estender a juventude, a idade da inovação e do corpo conservado.¹⁵⁰

É justamente porque aponta a falta que desencadeia o desejo de vencê-la, dominá-la, que leva o ser humano a estabelecer uma guerra com a morte, transformando-a em inimiga; no entanto, vendo-se totalmente impotente diante dela, contradiz o ideal da atualidade de solução racional (...). A degradação do corpo decorrente das doenças ou do passar dos anos denuncia a verdadeira condição humana, o fim de cada dia, de cada ano, e faz lembrar que o corpo que habitamos é perecível, que a juventude não é eterna. A realidade mostra que a finitude existe e que todo conhecimento científico não é suficiente para derrubá-la.¹⁵¹

A idéia da morte precisa ser afastada, esquecida, porque remete à limitação, à falta, ao fato, intensamente desagradável para muitos, de que o ser humano não pode tudo. Por ser assustadora, a morte na sociedade ocidental vem desencadeando como resposta mais comum ao seu confronto a negação. Nesse sentido, a necessidade de se tornar célebre pode ser vista como tentativa de immortalizar a passagem das pessoas pela vida. Ao se tornarem famosas, as celebridades buscam marcar a história humana com seus “feitos gloriosos e façanhas memoráveis”. Este, entre outros, é um dos temas abordados por algumas obras produzidas por escritores brasileiros no final do século XX ao estabelecer as relações entre comunicação literária e cultura da mídia.



¹⁴⁹ No entanto, como visto anteriormente, as dietas não são acessíveis para todos os consumidores: o IBGE constatou que apenas 2% das mulheres pobres se exercitam regularmente. O índice sobe para 10% na classe média e chega a 27% entre as mais ricas. “A explicação é que só a elite tem tempo para malhar em academias e dinheiro para comprar remédios emagrecedores e alimentos de baixa caloria” (cf. VEIGA, Aida. “A beleza conquistada”. *Revista Época*, n. 215, 01/07/2002, p. 35).

¹⁵⁰ Diante de uma realidade em que a juventude surge como valor fundamental, o próprio jovem pode considerar pouco interessante a idéia de amadurecer e ingressar na vida adulta, preferindo, muitas vezes, protelar as suas decisões o máximo possível. Esse quadro pode desencadear uma ampliação do período específico da juventude, compreendido como uma fase precisa da vida, bem diferenciada tanto da infância como da maturidade e que finalizaria com a aquisição de responsabilidades próprias da fase adulta. O fim desse processo vem sendo gradativamente adiado. Um dos responsáveis por essa renúncia temporária da vida adulta é o investimento na “formação”, período que geralmente dura vários anos e livra muitos jovens da necessidade de se manter ou mesmo assumir outras responsabilidades da vida adulta (cf. ROSSI, 2001, *op. cit.*, p. 168).

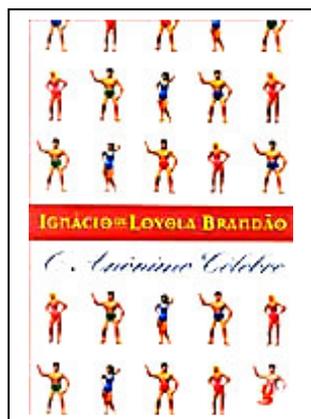
¹⁵¹ ROSSI, 2001, *op. cit.*, p. 166-172.

S E G U N D A P A R T E

COMUNICAÇÃO LITERÁRIA E CULTURA DA MÍDIA

O ponto de vista de um escritor, seja ele mexicano ou de outra nacionalidade, só pode ser individual e único. Um escritor não deve e não pode falar pelos outros. Um escritor não é um porta-voz de uma tribo, de um grupo ou de um governo. Um escritor é a voz de uma consciência privada, uma voz solitária. Não quero dizer, é claro, que um escritor é alguém sem nacionalidade, ou sem vínculos com sua terra ou com seu povo. Todo homem e toda mulher é filho de uma tradição e de uma linguagem, um produto da história. Mas o escritor não pode falar em nome de ninguém a não ser de si mesmo. É verdade, porém, em alguns casos, que a linguagem de um povo é expressa através da boca de um poeta.

Octavio Paz



CAPÍTULO IV

O ANÔNIMO CÉLEBRE DE IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO

4.1 PÁGINAS E TELAS: LEITURAS

Ao longo de sua história, a polêmica em torno das especificidades do texto literário produziu uma série de debates. No entanto, mesmo no início do século XXI, não parece haver consenso sobre o assunto. Em termos gerais, pode-se dizer que esta polêmica articula-se a partir de duas grandes frentes de combate teórico. Há aqueles que defendem a escrita literária por suas diferenças inequívocas diante das narrativas audiovisuais do cinema e da televisão. Para estes, a pergunta a ser respondida é a seguinte: “O que a obra literária tem a dizer que não pode ser dito de outra maneira?”. Por outro lado, há aqueles que defendem a irrelevância em tentar fazer valer estas diferenças, devido à impossibilidade de estabelecer critérios precisos para conferir à comunicação literária o papel de suporte privilegiado para a leitura do mundo.

Pertencente ao primeiro grupo, o escritor mexicano Carlos Fuentes acredita que a literatura pode ser definida objetivamente como meio privilegiado de acesso ao campo da imaginação. Isto porque ela proporcionaria um drama imaginário encenado na mente dos leitores a partir da constituição de um circuito de cenas e imagens mentais acionado no processo de leitura. Através destas cenas e imagens ativadas durante a recepção estética, ao leitor tornar-se-ia viável a constituição encenada de uma possível alteridade.

Sendo assim, a escrita ficcional confeccionaria uma alteridade para o imaginário do leitor, sob a forma de uma cena mental. Estas considerações encontram-se num texto publicado na década de 1990. Trata-se de um ensaio provocativo já em seu título — “Ha muerto la novela?” —, e o escritor tenta responder à sua própria indagação sustentando a diferença da literatura frente aos “textos” da cultura da mídia. O texto literário se distingue de outras modalidades discursivas pela superioridade de suas mensagens ou pela nobreza dos conteúdos que veicula? Ao longo de seu texto, Carlos Fuentes defende a especificidade e o poder da literatura frente a outros sistemas comunicacionais, destacando que a eficácia e o privilégio da literatura podem ser garantidos pela capacidade que a obra de arte teria de dar voz a experiências que os outros meios de comunicação não são capazes de expressar. O valor social e humano da escrita literária reside não sobre o que “é dito”, mas sobre aquilo que o texto revela a partir do “não-dito”.

Fuentes apresenta assim a chave para a compreensão da literatura: a ficção preserva sua importância não pelo que ela diz, mas pelas possibilidades de acesso que ela abre ao que não é dito.¹⁵² Nesta condição, o papel da obra literária se definiria, então, por sua capacidade de colocar em cena o domínio da imaginação no campo da comunicação com o leitor. O autor se recusa a colocar o texto ficcional ao lado de outros discursos “não-ficcionais” porque guarda para a obra literária uma função social e psicológica insubstituível no processo de formação do conhecimento humano.

O texto de Fuentes não deixa dúvidas sobre o fato de que a imaginação, e não a mera informação, pode levar ao conhecimento. Isto porque, para o autor, só a imaginação, resgatada pela ficção literária, pode apresentar ao leitor certas áreas inacessíveis da vida. A obra literária abriria múltiplas possibilidades de caminhos a partir dos quais o leitor poderia viver experiências que lhe são recusadas na vida cotidiana:

Pués aunque no existiese una sola antena de televisión, un solo periódico, un solo historiador o un solo economista en el mundo, el autor de novelas continuaría enfrentándose al territorio de lo no-escrito, que siempre será, más allá de la abundancia o parquedad de la información cotidiana, infinitamente mayor que el territorio de lo escrito.¹⁵³

As idéias de Fuentes ajudam a compreender que a orientação privilegiada pela obra literária é oferecer ao indivíduo condições de acesso à imaginação. A aventura da ficção

¹⁵² FUENTES, Carlos. “Há muerto la novela?” In: ---. *Geografía de la novela*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 12.

¹⁵³ *Idem*, p. 13.

consistiria em imaginar mundos distintos e, assim, levar os leitores a imaginar, por sua vez, outros tantos mundos inexistentes. Nessa perspectiva, o texto ficcional seria capaz de libertar as pessoas das experiências cristalizadas no cotidiano, levando-as a superar o conhecimento enrijecido e estéril de si mesmas e do mundo que as rodeia.

O raciocínio do escritor mexicano apresenta-se como marco fundamental no contexto atual da teoria literária. E isto por dois motivos aparentemente contraditórios. Em primeiro lugar, ele parece resgatar de forma consistente a idéia de que o literário, em sua função cognitiva e social, se desliga de objetivos pragmáticos e de compromissos com a realidade social, ao invés de ser simples documento de uma realidade ou idéia que lhe seja anterior. No entanto, as reflexões de Carlos Fuentes, ao tentarem diferenciar os textos ficcionais de outros textos considerados “não-ficcionais”, estabelecem uma fronteira inequívoca entre eles: os primeiros exploram o território da imaginação, do “não-escrito” — sendo consideradas “verdadeiras obras de arte” —, enquanto os últimos limitam-se aos modelos cognitivos estabelecidos no “território do escrito”. A função da obra literária seria, portanto, a de abrir um campo de “representações despragmatizadas” a partir do qual o sujeito poderia descobrir novos significados e experimentar imaginariamente novas perspectivas, superando, assim, os estreitos limites das respostas pré-fabricadas e das percepções automatizadas:

La novela ni muestra ni demuestra al mundo, sino que añade algo al mundo. Crea complementos verbales del mundo (...). Dicho de otro modo: el punto donde la novela concilia sus funciones sociales e estéticas se encuentra en el descubrimiento de lo invisible, de lo no dicho, de lo olvidado.¹⁵⁴

Sobre o texto de Fuentes, é possível afirmar que as imagens possuem recursos específicos para contar histórias. No entanto, estes recursos podem ser definidos como melhores ou piores do que os da escrita literária a ponto de não serem considerados como obras de arte? A resposta a esta questão pode ser encaminhada da seguinte maneira: apesar de imagens e palavras apresentarem diferenças no que se refere aos elementos combinados na enunciação de seus discursos, parece difícil refutar a hipótese de que, mesmo assim, são ambas formas de acesso ao mundo imaginário.

Se as páginas dos livros detinham a capacidade de conduzir seus leitores para outros mundos, agora o mundo das imagens da fotografia, do cinema e da televisão

¹⁵⁴ *Idem*, p. 18-21.

compartilha a mesma função. Essa evocação não significa a pretensão de comparar ambos os processos sem critérios precisos e nem o desconhecimento das características distintas que possuem. Por exemplo, enquanto a televisão propicia a “comunicação total” — recebemos texto e imagem “prontos” —, o texto escrito solicita do leitor um acervo de conhecimentos com o qual ele possa compor e interpretar aquilo que está sendo narrado. Além disso, ao contrário do que acontece na relação do telespectador com as telas, que trabalha com a velocidade e a profusão de imagens segundo um ritmo ditado pelos cliques publicitários, o leitor tem um controle muito maior do tempo que poderá dedicar ao texto impresso (poderá ler tudo de uma vez, interromper a leitura e retomá-la depois, reler alguns parágrafos, anotar observações etc.).¹⁵⁵

No entanto, pode-se sugerir que a reconhecida necessidade universal de fantasia — a qual se referiu Antonio Candido em vários de seus textos — pode ser acionada nos diferentes processos de leitura, tanto de imagens mentais produzidas pela palavra como de imagens televisivas ou cinematográficas. Isto porque existem diversas maneiras para ativar a linguagem do pensamento, seja ele combinado com a imagem ou com a palavra ou ainda pelo intercâmbio destas diferentes formas de expressão. Ou seja, pode-se partir da palavra para a imagem ou da imagem para a palavra. Qual das formas é a melhor?

Enquanto a página existe à espera das palavras que acionarão os sentidos e se transformarão na mente do leitor em imagens, a tela se oferece às imagens em movimento que serão decodificadas pelo expectador através de palavras (...). Enquanto a literatura se apóia na expressão verbal, a imagem visual constitui a matéria básica do cinema e da televisão, mas esses são domínios que muitas vezes se imbricam a tal ponto que se torna difícil estabelecer-lhes as fronteiras (...). Na realidade, enquanto a literatura possibilita a projeção da imagem, do movimento e do som na mente do leitor, os meios tecnológicos facultam sua plena exteriorização, por meio da projeção de imagens em uma tela que se oferece à contemplação do olhar e à apreensão dos sentidos: um filme, quando passa na tela, e um livro, no instante em que está sendo lido, não são apenas esses objetos que aparecem diante dos olhos. São também e principalmente o que começa a se criar no imaginário a partir do estímulo que vem da imagem e da letra.¹⁵⁶

Dito de outra maneira: a idéia de que a escrita ficcional revela o não-dito pode ser estendida às imagens televisivas e cinematográficas?

¹⁵⁵ Ressalva importante: como já foi assinalado anteriormente, é preciso registrar que a invenção do videocassete e do DVD conferiu ao filme, ou a programas gravados para serem exibidos neste tipo de equipamento, maior controle por parte do telespectador de maneira similar ao que ocorre com o objeto-livro. O controle remoto da televisão e o mouse do computador também conferiram aos telespectadores e internautas maior autonomia com relação ao ordenamento narrativo dos textos exibidos nas telas.

¹⁵⁶ AVELLAR, José Carlos. *Cinema e literatura no Brasil*. São Paulo: Projeto Frankfurt, 1994, p. 98.

O imaginário. Este é o espaço compartilhado tanto pelo objeto-livro como por processos mecânicos de reprodução do real, tais como a fotografia, o cinema e a televisão. Uma dimensão que não está diretamente presente na vida das pessoas mas que tem a ver com suas idéias e aspirações (...). O imaginário é tão ou mais importante que a dimensão da vida cotidiana, já que enquanto essa vivência concreta do trabalho, do contato com outras pessoas, do lazer, das férias, da escola está marcada pelo agir regular, repetitivo, continuado, portanto, *mecânico* de vida, o imaginário de cada um está ligado ao sentido do futuro, da criação, das buscas, daquilo que dá o *élan* à vida, aquilo que impulsiona as pessoas.¹⁵⁷

É possível, portanto, concordar com os argumentos expostos acima caso se coloque sob suspeita a defesa da literatura como obra de arte por excelência. Isto porque as atitudes receptivas dos textos da mídia eletrônica são tão diversificadas quanto aquelas apresentadas pelo texto literário. Isto quer dizer que um filme ou telenovela pode despertar sentimentos diversificados de acordo com cada telespectador, já que o processo de identificação ou repulsa a determinadas situações ou personagens é similar ao que ocorre com os leitores de “textos ficcionais”.

É preciso considerar ainda que a leitura é muito mais ampla do que a tradicional relação dos olhos com as páginas dos livros. A leitura é um espaço de observação do mundo que pode ser acionado tanto pela cultura do livro como pela cultura da imagem ou ainda pela associação de diferentes formas de expressão.

Concordar com este tipo de raciocínio sugere que, além de prestar atenção ao suporte a partir do qual os textos são apresentados ao leitor, é preciso estar atento também para as diferentes maneiras de combinar formas e temas desenvolvidos nos textos. Tanto o cinema e a televisão (e a internet) como os livros impressos, podem servir de veículo para a alienação ou manipulação do público. Portanto, ao defender a necessidade de pureza do texto literário escrito, devido à suposta superioridade de seus temas e de seus recursos expressivos, cada vez mais a escola, os escritores, os pais, os professores e demais agentes atuantes nos processos de formação cultural, deixam escapar uma boa oportunidade para propor mudanças nas narrativas exibidas pelos meios de comunicação, ao invés de criticá-las por sua mediocridade e apelo comercial.

Sobre a preocupação em torno do desaparecimento da literatura em face da predominância dos meios audiovisuais, Afrânio Coutinho, em texto do início da década de 1980, alerta para o fato de esta ser uma questão problemática já em sua formulação. O

¹⁵⁷ MARCONDES FILHO, C. 1994, *op. cit.*, p. 12 (Grifos no original).

crítico contesta os que pensam que o rádio, o cinema e, sobretudo, a televisão estariam exercendo uma concorrência danosa ao livro. Para ele, ocorre exatamente o contrário. Os meios eletrônicos de comunicação estariam colocando a literatura à disposição de um público bem mais numeroso. E lança uma idéia arrojada para a época (1983): “Que são uma radionovela e uma telenovela senão literatura? Apenas não são literatura em livro. Mas sob forma de sons e imagens. Como, portanto, asseverar que a televisão matará a literatura, se o que ela faz é literatura através da telenovela?”¹⁵⁸

A defesa da superioridade da escrita literária frente a outros sistemas comunicacionais parece concordar com a tese implícita no conceito de *cultura de massa*: todas as pessoas fazem a mesma leitura das narrativas exibidas pelo cinema ou pela televisão. Tradicionalmente, portanto, audiência como “massa” significava que o cinema e a televisão, na medida em que emitiam mensagens, compunham no conjunto de receptores uma espécie de recepção unitária, comum, uníssona, em que todo mundo via a mesma coisa e tinha reações idênticas. Para Néstor García Canclini, as audiências não devem ser definidas nem como indivíduos isolados nem como massas uniformizadas:

Os estudos mais sérios sobre quem assiste cinema nas salas de projeção, em vídeos ou pela televisão e escuta música em concertos, pelo rádio e na internet (Pierre Bordieu, David Morley e Dominique Wolton, por exemplo) abandonaram as generalizações apocalípticas sobre a homogeneização do mundo e também a idealização romântica que via, no outro extremo, cada pessoa tendo uma relação única com a arte a partir de uma subjetividade incondicional. Os públicos não nascem, mas se fazem. São formados pela família, pela escola, pelos meios de comunicação e ofertas culturais comerciais e não-comerciais. Esses atores influem nas maneiras como nos aproximamos ou distanciamos das experiências de consumo cultural.¹⁵⁹

Versões diferentes sobre um mesmo tema podem ser obtidos, portanto, a partir de diferentes suportes. O livro e o filme, por exemplo, utilizam recursos diversificados para apresentar suas histórias. Alguns elementos de análise de filmes (assim como de programas televisivos) são, portanto, diferentes dos elementos de análise de narrativas literárias impressas. Mas existem narrativas que conseguem manter certas afinidades com o original. Mesmo que utilizem recursos diferenciados, estas narrativas conseguem converter em imagens a originalidade e o refinamento da sintaxe de certos textos. É o caso do romance *Vidas secas* de Graciliano Ramos, transportado para as telas pelo

¹⁵⁸ COUTINHO, Afrânio. *O processo de descolonização da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 169-170.

¹⁵⁹ GARCÍA CANCLINI, N. 2002, *op. cit.*, p. 05.

cineasta Nelson Pereira dos Santos. Tanto no romance como no filme é preciso construir o universo sertanejo e suas dificuldades de expressão verbal a partir de um narrador onisciente que relate os pensamentos dos personagens.¹⁶⁰

Outra experiência interessante que combina escrita literária e cultura da mídia é a série “Contos da Meia-Noite”, produzida pela TV Cultura. Trata-se de um projeto que visa aproximar a literatura, o teatro e a televisão. O programa é composto por módulos de até dez minutos com leitura de obras de contistas consagrados da literatura brasileira de diferentes períodos. Incentivar o livro e a leitura são os objetivos principais do projeto, que coloca a televisão como instrumento que dá mais visibilidade ao escritor nacional ao levar sua arte a um público cada vez mais amplo. As obras de contistas consagrados são interpretadas por grandes nomes do teatro brasileiro, entre eles Marília Pêra, Antônio Abujamra, Matheus Nachtergaele e Giulia Gam.

Estes exemplos simples mostram que, apesar de serem fortes concorrentes em algumas fases de seu desenvolvimento, a lição que a trajetória histórica dos meios de comunicação ensina é que os diferentes sistemas comunicacionais não se excluem completamente. Ao contrário, eles se combinam e dialogam para construir modos narrativos que permanecem na memória coletiva. É certo que a imagem sobrepujou a palavra. No entanto, experiências como a do cinema de Nelson Pereira dos Santos ou programas televisivos como “Contos da Meia-Noite” mostram que o poder da imagem é fortalecido quando aliado à palavra que narra as cenas exibidas nas telas. Então, não quer dizer que a palavra não tenha mais tanta importância. A palavra conserva seu poder. Contudo, numa época em que predomina a cultura da mídia, a palavra acompanha a imagem para compor uma nova modalidade textual: o texto-imagem. O equívoco é defender a superioridade de um suporte em detrimento de outros. O problema desse tipo de formulação é que ele supõe a existência de um modo do discurso propriamente literário quando, na verdade, ele é mutável, de acordo com o contexto histórico em que se inclui e com as possibilidades técnicas de difusão de que dispõe. A atitude mais produtiva seria lutar para que as pessoas pudessem ter acesso aos mais variados meios de formação

¹⁶⁰ Em março de 2006, Nelson Pereira dos Santos tornou-se o primeiro cineasta eleito para a Academia Brasileira de Letras. A tônica da maioria das declarações era sobre a relação do cineasta com a literatura. “Ele já contribuiu para a literatura brasileira transpondo de maneira brilhante para o cinema obras de Graciliano Ramos, Jorge Amado e outros”, afirmou o presidente da ABL, Marcos Vilaça. Sobre a eleição do cineasta, o acadêmico Eduardo Portella destacou que “Nelson é um escritor, porque o artista pode escrever também com a câmera” (BERGAMO, Mônica. “Pereira dos Santos é eleito para ABL”. *Folha de São Paulo* - 10/03/2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1003200627.htm>>. Acesso em: 12. mar. 2006).

cultural. Dessa forma, as pessoas poderiam ampliar seu repertório cultural, já que as diversas expressões artísticas se complementam na formação do público.

O comentário de Paulo Leminski sobre a produção da minissérie televisiva baseada no livro *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, aponta para a viabilidade do diálogo destes diferentes suportes:

Quem dissera? Nem quem diria! Aquela parolagem toda, jaguncismo de lei, no tal nobre horário da Rede Globo chamada... Custoso é o mundo entender, custosa a fala de Riobaldo Tatarana Guimarães Rosa. Aquilo é falar de cristão, cruz-credo, me persigno!? Nem nenhuma lei de sã gramática aquele jagunço reverenciava, e era minucioso nas artes do sem-sobreaviso. Surpresa só. Vá que a gente cidadã nos seus nobres horários vá saber o que a gente só dizia no oco do toco, o senhor que é de lá me diga... e a caixa de surpresa, televisão chamada, não tem validade de força pra suflagar no durante e no seguinte, os cafundós de filosofismo que Tatarana Guimarães Rosa enredava naqueles cipós lá dele... que esse Tatarana fosse o Homero desses brasis todos, Homero, o senhor sabe, o Adão dos cantadores... Divago. Mas não disperso. Esse rural acabou. A pois. Mas que foi muita coragem desse tal sio Avancino, Avancini, o senhor me corrija e reja, de ponhar em vídeo e áudio tanto caudal primitivo, que isso foi, foi macheza, ninguém duvida, quem haveria de? Eh, mão de obra! (...). Efetuar proezas é da vida, e o que for do homem, o bicho não come. Contar é que impecilha, a lembrança não pousa nunca no mesmo lugar, e o dito nunca fica como foi, nem o escrito, que só vem muito depois. Consoantemente meu compadre falecido Tatarana, na glória esteja! Costumo e tenho bom uso de dizer, que com ele aprendi, “viver é muito perigoso”. Vê lá se televisionar não haveria de ser!¹⁶¹

A escrita ficcional é uma fonte inesgotável para a produção de narrativas audiovisuais tanto do cinema como da televisão. Os exemplos do diálogo entre cultura do livro e cultura da mídia são inúmeros, já que a escrita literária é o ponto de partida de diversas obras cinematográficas e televisivas. Constatar este diálogo é, portanto, uma operação simples. Além dos temas, muitos dos recursos técnicos utilizados pela sétima arte e pelo discurso televisivo foram tomadas de empréstimo do universo da escrita literária. Assim como o rádio serviu de base para a televisão em sua fase inicial, os diferentes sistemas de comunicação realizam intercâmbios para dar sustentação as suas formas narrativas. Mas, e o caminho inverso? Já podemos falar de uma possível inversão de papéis nestas relações? É claro que a magia do rádio permanece. Contudo, assim como ocorre com a imprensa escrita, as emissoras de rádio se servem de vários elementos das narrativas da televisão e do cinema para produzir suas narrativas. Além disso, as emissoras de rádio precisaram incorporar em sua programação muitos dos temas

¹⁶¹ LEMINSKI, Paulo. “Grande Ser, Tão Veredas”. *Folha de São Paulo* (1986). In: KOCH, Ingedore Villça; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *Texto e coerência*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 1997a, p. 91-92.

explorados pela televisão e pelo cinema, o que se apresenta como estratégia de sobrevivência.

Esta discussão levanta uma série de questões. O mesmo processo ocorrido com o rádio pode ser acionado para falar das relações entre cultura do livro e cultura da mídia? Ao invés de ser ponto de partida para a produção cinematográfica e televisiva, a ficção brasileira se serve da linguagem das imagens em movimento para articular sua escrita? Ao dialogar com a cultura da mídia, que práticas ou tradições a escrita literária incorpora e, ao mesmo tempo, desloca, redefine?

Na direção contrária da análise de Paulo Leminski transcrita acima, uma visão apocalíptica da presença expressiva dos meios de comunicação nas sociedades contemporâneas enfatizaria o papel reducionista desempenhado pela televisão e pelo cinema na adaptação dos chamados “clássicos da literatura”. Isto porque esta visão priorizaria a idéia de que, em muitos casos, é necessário que estas obras sejam adequadas ao esquematismo próprio destes meios de comunicação que as torne digeríveis pelo grande público, fazendo com que seja desperdiçado um momento único para que mais pessoas tenham acesso à “verdadeira arte”.

Contudo, estas podem ser definidas como formas exteriores da ação da cultura da mídia sobre o campo literário. A influência mais profunda deve ser buscada na construção da narrativa literária contemporânea. Isto quer dizer que é preciso estar atento aos modos e formas utilizadas pelos escritores na atualidade, já que eles realizam suas obras em constante diálogo com um mundo em que predominam telenovelas, revistas ilustradas, romances policiais e fotonovelas, sem falar na atuação privilegiada de filmes, seja nas salas de cinema tradicionais ou no ambiente doméstico por meio do videocassete e do DVD ou ainda da própria televisão e da internet.

* * *

Com base no conceito de obra aberta proposto por Umberto Eco, Heidrun Olinto discute as novas relações texto-leitor a partir da criação de novas tecnologias comunicacionais. Segundo a autora, a poética da *obra em movimento*, inacabada em sua própria estrutura material, radicaliza e exorta diversos trabalhos teóricos que questionam a visão exclusiva do texto literário como artefato verbal confrontado pelo leitor numa

atitude contemplativa, a favor do leitor interativo de que a estética da recepção e o *reader-response criticism* representam os projetos sistemáticos iniciais:

Se hoje nos encontramos no limiar de uma era midiática que opera com sistemas de produção, transmissão e recepção de textos radicalmente novos, a partir de possibilidades inovadoras da organização do saber — o hipertexto — e de novas qualificações, precisamos, fora dos clichês de uma crítica da cultura pessimista, lançar um olhar atento sobre as mudanças que ocorrem quando o livro, nos últimos quinhentos anos figura emblemática de nossa civilização ocidental, além do lugar tradicional na biblioteca, em sua forma impressa e encadernada entre duas capas, conhece novos espaços e modos de atuação, abertos pela tecnologia digital, e a literatura passa a disputá-los, além disso, com incontáveis discursos rivais da mídia de massa.¹⁶²

A autora encaminha a discussão por meio de um questionamento fundamental para seu projeto: no espaço de uma teorização da literatura, como analisar criticamente essas condições alteradas que perturbam de modo persistente a noção de texto como identidade caracterizável a partir de uma configuração verbal específica e a partir de um projeto de representação — sob suspeita desde os anos 1970 — em função de novos pressupostos epistemológicos? A própria autora sugere uma resposta:

No momento atual, não se questionam apenas idéias de unidade e coerência pela suposição de um circuito interativo cognitivo entre texto-leitor, mas a partir da materialidade empírica de todo o processo comunicativo nas diversas instâncias constitutivas das relações e atividades concretas entre produtores, textualidades e consumidores, na qualidade de agentes sociais e históricos situados. Em outras palavras, os papéis e conceitos tradicionais atribuídos ao leitor, ao autor e ao texto, como componentes desse circuito comunicacional, precisam ser reajustados quando passamos da estrutura discursiva linear da tecnologia impressa da escrita — preto no branco — para a forma multimidiática na era da tecnologia eletrônica digital.¹⁶³

Formas de expressão vinculadas à cultura da mídia como programas de televisão, filmes, música rock, entre outras, começaram a despertar os interesses anteriormente dispensados pela cultura superior, adotando as características da cultura considerada inferior. Neste caso, a passagem de um nível cultural para outro se efetua de modo inverso ao que ocorria tradicionalmente: processo que parte de um grupo restrito a um grupo mais amplo. De acordo com esta argumentação, poder-se-ia concluir que as classes inferiores

¹⁶² OLINTO, Heidrun Krieger. "Processos midiáticos e comunicação literária". In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHÖLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002, p. 69.

¹⁶³ *Idem*, p. 69.

procuram adotar aquilo que, segundo elas, define a classe imediatamente superior. Como resultado, a classe privilegiada procuraria escapar à assimilação a partir da maior originalidade de sua produção e apreciação estéticas.

Para Antonio Candido, a presença dos meios de comunicação de massa dificultou a substituição gradativa da comunicação oral — a partir da qual, no caso específico da América Latina, a cultura popular é transmitida — pela cultura letrada. Ou seja, num momento histórico em que grandes parcelas da população passam a ter acesso à escola, esta perde espaço para os meios eletrônicos de comunicação; para o rádio, num primeiro momento e, posteriormente, para a televisão. Falando sobre o escritor latino-americano, Candido afirma:

É possível imaginar que o escritor latino-americano esteja condenado a ser sempre o que tem sido: um produtor de bens culturais para minorias, embora no caso estas não signifiquem grupos de boa qualidade estética, mas simplesmente os poucos grupos dispostos a ler. Com efeito, não esqueçamos que os modernos recursos audiovisuais podem motivar uma tal mudança nos processos de criação e nos meios de comunicação, que quando as grandes massas chegarem finalmente à instrução, quem sabe irão buscar fora do livro os meios de satisfazer as suas necessidades de ficção e poesia. Dizendo de outro modo: na maioria dos nossos países há grandes massas ainda fora do alcance da literatura erudita, mergulhando numa etapa folclórica de comunicação oral. Quando alfabetizadas e absorvidas pelo processo de urbanização, passam para o domínio do rádio, da televisão, da história em quadrinhos, constituindo a base de uma cultura de massa. Daí a alfabetização não aumentar proporcionalmente o número de leitores da literatura (...), mas atirar os alfabetizados, junto com os analfabetos, diretamente da fase folclórica para essa espécie de folclore urbano que é a cultura massificada.¹⁶⁴

De acordo com José Paulo Paes, o afastamento da cultura letrada com relação à população incorporada pela urbanização é culpa em grande parte da posição assumida pelo modernismo brasileiro. Isto porque os modernistas teriam se afastado da cultura popular ao optar por conceitos e formas elitistas ao invés de apostarem numa arte de entretenimento que cultivasse o gosto pela cultura do livro, num primeiro momento, e pelo universo da cultura letrada mais ampla, posteriormente.¹⁶⁵ É o que constata também o crítico literário e escritor Silviano Santiago ao descrever Oswald de Andrade como formalista, já que, de acordo com um dos textos do autor do *Manifesto Antropofágico*, o

¹⁶⁴ CANDIDO, A. 1987, *op. cit.*, p. 144.

¹⁶⁵ Cf. PAES, José Paulo. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

povo deve aprender — portanto, “se elevar” — a ler a arte modernista e não esta se adequar à cultura do povo.¹⁶⁶

Nesse debate, podem ser situadas duas “radicalidades extremas”: o ABC e a poesia de vanguarda. É dessa forma que Paulo Leminski caracteriza sua posição com relação ao tema, já que para o poeta e escritor tanto uma posição como outra têm validade. Em outros termos, se Haroldo de Campos é útil para a formação da cultura brasileira, Paulo Freire também o é:

Paulo Freire, o caso extremo do intelectual que partiu diretamente para o problema de base da alfabetização das massas do terceiro mundo, aplicando toda sua criatividade no aperfeiçoamento de métodos e recursos didáticos para ensinar a escrever e a ler. Haroldo de Campos, a radicalidade extrema de um radical de elite, trabalhando por uma sofisticação máxima da cultura letrada existente, colocando-a em condições de competir, em pé de igualdade, com a mais avançada tecnologia estrangeira (...). Fácil ver a importância do trabalho de base, a partir do ABC, de um Paulo Freire. A outra radicalidade precisa ser mais discutida, mais debatida, mais explicada (...). “Incompreensível para as massas” é toda literatura que se faz hoje, no Brasil. Massa analfabeta, massa ouvinte, massa telespectadora. Não é loucura radicalizar ainda mais a inovação, o experimento, a invenção? Diminuir ainda mais o já restritíssimo número de leitores, produzindo uma obra exigente, com alto teor de novidade, que pressupõe um repertório letrado, muito acima da média brasileira?¹⁶⁷

A resposta de Leminski se encaminha no sentido de que esta literatura é uma “central elétrica” a partir da qual seriam produzidas outras formas de expressão. Portanto, “tais livros são endereçados a uns poucos mas não consumidores e sim produtores. São sementes e esqueletos da arte de massas”.¹⁶⁸

Estas questões revelam certos equívocos das chamadas “elites intelectuais brasileiras”. Um deles está intimamente ligado à desconfiança com relação à cultura da mídia no que se refere à utilização dos meios de comunicação para facilitar o acesso ao conhecimento por parte do grande público brasileiro.

Ao falar sobre cultura da mídia no contexto brasileiro é preciso considerar que uma parcela extraordinariamente ampla da população tem a televisão como único meio de acesso à informação. Ou seja, se os brasileiros — e a situação não é muito diferente no restante dos países latino-americanos — não tiverem acesso à televisão, não terão acesso a

¹⁶⁶ Cf. SANTIAGO, Silvano. “Da força fatal à tradição modernista”. In: TOLIPAN, Sérgio [et al.]. *Sete ensaios sobre o Modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983 (Caderno de Textos; 3).

¹⁶⁷ LEMINSKI, Paulo. “Central elétrica: projeto para texto em progresso”. In: ---. *Ensaio e anseios críticos*. Curitiba: Secretaria da Educação e da Cultura, 1997b, p. 22.

¹⁶⁸ *Idem*, p. 23.

nenhum outro tipo de informação. Grande parte dos contatos que as pessoas efetuam com o mundo externo é realizada pela mediação da televisão.

Isto coloca uma responsabilidade muito grande para quem faz televisão (e para quem assiste e reconhece sua importância). Nesse sentido, a televisão tem um papel fundamental, pois ela é realmente um assunto estratégico dentro da cultura brasileira. Infelizmente, as pessoas ainda hoje discutem a televisão de forma leviana, e não consideram o papel estrutural na formação cultural brasileira. Como principal meio de comunicação brasileiro, a televisão atinge uma massa imensa de público. Portanto, ela precisa lidar com diferentes gostos. Sobre este aspecto, Arlindo Machado adverte:

O problema é que o discurso referente ao alcance da televisão em geral é um discurso castrador dentro da televisão, principalmente quando parte de quem faz televisão. O argumento é que, ao atingir o grande público, a televisão precisa atender o gosto desse grande público. Isto justificaria a necessidade de desviar de certos temas. No entanto, exatamente por atingir o grande público, a televisão deveria abordar discursos de nível sofisticado. Assim fecha-se o ciclo: por não apresentar discussões mais sofisticadas, o público se acostuma com o mais simples.¹⁶⁹

Está criado, portanto, o impasse insolúvel: quando se parte do pressuposto de que ninguém vai entender, e, portanto, é melhor fazer o mais simples, aí dificilmente poderá haver sinal de mudança já que nos encontraremos, inevitavelmente, num beco sem saída. As pessoas que criticaram a qualidade dos programas televisivos não indicaram, além da crítica, os caminhos que pudessem alterar o panorama da televisão brasileira. Nesse sentido, a crítica se torna muito genérica, sem projetos consistentes para a televisão.¹⁷⁰

Ao invés de indicar as condições para que o privilégio do tempo considerável de exposição aos programas televisivos fosse utilizado de maneira a auxiliar de forma decisiva para a formação cultural dos telespectadores, as “elites intelectuais brasileiras” optaram pelo ataque indiscriminado à cultura da mídia, acusada de levar ao ar programas que vêem o telespectador apenas como consumidor em potencial. Karl Schøllhammer

¹⁶⁹ MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2000, p. 26-27.

¹⁷⁰ Como pode ser observado em muitas narrativas desse período, as gerações das décadas de 1960 e 1970 desprezam a televisão porque muitas das lutas políticas presentes naquele contexto não apareceram nas telas. Na década de 1980 muito desse desprezo permanece. Uma exceção talvez sejam os produtores ligados ao universo do chamado “vídeo independente”, responsáveis pela criação de propostas alternativas para a narrativa televisiva (como é o caso de nomes, entre outros, como Guel Arraes e Jorge Furtado). O grande mérito de suas propostas estéticas foi compreender que “a verdadeira oposição não está localizada entre cultura de massa x cultura superior, mas entre uma cultura que é feita para atender docilmente ao gosto comprovado, seja ou não difundido em massa, e outra que, mesmo utilizando os meios modernos de divulgação, procura impor suas leis estéticas, inovando, criando e descobrindo formas novas de expressão” (cf. PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999, p. 196-197).

afirma que a incorporação de estratégias discursivas próprias da cultura da mídia parece revelar a preocupação de alguns escritores com relação à necessidade de falar mais de perto com seu público:

Hoje, é fácil perceber uma nova evocação de “realidade” nas tendências expressivas da literatura e das artes, que procura criar efeitos de realidade, na transgressão dos limites representativos do realismo histórico. Tanto na literatura quanto nas artes visuais, assistimos a uma preocupação de se colocar a referencialidade na ordem do dia, abrindo caminho para um novo tipo de realismo que, em vez de seguir o cânone mimético do realismo histórico, nos moldes do cientificismo positivista, procura realizar o aspecto performático da linguagem literária, destacando o efeito afetivo nas artes plásticas em lugar da questão representativa (...). A televisão participativa representa a diversão televisiva menos comprometida com a seriedade e mostra que a maior atração de audiência é a identificação fácil com os participantes e suas histórias, assim como a possibilidade de o espectador tornar-se, ele mesmo, participante do programa. No mercado editorial, a sede de realidade se reflete na onda de biografias, nos livros de auto-ajuda e na popularidade de gêneros não-ficcionais em geral. Na música, testemunhamos fenômenos como o *funk*, o *hip-hop* e o *rap*, cuja característica é dar voz a uma realidade socialmente marginalizada. No Brasil, a literatura da década de 1990 mostra esse esforço de superação da crise representativa e da perda de referencialidade que se acentuou a partir da “virada lingüística”, ao inaugurar o chamado momento pós-moderno. Novas experiências na narrativa podem ser interpretadas como uma procura estética e literária de uma expressão da realidade mais adequada ao momento histórico e cultural. A popularidade das formas curtas como os minicontos de Fernando Bonassi constrói uma nova ponte entre a ficção e a crônica, cuja eficiência estética reside no “instantâneo” de uma vivência concreta que, nesta forma ficcionada, ganha universalidade. Podemos mencionar o ressurgimento de uma literatura testemunhal, nos últimos anos, escrita por pessoas normalmente excluídas do meio literário: criminosos, prostitutas, meninos de rua, presos e ex-presos, ou por pessoas que desenvolveram trabalhos nos grandes presídios do país, revelando o fascínio em torno de vozes marginais, de uma realidade excluída, que agora ganham espaço no mercado editorial.¹⁷¹

A escrita literária compartilha, portanto, com outras manifestações culturais um momento histórico em que se observa uma verdadeira corrida em busca de espaços de sobrevivência, o que se traduz na necessidade de conquistar parcelas de audiência. Nesse sentido, outro elemento que aponta para o diálogo da escrita literária com a cultura da mídia pode ser relacionado à inclusão expressiva de cenas violentas e obscenas nas narrativas de escritores do final do século XX, o que evidencia a preocupação em provocar sentimentos como a repulsa, a tensão, a ansiedade e o espanto. Ao provocar tais sentimentos, estes escritores buscam manter o interesse dos leitores a partir da elaboração rítmica da narrativa e da representação grotesca dos atos violentos e obscenos. Com isto,

¹⁷¹ SCHÖLLHAMMER, K. 2002, *op. cit.*, p. 78-79.

buscam acompanhar — e por vezes questionar — o ritmo alucinante proposto pelas imagens em movimento com relação à sensibilidade de seus espectadores. Um modelo disto pode ser encontrado na chamada “narrativa brutalista” de Rubem Fonseca:

A dicção que se faz no interior desse mundo é rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual, dissonante, quase ruído (...). Essa literatura, que respira fundo a poluição existencial do capitalismo avançado, de que é ambigualmente secreção e contraveneno, segue de perto modos de pensar e de dizer da crônica grotesca e do novo jornalismo *yankee*.¹⁷²

Transformações estéticas e técnicas já foram experimentadas antes, mas não de uma forma tão radical quanto a que se tem processado ao longo da segunda metade do século XX. Não parece mais possível, portanto, isolar a obra literária da sua inserção numa rede complexa de significação cultural predominantemente visual, identificada com frequência como a “cultura da imagem” e sustentada pelos meios de comunicação e pela expansão da realidade virtual. As questões temáticas analisadas na pesquisa buscam aprofundar as relações entre discursos literários e universos imagéticos. O estudo reflete aproximações e estranhamentos sinalizando novas formas de diálogo entre campos disciplinares que tradicionalmente lidam com objetos de investigação distintos.

* * *

Como visto, a televisão parece se destacar como meio de comunicação em “países periféricos”, tais como o Brasil, onde o acesso de parcelas consideráveis da população a outras formas de entretenimento, cultura e informação é limitado por questões políticas e econômicas. Considerada por uns a versão pós-moderna da “Caixa de Pandora”, responsável pela liberação de todos os males, e, por outros, como instrumento importante para a formação de identidades a partir do contato com outras realidades, a verdade é que a televisão não pode ser definida por uns e outros de maneira taxativa.

É necessário estabelecer uma reavaliação da televisão que a livre de uma conotação inteiramente negativa.¹⁷³ Não se pode mais ignorar nem desprezar determinados programas educativos, o poder de estimular certas reflexões despertado por telenovelas, além da multiplicação de canais proporcionada pelo maior número de emissoras de televisão, que

¹⁷² BOSI, Alfredo (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, s. d., p. 18.

¹⁷³ MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. Trad. Jacob Gorender. São Paulo: Senac, 2001.

aumenta as alternativas para os espectadores e potencializa a aproximação com práticas culturais diferentes.

É preciso ainda determinar melhor o procedimento a ser utilizado na análise das relações entre escrita literária e cultura da mídia. No caso específico da televisão, é importante esclarecer que sua influência constitui uma fonte representativa para a comunicação literária na virada do século XX para o século XXI. Esta abordagem pode dar conta de uma nova maneira de flunar inaugurada na era da imagem. Agora são as câmeras que passeiam pela sociedade, não como o ocioso que protesta contra o ritmo desenfreado do trabalho, mas como olhos atentos que intermedeiam a relação das pessoas com o mundo. A escrita literária acompanha esta intermediação.¹⁷⁴ Além disso, os avanços tecnológicos não só promoveram mudanças definitivas nas formas tradicionais de reprodução de imagens — como visto anteriormente, tal como ocorreu nas artes plásticas com a invenção da fotografia —, mas também instauraram modificações radicais na expressão verbal, especificamente na escrita literária.

Dessa forma, pode-se chegar a um equilíbrio maior tanto na análise isolada da cultura da mídia como nas possibilidades de apreensão de suas características pelos discursos teóricos e ficcionais. No que se refere especificamente à televisão, a avaliação de Jesús Martín-Barbero admite as contribuições particulares do veículo sem se deixar levar por suas promessas disfarçadas, mecanismos eficientes de controle: “Nenhum outro meio de comunicação tinha permitido o acesso a tanta variedade de experiências humanas, de países, de povos, de situações. Mas também nenhum outro jamais as controlou de tal modo que, em vez de implodir o etnocentrismo, terminasse por reforçá-lo”.¹⁷⁵ A televisão teria adquirido, então, uma condição peculiar entre os demais meios de comunicação. Investida da oportunidade de um grau de exposição superior ao de todos os outros meios, assume, ao mesmo tempo, o poder de neutralizar as diferenças culturais que ela própria expõe. Assim, a hegemonia seria preservada.

No livro *Sobre a televisão*, o sociólogo francês Pierre Bourdieu faz uma análise dos diversos mecanismos de censura e constrangimentos próprios ao que denomina como campo jornalístico. Sua análise abandona a explicação corrente de que uma determinada ideologia dos dirigentes dos meios de comunicação é a principal responsável pelo que é

¹⁷⁴ Estas relações entre escrita literária e experiência urbana serão abordadas em detalhes no próximo capítulo.

¹⁷⁵ MARTÍN-BARBERO, J. 1997, *op. cit.*, p. 250.

produzido pela imprensa. Ao contrário, procura mostrar as diversas variáveis que influenciam o campo jornalístico e os elementos e regras próprios desse meio profissional.

Para o autor, existem restrições externas (pressão econômica e obsessão pelos índices de audiência) e internas (necessidade de reconhecimento dos jornalistas por seus pares, submissão ao tempo de realização das tarefas e busca incessante pelo “furo de reportagem”) que fazem com que ocorra um esvaziamento político do que é veiculado, e a conseqüente despolitização dos consumidores de informações.¹⁷⁶

Na primeira parte da obra, Bourdieu aponta a importância de se falar *na televisão*, desde que “sob certas condições”. Em seu caso, condições “excepcionais” oferecidas pelo serviço de audiovisual do Collège de France, onde foi produzida e filmada a palestra que deu origem ao livro: tempo ilimitado para dizer o que quiser; assunto e modo de abordagem livres. Em suas palavras: “domínio dos instrumentos de produção”.¹⁷⁷ O autor adverte seus interlocutores de que, ao falar dessas condições excepcionais, já diz algo sobre as condições em que se fala na televisão. A partir daí, critica não somente aqueles que *fazem* a televisão, mas aqueles que *aceitam participar* dela, como cientistas, pesquisadores, escritores e os próprios jornalistas. Para ele, trata-se de “se fazer ver e ser visto na televisão, uma espécie de ‘Espelho de Narciso’”.

Como campo “dominado pela lógica comercial”, a televisão impõe, cada vez mais, suas limitações para outras esferas. Como numa reação em cadeia, “através da pressão do índice de audiência, o peso da economia se exerce sobre a televisão, e, através do peso da televisão, sobre a imprensa em geral que pouco a pouco deixa que problemas de televisão se imponham a todas as esferas do campo jornalístico”.¹⁷⁸ Pierre Bourdieu alerta para a tendência da televisão em dominar econômica e simbolicamente o campo jornalístico, fazendo com que os jornais impressos tenham de lutar por sua sobrevivência. Isto porque a cultura da mídia como um todo, e em especial a televisão, fornece uma “agenda” para outros veículos de comunicação, uma vez que um assunto só é considerado importante caso seja abordado pelas emissoras de televisão.¹⁷⁹

¹⁷⁶ Ao abordar os constrangimentos inerentes ao campo jornalístico, impostos a jornalistas, convidados — e, pode-se pensar, aos espectadores ou leitores dos meios de comunicação —, Pierre Bourdieu na verdade discute “uma censura invisível” que permeia a atividade jornalística. Essa censura, do ponto de vista externo, é operada pela concorrência, pelas leis de mercado e pelos índices de audiência, enfim, constitui uma censura econômica, que é também política. Internamente, como uma autocensura, o efeito dessas pressões influencia o comportamento dos próprios jornalistas, que se lêem uns aos outros, têm origens sociais semelhantes, visões de mundo parecidas e buscam atender a expectativas de um (suposto) determinado público.

¹⁷⁷ BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p. 16.

¹⁷⁸ *Idem*, p. 81.

¹⁷⁹ *Idem*, p. 73.

Não cabe simplesmente optar por esta ou por aquela interpretação dos mecanismos e dos efeitos da televisão, mas demonstrar que elas existem sob uma forma diversa. Ainda assim, é possível suspeitar que a eficácia deste controle não seja tão absoluta, que não seja tão imune às brechas. A variabilidade das formas de recepção é uma dessas brechas.

Uma das maneiras de analisar o diálogo entre cultura da mídia e escrita literária é avaliar a inclusão de cenas e personagens que descrevem o universo dos meios de comunicação. É o que será apresentado a seguir por meio da análise de alguns textos de escritores que desenvolvem a discussão de questões relevantes deste campo em seus textos. E é em busca destas brechas que pode ser feita a análise das referências à cultura da mídia no discurso ficcional. Alguns textos podem ser utilizados para cumprir esta etapa do estudo: além do filme “O show de Truman”, de Peter Weir, foram incluídos nesta análise os contos “O ator”, de Luis Fernando Veríssimo; “O x do problema”, de Lygia Fagundes Telles; “A hora e a vez de Santana Matias”, de Renata Reis; e o romance “O matador” de Patrícia Melo. Estas narrativas são importantes para tentar compreender de que forma a ficção brasileira contemporânea comenta a proliferação da videocultura na fase de transição do século XX para o século XXI.

As perguntas a serem feitas para os textos são: De que maneiras a escrita literária posiciona o telespectador na estrutura ficcional? Como caracteriza suas atitudes diante do televisor? O que muda com a entrada em cena do controle remoto? O que fazer diante de um mundo em que prevalece a narrativa espetacular das imagens e sons da cultura da mídia? Todos estes textos, de maneiras diferenciadas, preparam o terreno para a avaliação da trajetória profissional de Ignácio de Loyola Brandão, considerado um dos escritores que mais se destaca pela discussão em sua obra de questões importantes relacionadas à cultura da mídia, em especial, no caso do presente estudo, ao drama representado pelo jogo entre anonimato e celebridade.

4.2 PERSONAGENS DIANTE DA TELA

Fico na frente da televisão para aumentar o meu ódio. Quando minha cólera está diminuindo e eu perco a vontade de cobrar o que me devem, eu sento na frente da televisão e, em pouco tempo, meu ódio volta.

Rubem Fonseca (“O Cobrador”)

Estão todos satisfeitos com o sucesso do desastre: vai passar na televisão...

Renato Russo (“Metrópole”)

Como elemento constitutivo das formas culturais contemporâneas, assim como das formas de perceber e representar a realidade, a imagem, não importa seu veículo, destaca-se como configuradora da consciência, dos valores e das práticas sociais. Um conjunto complexo de telecomunicações engloba o espaço privado e o espaço público, intermediados pela imagem, cujo novo estatuto lhe confere mais importância que a própria realidade, desde que, como imagem, ela possa ser eternamente rearranjada.

“Para a maioria das pessoas, só existem dois lugares no mundo: o lugar onde elas vivem e a televisão”.¹⁸⁰ A frase da personagem de *Ruído branco*, romance de Don DeLillo, sintetiza a presença da cultura da mídia — que a televisão simboliza, na qualidade de meio dominante — no mundo contemporâneo. Dela provêm, direta ou indiretamente, por meio de noticiários ou programas de entretenimento, quase todas as informações de que as pessoas dispõem para se situarem no mundo.¹⁸¹

Imersos nos discursos da cultura da mídia, os telespectadores nem percebem a extensão de sua presença. De qualquer forma, é possível verificar que o impacto da mídia é perceptível em todas as esferas da vida cotidiana. Já o advento da imprensa diária, no século XVIII, fez da leitura dos jornais um novo ritual, sobretudo para as camadas urbanas mais cultas. No século XX, o rádio e, em seguida, a televisão alteraram a gestão do tempo,

¹⁸⁰ DELILLO, Don. *Ruído branco*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 69.

¹⁸¹ Cf. MIGUEL, Luis Felipe. “Dossiê mídia e política: apresentação”. *Revista Sociologia e Política*. Curitiba – Universidade Federal do Paraná – Departamento de Ciências Sociais - N. 22 - jun. 2004 - p. 7.

seja pelo surgimento da simultaneidade da informação, seja pela adequação da rotina à emissão dos programas. Na virada para o século XXI, nas sociedades urbanas, o consumo de mídia era uma das duas maiores categorias de dispêndio de tempo, atrás apenas do trabalho.¹⁸²

Ainda mais significativa do que o aumento do tempo dedicado ao consumo da mídia é a ampliação exponencial da quantidade de informações de que cada indivíduo dispõe, para além de seu círculo de convívio direto. Hoje, o público está exposto a todo tipo de informação: fatos da economia e da política, publicidade comercial, fofocas, notícias de divulgação científica – em uma quantidade antes inimaginável. Algumas narrativas buscam refletir sobre este processo.

O show de Truman (1998), filme dirigido por Peter Weir e protagonizado pelos atores Jim Carrey e Ed Harris, retrata o que se pode denominar de “exposição do gozo”: processo que torna pública a intimidade das pessoas e faz da exposição minuciosa da vida privada um espetáculo a ser apreciado pelo público. Isto porque a história acompanha, com a captura das imagens, o cotidiano de um personagem, desde o seu nascimento até quando, já adulto, descobre que sua vida é na realidade um programa, fenômeno de enorme audiência, exibido pela televisão. O ingênuo Truman Burbank é a estrela do show... mas não sabe disso. O personagem nem imagina que sua pacata cidade é um estúdio gigantesco, dirigido por um visionário produtor/diretor/criador.

O corretor de seguros Truman Burbank leva uma vida ideal. Mora na bucólica cidadezinha litorânea de Seaheaven, onde não há mendigos, violência, nem congestionamento de tráfego. Ao lado de uma linda esposa, parece ter tudo o que deseja. O que Truman não sabe é que é o protagonista de um show de televisão ao vivo, exibido vinte e quatro horas por dia. Todos à sua volta são atores pagos para desempenhar seus papéis, mesmo sua mãe, sua mulher e seu melhor amigo. Um dia, Truman assiste à queda de um imenso refletor do que sempre lhe pareceu ser um céu verdadeiro. A partir daí, começa a acumular suspeitas de que sua vida não é bem o que parece. Christof, o todo-poderoso criador do Show de Truman, parece ter motivos para preocupar-se: a criatura ameaça fugir do controle do criador, sob o olhar atento de milhões de telespectadores.

Esta é uma trama psicológica das mais inquietantes, principalmente para os que têm como referência o livro *1984* de George Orwell e seu “Big Brother”. Apesar da pouca

¹⁸² CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p. 358.

repercussão que o filme teve junto ao público — que o assistiu como se fosse apenas uma comédia — a trama revela aspectos significativos da presença da dramaturgia nas relações sociais e do que ocorre quando estas relações são filmadas pelas câmeras.

O filme é ambientado num estúdio de cinema, explorando recursos metalingüísticos, ou seja, é um programa televisivo dentro de um filme e um dos aspectos marcantes do filme está relacionado à presença onipresente da publicidade — por meio da estratégia do *merchandising* — na configuração do programa: em meio às cenas domésticas, são exibidos produtos que financiam sua execução. O cinema realiza, desse modo, uma avaliação do universo televisivo, em especial ao retratar as mudanças provocadas pelo controle remoto na construção da linguagem da televisão.

O roteiro sugerido no presente texto indica que antes era o olhar do flâneur que filtrava as ocorrências singulares do cotidiano. Com mais ênfase na segunda metade do século XX, cada vez mais é o olhar das câmeras que registra cenas para serem exibidas na tela. Antes era a vida que inspirava a tela; agora, cada vez mais, é a tela que sugere comportamentos a serem encenados na vida diária.

Mas o que isso tem a ver com a ficção brasileira contemporânea? Pois bem. Este processo de tornar pública a vida privada é um dos temas recorrentes em alguns textos de escritores brasileiros. Por tal motivo, estes textos são fundamentais para uma análise comparativa entre cultura da mídia e cultura do livro. Assim como n’*O Show de Truman*, a escrita literária aborda em algumas de suas narrativas a importância assumida pela televisão, pelo cinema, enfim, pelo *script*, como forma de indicar os passos a serem seguidos pelos telespectadores.

* * *

A crônica-conto “O ator”, de autoria de Luis Fernando Verissimo, apresenta uma situação inusitada que possui certas semelhanças com o *Show de Truman*. A narrativa tem como tema a necessidade de adoção de diferentes papéis para diferentes contextos: o social, o profissional, o intelectual, o doméstico; tantos quantos exigir a variedade dos interlocutores. Com isto, o texto sinaliza para a idéia fundamental de que a formação de uma personalidade autoconsciente está intimamente ligada aos relacionamentos estabelecidos no convívio social. Para que este convívio se efetive, existem determinados

“scripts” a serem seguidos. O texto de Verissimo fala de uma cena cotidiana, ou seja, o retorno ao lar de um pai de família após um dia de trabalho. Ir para casa descansar depois do trabalho é a representação de um desses papéis: “O homem chega em casa, abre a porta e é recebido pela mulher e os dois filhos, alegremente. Distribui beijos entre todos, pergunta o que há para jantar e dirige-se para o seu quarto”.¹⁸³ Estas cenas são caracterizadas como representações e o homem é apenas um ator que não se reconhece como tal diante do diretor do filme.

Aspecto interessante está relacionado à aplicação da autocrítica no texto, ou seja, quando o “ator” faz perguntas sobre o que está acontecendo, a explicação do diretor revela a análise das cenas anteriores como forma metalingüística interna ao texto. Em outros termos, o texto explica as cenas anteriores e, com isso, revela aspectos importantes para a compreensão do enredo do texto que está sendo produzido:

- Está bom, mas acho que você precisa ser mais convincente.
- Que-quem é você?
- Como, quem sou eu? Eu sou o diretor. Vamos refazer esta cena. Você tem que transmitir melhor o desespero do personagem. Ele chega em casa e descobre que sua casa não é uma casa, é um cenário. Descobre que está no meio de um filme. Não entende nada.
- (...)
- Eu devo estar louco. Isto não pode estar acontecendo. Onde está minha mulher? Os meus filhos? A minha casa?
- Assim está melhor. Mas espere até começarmos a rodar. Volte para a sua marca. Atenção, luzes...
- Mas que marca? Eu não sou personagem nenhum. Eu sou eu! Ninguém me dirige. Eu estou na minha própria casa, dizendo as minhas próprias falas...
- Boa, boa. Você está fugindo um pouco do *script*, mas está bom.
- Que *script*? Não tem *script* nenhum. Eu digo o que quiser. Isto não é um filme. E mais, se é um filme, é uma porcaria de filme. Isto é simbolismo ultrapassado. Essa de que o mundo é um palco, que tudo foi predeterminado, que não somos mais do que atores... Porcaria!
- Boa, boa. Está convincente. Mas espere até começar a filmar. Atenção... O homem agarra o diretor pela frente da camisa.
- Você não vai filmar nada! Está ouvindo? Nada! Saia da minha casa. O diretor tenta livrar-se. Os dois rolam pelo chão. Nisto ouve-se uma voz que grita: Corta!¹⁸⁴

Com relação à apresentação das ações, o texto incorpora elementos próprios de uma produção cinematográfica, entrevistados no acompanhamento das cenas por meio de uma câmera que flagra a movimentação dos personagens no ambiente, no corte abrupto

¹⁸³ VERISSIMO, Luis Fernando. *O suicida e o computador*. Porto Alegre: L&PM, 1992, p. 84.

¹⁸⁴ *Idem*, p. 85-86.

das cenas e na montagem da narrativa em feixes de ações sobrepostas. Com seu texto, Luis Fernando Verissimo revela aspectos relacionados ao reconhecimento da fragmentação do indivíduo, a partir das imagens forjadas nos relacionamentos humanos e que prescrevem certas atitudes a serem adotadas em situações diferenciadas. A unidade do sujeito é questionada pela sugestão da diversidade de atuações perante à sociedade: o sujeito julga ser “um para todos”, quando, na realidade, as distintas possibilidades de relacionamento revelam vários papéis a serem desempenhados; um com esta pessoa, outro com aquela e assim por diante.

Para Walter Benjamin, “não há melhor ponto de partida para o pensamento que o riso”.¹⁸⁵ O texto, cujo ponto de partida está em seu aspecto cômico, comprova isto ao provocar um deslocamento da reflexão a partir do riso que desperta em seus leitores. Sua idéia central está relacionada ao papel da televisão e do cinema como invasores, no sentido de que determinam os roteiros que devem ser seguidos pelo público. Nessa perspectiva, para muitas pessoas, o envolvimento com a irreabilidade da mídia é tamanha que substitui o convívio social.

* * *

Outro tema recorrente relacionado à cultura da mídia é a questão da credibilidade assumida pela linguagem televisiva e a importância das celebridades na vida cotidiana dos telespectadores. Em “O x do problema”, de Lygia Fagundes Telles, acompanha-se uma família pobre reunida diante do aparelho de televisão. Apreensivos com o início de um programa de auditório organizado pela dinâmica de perguntas e respostas, os personagens se desesperam com a imperfeição das imagens captadas pela antena do televisor. Os contornos das pessoas aparecem como fantasmas que se multiplicam na tela e o som também não chega com nitidez. Paralelamente à expectativa da entrada em cena de Aryosvaldo, que responde às perguntas sobre a Marquesa de Santos, surgem aqui e ali momentos de tensão provocados pela previsão de mais chuva que pode inundar o barraco onde a família mora.

A empolgação com as respostas de Aryosvaldo e sua eventual vitória supera em muito, no entanto, a preocupação com a iminência de uma tragédia, ainda que a previsão

¹⁸⁵ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 134.

de chuva tenha sido noticiada pela televisão, o que aumenta consideravelmente sua credibilidade. O estado de euforia dos personagens é o sentimento predominante de tal forma que, ainda no início do conto, pode-se pressupor que aqueles personagens conhecem pessoalmente Aryosvaldo, por eles tratado como Ary. Assim, nada pode refrear o entusiasmo com o programa, nem mesmo os rumores de que as perguntas são conhecidas com antecedência pelo candidato argüido:

- O Mário da Nena disse que esse programa é tudo marmelada, que foi combinado pergunta e resposta, ele conhece o Aryosvaldo, disse que é um cabeleireiro fajuto que sabe dessa Marquesa de Santos tanto quanto a gente.
- Fajuto é ele. Cafetão besta, tudo inveja. Inveja. Vocês vão ver hoje que beleza, vai pro milhão a aposta, porra. E Ary pega fácil esse milhão, você viu da outra vez? A turma quer embrulhar mas ele entope a boca desses porqueiras...¹⁸⁶

Questionar a autenticidade do programa é uma ofensa pessoal. Todas as suspeitas serão prontamente refutadas. É o que sustenta Luiz Carlos Santos Simon ao analisar a narrativa da autora:

As imagens da televisão, embora precárias, não podem ser contestadas nem mesmo por aqueles cuja proximidade é concreta. O Mário da Nena é conhecido, próximo, mas não é digno do crédito atribuído a Aryosvaldo, desconhecido e distante. No entanto, é este, não aquele, quem aparece na televisão; é nesta situação que reside sua confiabilidade. Do mesmo modo, a beleza do auditório apaga a ameaça de chuva e de enchente, fenômenos capazes de tornar aquela moradia ainda mais miserável.¹⁸⁷

Os buracos dos colchões e os ratos passeando pela casa não desfrutam da mesma atenção dirigida às respostas de Aryosvaldo. Dessa forma, o êxito do candidato só pode despertar vibração:

- Respondeu, respondeu! – gritou César dando um murro no aparelho que apagou e reacendeu em seguida, então ele acertou? Recuou de punhos cerrados, golpeando o ar, acertou sim, olha só a gritaria, beleza de nego, beleza, estão levando ele no ombro! Que carnaval, porra, estamos contigo, Ary! Estamos contigo!(...).
- Eu sabia – disse César deixando-se cair no rolo de colchões. Tremia inteiro, o olhar úmido. – Eu não disse? Eu sabia, repetiu, rindo baixinho, um riso difícil, quase como um soluço: um milhão, porra. Um milhão!¹⁸⁸

¹⁸⁶ TELLES, Lygia Fagundes. *Seminário dos ratos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 115.

¹⁸⁷ SIMON, Luiz. *Além do visível: contos brasileiros na era do pós-modernismo*. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999, p. 88.

¹⁸⁸ TELLES, Lygia F. 1984, *op. cit.*, p. 117.

Entre os personagens a televisão gera euforia. O êxito da televisão no conto de Lygia Fagundes Telles se faz cada vez mais evidente à medida que os problemas de moradia vão sendo esquecidos e as hipóteses de farsa no programa vão sendo rejeitadas. A dominação pela televisão em “O x do problema” é construída de forma bastante criteriosa. Enquanto os personagens tornam-se presas fáceis das imagens televisivas, os leitores pouco a pouco vão percebendo como os espectadores se degradam, como eles preferem a irrealdade distante oferecida via televisão aos problemas reais, próximos e urgentes. As belas imagens das telas contrastam com o mundo em preto e branco da vida cotidiana.

* * *

Neste universo da cultura da mídia como tema, alguns textos são importantes para avaliar as alterações ocorridas nos processos comunicativos, já que atualizam o debate em torno do processo de desinformação gerado pelo excesso de informações.

É o que ocorre no conto “A hora e a vez de Santana Matias”, de Renata Reis, e no romance “O matador”, de Patrícia Melo. Os dois textos apresentam uma discussão interessante sobre o efêmero na mídia. Ambos os protagonistas das histórias se confrontam com a fugacidade das notícias divulgadas a seu respeito pelos meios de comunicação.

Numa homenagem explícita ao conto “O cobrador” de Rubem Fonseca, em “O matador”, Máiquel, protagonista do romance de Patrícia Melo, é o justiceiro do subúrbio paulista que passa a integrar um esquema que envolve polícia e empresas de vigilância.¹⁸⁹ Contudo, o esquema pode ser prejudicado caso o assassinato de sua esposa seja descoberto pela imprensa. Em um diálogo esclarecedor, os sócios de Máiquel pedem que ele tire umas férias para “deixar a poeira baixar”, já que outra notícia bombástica inevitavelmente substituiria o escândalo:

Sílvio:

— A situação está uma merda. A gente veio aqui te propor um esquema, uma coisa boa para você.

Máiquel:

— Olha, eu vou logo avisando: eu não vou preso, e nem morto.

¹⁸⁹ Com roteiro assinado pelo próprio Rubem Fonseca, o romance de Patrícia Melo foi adaptado para o cinema, a partir da parceria com o diretor José Henrique Fonseca, filho de Rubem Fonseca (cf. FONSECA, José Henrique (Dir.). *O homem do ano*. São Paulo: Conspiração Filmes, 2002).

Sílvia:

— Ouve o nosso plano, porra! Você vai ser preso de qualquer maneira então é melhor que seja pelo Santana. Você depois de algum tempo deixa de ser notícia, o fogo se apaga, as pessoas esquecem. Lembra aquele sujeito que matou pai, mãe, irmão, avó, a família inteira? Agora, ninguém mais se lembra dele. Daqui a pouco aparece um estuprador de garotinhas e toma o teu lugar nas manchetes.¹⁹⁰

Nesta mesma linha, o conto de Renata Reis descreve a trajetória de um personagem simples e até certo ponto resignado com a insignificância de sua vida. “Sempre foi um daqueles que a vida escolhe para ser mais ou menos em tudo. Nem alto nem baixo, nem bonito nem feio, nem inteligente nem uma cavalgada. Padeceu do mal dos homens ditos médios: não seria lembrado por ninguém após a morte”.¹⁹¹ Santana Matias era o popular “zé-ninguém”. Até o dia em que se transforma em herói ao tentar salvar uma vítima de seqüestro nas ruas movimentadas do Rio de Janeiro:

De súbito Matias sentiu um lampejo de coragem ao olhar através do vidro ao ver um carrão daqueles que povoavam seus sonhos, com uma mulher estonteante dentro. A pobre moça chorava. Era ela! Sua hora chegara. O carro jazia no meio da via pública, com a lateral fundida com o ônibus (...). Matias não pensou duas vezes, saltou para a rua e seguiu resoluto para o carro. - Consolarei a Deusa, que ato de nobreza, um acidente desses e ela ainda pede calma ao motorista do ônibus - pensou. Pensava alto e aproximava-se cada vez mais do incidente (...). Matias viu sua vida passar na avenida, quando percebeu as armas apontadas e o ricochetear da balas, ainda não entendia muito bem o que se passava (...). Bem, todos correram ou abaixaram-se, menos Matias... menos por bravura, que por imaginar os agradecimentos por salvar a vida de tão nobre senhora. Mas a vida é dura... e as balas não se apiedaram dos sonhos de Matias e furaram-lhe as quimeras, manchando-as de vermelho (...). O que se seguiu já era de se esperar: polícia, câmeras, fotos, o circo enfim. Várias versões foram apresentadas. Matias era o bandido paisano que ajudaria no seqüestro frustrado. Era o rapaz corajoso que morreu para salvar uma estranha. Era o amante suburbano da dama e estava com ela no carrão. O círculo se fechou. Ele foi reverenciado no bairro, teve gente que nunca trocou uma só palavra com ele, dizendo aos brados que era seu "irmão camarada", e que sentiria muita falta do guerreiro Matias. As produções dos programas dominicais disputaram ferozmente entrevistas “exclusivas” com a família e com a noiva. O sucesso esteve garantido... por alguns dias. Até que veio a final do Campeonato Brasileiro.¹⁹²

Os textos apontam para um quadro no qual as informações sobre acontecimentos diversos se tornam facilmente acessíveis; entretanto, o desenvolvimento progressivo das técnicas audiovisuais responsáveis pela disponibilidade destas informações esbarra num obstáculo paradoxal: as informações se tornam banais e se desgastam, o que exige

¹⁹⁰ MELO, Patrícia. *O matador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 137.

¹⁹¹ REIS, Renata. “A hora e a vez de Santana Matias”. Disponível em: <www.clickescritores.com.br>. Acesso em: 14. jan. 2004.

¹⁹² *Idem*.

renovações freqüentes ou a criação de aparências de novidade. Além das notícias descartáveis, as pessoas também se tornam objetos facilmente substituíveis.¹⁹³

As questões apresentadas representam uma amostra da diversidade de abordagens nas relações entre literatura e imagem neste início de século. Elas mostram como o foco comparativo tradicional cedeu lugar a uma interrogação sobre as visualidades criadas pelo texto literário e o conteúdo textual imanente às imagens e necessário para sua compreensão. A partir deste enfoque, pretende-se situar novos encontros entre as esferas da literatura e da cultura. O trabalho expõe múltiplas vozes — por vezes dissonantes — em torno do diálogo entre escrita literária e cultura da mídia, tendo em vista o desejo de ampliar horizontes para novos debates. O escritor Ignácio de Loyola Brandão é uma destas vozes e sua trajetória apresenta o que pode ser denominado como “visão apocalíptica” sobre a cultura da mídia.

¹⁹³ Tal como será visto mais adiante na análise d’*O anônimo célebre*, romance de Ignácio Loyola Brandão que descreve um contexto em que as pessoas convivem com a necessidade e a obrigatoriedade de conquistar fama e sucesso.

4.3 LOYOLA BRANDÃO E A GERAÇÃO DE 70

Eu escrevo para quê?: para contar histórias, aparecer, ganhar dinheiro, passar tempo, cumprir uma missão na terra? Nada disso. Eu escrevo para mexer um pouco com a cabeça das pessoas, escrevo contra o tirano e o opressor que está dentro das pessoas. E escrevo também contra uma certa maneira de escrever.

Ivan Angelo

Antes de iniciar o estudo sobre a presença da cultura da mídia na obra de Ignácio de Loyola Brandão, é preciso apresentar alguns fatos que marcaram a trajetória de formação e atuação profissional deste autor. Nascido em Araraquara–SP, no dia 31 de julho de 1936, Loyola Brandão, desde cedo, se interessou pela carreira literária, publicando diferentes textos em jornais diários de sua cidade natal, e, logo após sua transferência para São Paulo em 1956, vai trabalhar no jornal *Última Hora*, onde permaneceu por mais de nove anos. Além de trabalhar em jornais, principalmente a partir da década de 1970, Loyola Brandão também atuou como redator em revistas como *Cláudia*, *Realidade* e *Setenta*. Esta experiência jornalística em muito contribuiu para sua carreira literária, uma vez que o escritor tinha por hábito colecionar recortes de jornais, prospectos e anúncios, a maioria deles censurados pelo regime militar instaurado no Brasil a partir de 1964. É esta reunião de material de cunho jornalístico que permitiu a Loyola Brandão ter um retrato sem retoques do homem comum, vivenciando o cotidiano violento de uma metrópole, tema recorrente em grande parte de suas obras.

Nas décadas de 1960 e 1970, como qualquer pessoa inserida num contexto ditatorial, os escritores corriam riscos, uma vez que todos poderiam ser considerados suspeitos. Assim, entende-se o tom corrosivo presente em algumas obras deste período, permeadas de um ódio contido que faz com que os autores utilizem-se da alegoria, por exemplo, como forma de denunciar as injustiças de um sistema rígido e autoritário.

No início da década de 1980, Loyola Brandão deixa o jornalismo para se dedicar integralmente à literatura. É apenas em 1990 que o escritor volta ao jornalismo, passando a escrever crônicas para o jornal *Folha da Tarde*.¹⁹⁴

Falar, nesse sentido, da produção literária brasileira nas décadas de 1960 e 1970, na qual se insere Loyola Brandão, pressupõe a referência a uma série de fatores de ordem social, política e econômica que marcaram os anos mais sombrios da história do Brasil, principalmente no que se refere à supressão dos direitos civis e políticos e que, direta ou indiretamente, influenciaram a prática de composição do texto e dos temas abordados.

Cabe, aqui, uma breve descrição deste momento histórico. Ampla, complexa e variada, a relação entre escrita literária e autoritarismo extrapola os objetivos deste trabalho, não podendo ser apreciada com o cuidado que requer, mas mencione-se que ela se estende desde a exclusão de uma produção literária vigorosa oriunda de determinados grupos — o que resulta no abafamento de uma produção literária significativa —, até problemas relativos à especificidade ou não do elemento literário e dos padrões de avaliação estética.

A instauração da ditadura militar, o desmantelamento dos ideais esquerdistas autoritários entre os intelectuais e o colapso do socialismo, entre outros fatores, abalaram os referenciais utópicos tão fortemente alimentados pela “*intelligentzia brasileira*”. Além disso, a consolidação do Brasil como nação capitalista e moderna — inspirada no *american way of life* —, voltada ao desenvolvimento industrial, atraiu milhões de pessoas para os centros urbanos, acentuando ainda mais as desigualdades sociais e formando uma imensa população marginal privada de serviços de segurança e de justiça.

Todas estas mudanças também são observadas na escrita ficcional produzida pela chamada *Geração de 70* (Antonio Torres, Ivan Angelo, Antonio Callado, João Antonio e o próprio Loyola Brandão, dentre outros), que viveu e registrou, mesmo com a censura, aspectos do cotidiano e da mentalidade presentes no período de ditadura militar. Seus romances podem ser entendidos como uma espécie de literatura-documento, uma vez que foram produzidos por uma geração de escritores que vieram dos meios de comunicação, principalmente dos jornais. Nesse sentido, *Bebel que a cidade comeu*, *Zero e Não Verás País Nenhum*, alguns dos marcos da produção literária de Ignácio de Loyola Brandão, são bastante significativos, não apenas por sintetizar o “cidadão comum”, mas por percebê-lo

¹⁹⁴ COSTA, Cristiane. *Breve história dos jornalistas escritores no Brasil*. Disponível em: <<http://www.collconsultoria.com/artigo9.htm>>. Acesso em: 12. jun. 2004.

em meio às crueldades da ditadura, registrando-o de forma metafórica em romances estruturados em narrativas paralelas, dando a impressão de não apresentar começo, meio e fim delineados.¹⁹⁵

Em se tratando dos romances e contos de Loyola Brandão, a crítica que se pode perceber não recai especificamente a um regime truculento e autoritário que se impõe ao indivíduo, mas ao próprio indivíduo que credita poderes ilimitados ao sistema. Assim, os personagens retratados por Loyola Brandão agem como parte integrante do sistema que afirma os proteger, ora cumprindo as funções que lhes são determinadas, ora aplicando a mesma crueldade em relação ao próximo.¹⁹⁶

Em muitas de suas narrativas, em especial no romance *Zero*, a inculcação de sentidos positivos ao regime, orientada pelos governos militares, foi um procedimento que contou, de um lado, com a utilização dos meios de comunicação e, de outro lado, com a cassação de concessões midiáticas àqueles que negavam, criticavam e condenavam o regime. Loyola Brandão deixa transparecer esta afirmativa em diferentes momentos de sua obra:

Então cassaram as concessões de rádios e televisões. Sobraram dois canais e duas emissoras oficiais. As comunicações oficiais vinham pela televisão, às nove da noite. Uma fita, como de máquina registradora, marcava se o relógio estava ligado ou desligado. Era melhor ligar, mesmo que não se ouvisse. Mas era melhor ouvir. De repente, podiam bater na porta, levar a família, fazer um exame a respeito da última comunicação. Quando menos se esperava, recolhiam a fita, conferiam. Se faltasse um dia: pena de 1 a 6 anos de prisão, sem julgamento. Às 9, o país parava, o povo sentava-se diante da TV, blocos de nota na mão, anotando. Quem não tinha televisão, seguia pelo rádio. Quem não tinha um, nem outro, devia ir ao vizinho, à praça, à mesma hora, quando o arauto comparecia.¹⁹⁷

O escritor retrata personagens cujas vidas estão submetidas a um controle social e à interferência ideológica que os tornam impotentes diante do sistema e indiferentes em relação às questões políticas. Sendo assim, pode-se notar em sua atividade literária um tom orwelliano — para usar um termo clichê: uma certa “angústia da influência” — que busca evidenciar de que formas as instituições controlam a sociedade a partir da manipulação da opinião pública levada a efeito pelos meios de comunicação, em especial pela televisão.

¹⁹⁵ PIERINI, Fábio Lucas. *O fantástico burocrático em Ignácio de Loyola Brandão*. Disponível em: <<http://www.literaturafantastica.hpg.ig.com.br/loyola1.htm>>. Acesso em: 21. ago. 2004.

¹⁹⁶ SCHNEIDER, Claércio. “‘Grito de liberdade’ em *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão”. In: DIEHL, Astor Antônio (Org.). *Fascínios da História II: textos da história do Brasil contemporâneo*. Passo Fundo: UPF, 2004, p. 176.

¹⁹⁷ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. 9. ed. São Paulo: Global, 1984, p. 146-147.

Loyola Brandão, em grande parte de sua produção literária, desmistifica contextos históricos a partir da exposição de um quadro social permeado pela censura, pelo controle, pela intervenção, pelas proibições constantes que, quando aplicadas, violam a liberdade de opinião, de reunião, de comunicação, de integridade física, desrespeitando o próprio direito à vida. A crítica à televisão aparece em seus textos como resultado do rígido controle exercido pelos militares, numa época em que as lutas políticas empreendidas por determinados setores da sociedade brasileira, contrárias ao regime de exceção, não foram registradas pelas câmeras televisivas. Isto significa dizer que parecia “não existirem de fato”, já que a televisão passa a ser um dos pilares de uma cultura da imagem sustentada por um conjunto de meios de difusão de entretenimento e notícias e propaganda que se firmou a partir da década de 1970 como um ator fundamental das sociedades ocidentais capitalistas.

Desse modo, as circunstâncias, o ambiente e os personagens considerados por Loyola Brandão em seus romances e contos permitem a reflexão pormenorizada da formação acelerada de um contexto urbano que se estrutura a partir da desigualdade, da violência, da marginalidade, da crueldade e da opressão que somente mais tarde serão percebidas, uma vez que no contexto do período militar a urbanização significava para muita gente um claro sinal de progresso, já que as condições de vida da cidade permitiam maior acesso aos confortos proporcionados pela tecnologia.¹⁹⁸ Além disso, os textos de Loyola Brandão fornecem material para a reflexão sobre a presença da ficção literária na era da imagem. Uma das sugestões é que, no impacto com os meios eletrônicos de comunicação, a escrita literária está perdendo terreno.

* * *

O escritor Ignácio de Loyola Brandão pode ser definido, portanto, como um dos autores que mais dá atenção ao papel dos meios eletrônicos de comunicação na instituição de comportamentos sociais. Isto pode ser constatado na leitura de alguns de seus romances, tais como *Bebel que a cidade comeu* (1968), *Zero* (1975), *Não verás país nenhum* (1981), *O beijo não vem da boca* (1985), e *O anônimo célebre* (2002), nos quais o autor adota a cultura da mídia tanto como tema como forma.

¹⁹⁸ Nesse sentido, o romance *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, analisado mais adiante, é bastante esclarecedor no que se refere ao contexto das metrópoles brasileiras no período pós-ditadura.

O romance *O beijo não vem da boca* é um exemplo disto. A narrativa tem como protagonistas Breno, escritor de telenovelas, e Luciana, personagem que trabalha em telejornalismo. O texto é composto como se fosse um filme exibido por meio de um videocassete. O personagem Breno comenta a importância dos recursos do vídeo para a atividade de escritor:

Isto era fascinante num aparelho de gravação, as possibilidades de movimentação, de trocas, de mudanças, acréscimos. O replay, slow-motion. Ver onde se errou e o caminho a seguir. Anotar detalhes, corrigir, apagar, cancelar falas, reescrever as falas, deixar tudo exato. Ao menos, deixar o mais próximo possível daquilo que a gente gostaria que a vida fosse. Talvez por isso tivesse comprado o aparelho e passasse horas por dia gravando e regravando. Deveria ser possível uma câmera e um gravador que nos registrassem o tempo todo, gestos e falas, e que estivessem diretamente ligados aos nossos centros vitais.¹⁹⁹

Em outro trecho, Breno afirma claramente: “Tudo o que eu queria era usar a câmera para melhorar o meu trabalho (...). Descobri o tape, possibilidades narrativas. Foi como se viesse por uma rua conhecida, muitas vezes atravessada, e só então reparasse aquele beco fantástico”.²⁰⁰

Além dos romances, alguns de seus contos também falam sobre este universo. É o caso de “Obscenidades para uma dona-de-casa”. Trata-se da história de uma mulher insatisfeita com a monotonia e a pasmeira de sua vida conjugal. Para dar vazão à libido contida, ela passa a escrever cartas obscenas para si mesma. Assim, a personagem cria um universo ficcional em que as cartas seriam escritas por um homem que a desrespeita ao usar termos obscenos:

E aquela carta que ele tinha proposto que se encontrassem uma tarde no motel? Num quarto cheio de espelhos, *para que você veja como trepo gostoso em você, enfiando meu pau bem no fundo*. Perdeu completamente a vergonha, dizer isso na minha cara, que mulher casada não se sentiria pisada, desgostosa com uma linguagem destas, um desconhecido a julgá-la puta, sem nada a fazer em casa, pronta para sair rumo a motéis de beira de estrada. Pra que lado ficam?²⁰¹

O texto sugere que o recalque da sensualidade e do erotismo na vida da personagem tem origem numa educação rígida com apelo a valores como o recato e a retidão de sentimentos. “Se o marido, algum dia, tivesse proposto um décimo daquilo, teria pulado da cama, vestido a roupa e voltado para casa da mãe. Que era o único lugar

¹⁹⁹ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *O beijo não vem da boca*. São Paulo: Global, 1985, p. 20-21.

²⁰⁰ *Idem*, p. 89.

²⁰¹ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. “Obscenidades para uma dona-de-casa”. In: MORICONI, Italo (Org.). *Os cem melhores contos do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000, p. 473.

para onde poderia voltar, saíra de casa para casar”.²⁰² O grande tema do conto é a obscenidade. E falar de obscenidade é falar de televisão, já que no contexto atual a televisão é uma das principais fontes de exposição de cenas obscenas. A narrativa comenta este papel da televisão:

Outro dia, estava vendo o programa do Sílvio Santos, no domingo. Acho o domingo muito chato, sem ter o que fazer, as crianças vão patinar, meu marido passa a manhã nos campos de várzeas, depois almoça, cochila, e vai fazer jockeyterapia. Ligo a televisão, porque o programa Sílvio Santos tem quadros muito engraçados. Como o dos casais que respondem perguntas, mostrando que se conhecem. O Sílvio Santos perguntou aos casais se havia alguma coisa que o homem tivesse tentado fazer e a mulher não topou. Dois responderam que elas topavam tudo. Dois disseram que não, que a mulher não aceitava sugestões, nem achava legal novidade. A que não topava era morena, rosto bonito, lábio cheio e dentes brancos, sorridente, tinha cara de quem topava tudo e era exatamente a que não. A mulher franzina, de cabelos escorridos, boca murcha, abriu os olhos desse tamanho e respondeu que não havia nada que ele quisesse que ela não fizesse e a cara dele mostrava que realmente estavam numa boa. Parece que iam sair do programa e se comer. Como se pode ir a público e falar desse jeito, sem constrangimento, com a cara lavada, deixando todo mundo saber como somos, sem nenhum respeito? Há que se ter compostura. Ouvi esta palavra a vida inteira, e por isso levo uma vida decente, não tenho do que me envergonhar, posso olhar no espelho, sou limpa por dentro e por fora. Talvez por isto me lave tanto, para me igualar, juro que conservo a mesma pureza de menina encantada com a vida.²⁰³

A televisão é caracterizada pela intromissão, pela invasão da intimidade das pessoas. A personagem sente-se ultrajada pela exposição de aspectos da vida íntima das pessoas que participam do programa e revelam suas preferências sexuais diante das câmeras. No conto aparecem termos obscenos e com isto o texto se articula a partir da tensão narrativa: ao incorporar o obsceno, faz o jogo dos meios de comunicação para prender a atenção de seus leitores. Ao mesmo tempo, evidencia de que maneiras o obsceno adquire relevo na sociedade ao condenar a atitude que encara o sexo como algo imoral, sujo, próprio de pessoas com problemas emocionais relacionados à libido. O sexo como algo natural, como elemento ligado ao universo do prazer, que faz bem às pessoas porque lembra da porção animal do ser humano, porque ativa o lado emocional em um mundo racionalizado. Esta é a resposta do texto para aquelas pessoas que vivem uma vida recatada, mas que no fundo sonham viver aventuras eróticas e não têm coragem de expor este desejo. Se a exposição obscena das cenas televisivas deve ser condenada pela

²⁰² *Idem, ibidem.*

²⁰³ *Idem, p. 472.*

banalização, o recalque de desejos também pode ser prejudicial. O texto sugere a necessidade de um equilíbrio entre exposição abusiva e recalque emocional. Como pode ser entrevisto nos exemplos citados, Loyola Brandão descreve um cenário marcado por inovações tecnológicas e o desenvolvimento de novas formas expressivas, bem como a importância decisiva que os meios de comunicação desempenham neste processo.

4.4 A FAMA DESCARTÁVEL

É possível conhecer uma sociedade pelas suas celebridades.

Woody Allen

A partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente em outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem.

Roland Barthes

Desde o início de sua carreira, os meios eletrônicos de comunicação marcam presença na obra de Ignácio de Loyola Brandão. Como visto, o escritor dedica espaço considerável ao tema em vários de seus textos. Este também é o caso de *O anônimo célebre*, romance que pode ser definido como um verdadeiro manual de sobrevivência em uma cruel e selvagem metrópole — São Paulo, Rio de Janeiro, Nova York ou Tóquio — onde a atribulada vida pós-moderna gera relações cada vez mais frias, pois o que move as pessoas são os interesses em termos de ascensão social. Loyola Brandão parece revisitar *Bebel que a cidade comeu*, uma de suas obras mais polêmicas e que relata o processo de ascensão e queda de uma garota que se deslumbra pelo sucesso fácil e fugaz da televisão, responsável pela “brutalização” das pessoas: o ser humano é transformado em objeto, em produto a ser comercializado.²⁰⁴

Em estudo elaborado pela antropóloga Maria Cláudia Coelho a partir de entrevistas com pessoas famosas, um ator revela sua preocupação com a relação perigosa entre o efêmero e a fama:

Então, a primeira sensação que você tem é de que você é um astro, né? Mas, na verdade, isso tudo, depois que você sai dali, você cai na real. Quer dizer, tem gente que não cai, eu sou muito crítico, eu caio na real, eu falo: gente, isso tudo é efêmero, daqui a dois meses ninguém lembra mais de mim, entendeu? Se eu não aparecer de novo no vídeo. Então, assim, dá até uma sensação de vazio. Na hora, no momento, você se sente o maior; depois, no exato momento seguinte, você sente um vazio profundo dentro de você.²⁰⁵

²⁰⁴ Sobre este tema, consultar: BESSA, Pedro Pires. *Loyola Brandão: a televisão na literatura*. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 1988.

²⁰⁵ COELHO, Maria Cláudia. *A experiência da fama: individualismo e comunicação de massa*. Rio de Janeiro: FGV, 1999, p. 120.

Com base nestas entrevistas, a autora propõe-se a estudar a lógica da fama nas sociedades contemporâneas, evidenciando a tensão constante entre o anonimato e a necessidade de singularização a partir da experiência da fama:

O fenômeno da fama enreda a todos. Dele participamos seja na condição de fãs, seja, mais raramente, na condição de ídolos. De um extremo a outro, há gradações: das antológicas imagens das moças históricas, aos prantos diante dos Beatles, à reclusão misteriosa de uma estrela como Greta Garbo, em algum ponto do percurso nos reconhecemos todos. Somos, cada um de nós, portadores de um potencial duplo que se expressa de forma paradigmática na combinação paradoxal da fama e do anonimato, do singular e do comum. Ou seja, a fama exige o anonimato de muitos para permitir o estrelato de um, já que, embora ser famoso possa ocorrer com qualquer um, não pode ocorrer com todos.²⁰⁶

Bernardo, um dos personagens de *Bebel que a cidade comeu*, pensa em realizar seus sonhos na cidade: “Sair. Sair deste anonimato: desta obscuridade que me abafa. E então, ter tudo”.²⁰⁷ A experiência da fama é, portanto, outro tema importante do presente estudo já que permite discutir como ocorre a constituição da identidade individual nas sociedades contemporâneas por meio do convívio social e da internalização da imagem de si refletida no olhar do outro, agora mediado pelos sistemas de comunicação.

A partir da leitura da obra de Loyola Brandão, não parece fora de propósito afirmar que esse novo sujeito, basicamente urbano, habitante dos grandes centros de todo o mundo, é produto de um complexo processo em que a representação das relações sociais requer a mediação de uma estrutura comunicacional, numa espécie de triângulo formado entre o sujeito, a mídia e a realidade. Nesse sentido, as celebridades, fabricadas pelo cinema e pela televisão (e agora também pela internet), passam a incorporar características ao mesmo tempo do humano e do divino. É o que já defendia, no final da década de 1970, Edgar Morin, ao afirmar que as estrelas de cinema — objeto de estudo de seu texto — são seres, em muitos aspectos, semelhantes aos deuses do Olimpo e aos heróis mitológicos, suscitando, de certa forma, um culto e até mesmo uma espécie de religião, com elementos tanto estéticos como mágicos e religiosos.²⁰⁸

Se a atuação na sociedade ocorre a partir da representação de papéis, a análise de procedimentos adotados por pessoas famosas — ou que gostariam de ser famosas ou

²⁰⁶ *Idem*, p. 134.

²⁰⁷ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Bebel que a cidade comeu*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982, p. 135.

²⁰⁸ MORIN, Edgar. *As estrelas de cinema*. Lisboa: Horizonte, 1980, p. 42-44.

ainda aquelas que desejam manter a fama — aparece como aula detalhada sobre os mecanismos a serem utilizados para a projeção pública da imagem.

O protagonista do romance-manual de Ignácio de Loyola Brandão não tem nome, nem notoriedade. É fisicamente idêntico a um ator famoso e sonha em virar celebridade. Sabe como ser convidado para as festas mais badaladas e estuda detalhadamente as palavras usadas pelos famosos, as roupas que eles vestem, as comidas que comem, a bebida que está na moda, a melhor pose para aparecer nas fotografias. Tem consciência também de que até as suas opiniões sobre o mundo precisam ser rigorosamente copiadas. Logo nas primeiras páginas do livro ele explica: “Ainda não sei o que a palavra transgênico significa exatamente; sei que minha atitude deve ser de desconfiança ou repulsa diante dela; pega bem”.²⁰⁹

De acordo com o manual, há assessores para quase tudo. Palavrões devem brotar aos milhares. Aliás, não se diz mais palavrão. O termo politicamente correto é “advérbio de intensidade”. E o romance de Loyola Brandão está repleto deles. Seus personagens falam tanto que eles perderam até a provocação.

Entre uma lição e outra, Loyola Brandão costura os ensinamentos de seu manual com textos sobre anônimos que ajudaram a construir a história das celebridades, como os milhares de soldados que aparecem nas fotos da UPI contemplando a musa Marilyn Monroe: “Devem ter moldurado essa foto, mostrando às famílias e aos amigos”.²¹⁰

A obra ironiza a maratona em busca do sucesso, que faz da exposição da vida privada uma norma para “tornar-se *in*”. Cita, inclusive, figuras conhecidas do mundo televisivo como o anão-cão, um personagem grotesco que já brilhou no Programa do Ratinho, ou uma “frase filosófica” da modelo e atriz Luana Piovani: “É com a fama e a beleza que conquisto meus objetivos”.²¹¹

O romance-manual de Ignácio de Loyola Brandão foi escrito numa época em que as revistas de celebridades começaram a ganhar mais e mais espaço nas bancas de revistas e deixaram de ser mero atrativo dos salões de cabeleireiros. O livro é um retrato bem delineado numa época em que aparecer na televisão, nas revistas ou nas colunas sociais tornou-se objetivo de vida. A idéia do livro, a partir do narrador da história, é jogar com a

²⁰⁹ LOYOLA BRANDÃO, Ignácio de. *O anônimo célebre*. São Paulo: Global, 2002, p. 20.

²¹⁰ *Idem*, p. 42.

²¹¹ *Idem*, p. 51.

fama e o anonimato através de dois personagens extremamente parecidos: o narrador e o personagem citado apenas pelas iniciais “A. P.” (Ator Principal):

O que mata, o suicídio lento, o envenenamento gradual é a vida que levo agora. Quando (ainda) não sou nada, sendo. Passo o dia a imaginar, a planejar, a montar estratégias, que me permitam ser o que pretendo (...). Como adoraria ver a imprensa falando mal de mim. As fofocas correndo, as discussões, o tema das mesas.

Podem dizer que sou saloio, chavasqueiro, bestial,
pervertido, pedófilo, salafrário,
sádico, rústico, grosseiro, fodedor,
pulha, torvo, casca-grossa, demônio, anticristo,
gay, filho-da-puta, sacaneador, tarasco,
intratável, vândalo, bárbaro.
Não me incomodo.

O que me estraçalha o coração, me deixa insone é a minha celebridade ser tão adiada.²¹²

Loyola Brandão afirma que escreveu um “reality-romance”, que relembra desde os garotos que eram populares na escola aos anônimos que criaram coisas e de quem ninguém se lembra. *O anônimo célebre* é um guia que explica passo a passo como percorrer o calvário rumo ao estrelato, humilhando concorrentes, emplacando capas de revistas e sendo disputado para os eventos mais badalados:

O que interessa se me procuram pela minha fama? Não tenho complexo, não me neurotizo, nem vou ao terapeuta, importa que me procurem e me idolatrem. Não peço que gostem de mim, nem que me amem. Não precisa. Apenas que me olhem como celebridade, me reconheçam, admirem. Invejem, respeitem, fiquem com ciúme, putos porque sou o que sou e vocês são ninguém. Nada. Pó. Partícula. Corpúsculo. Borrifo. Quantos milhões não têm ninguém, absolutamente ninguém que as procurem? Conceitos de solidão e felicidade devem ser transformados, reciclados. Sofre-se mais sendo anônimo. Pode ser impossível ao célebre sair à rua, ir ao bar, comer tranquilo no restaurante, entrar na loja, passear no *shopping* (qual é mesmo o *shopping* que me paga para passear nele?), ir ao cinema, ao show, ao teatro. Pior é sair à rua e ninguém te conhecer, não saber quem você é. Ninguém olhar com curiosidade, pedir autógrafa, o número do telefone, não receber nenhuma cantada, nenhum beijo, não ser apontado, observado com inveja e admiração, com curiosidade. Não ser seguido, nem fotografado com essas câmaras de R\$ 1,99 feitas para turista. Sair á rua incógnito? Melhor não ter nascido, é a mesma coisa! O olhar dos outros é que me confere a identidade, me dá a certeza: sou, existo, estou. É agradável ser visto, reconhecido, é a mola mestra de minha vida.²¹³

A construção da narrativa está amparada, portanto, na necessidade de conquistar visibilidade social. Na tentativa de ser famoso, um ator esbarra em um problema:

²¹² *Idem*, p. 15-16.

²¹³ *Idem*, p. 12-13.

nenhuma emissora queria lhe contratar, pois ele era incrivelmente parecido com um dos mais famosos galãs do país. Ele é, como indica o título do romance, um “anônimo célebre”, que vive a fama do sócia, mas não pode adquirir independência. O livro remete à idéia de que na era da imagem as pessoas têm necessidade de ser famosas para ter um cargo melhor, melhores salários, enfim, ascender socialmente. Para isso, precisam aparecer em reportagens nos jornais, exibir suas fotos nas colunas sociais e dar entrevistas na televisão.

Quem narra a história? Um sócia de um artista famoso. Seu plano é matar o Ator Principal e assumir seu lugar. *O anônimo célebre* trata da obsessão desse sócia, que tenta a qualquer custo derrotar o rival e desfrutar, sozinho, os “benefícios da fama”. O narrador do romance frequenta todo tipo de evento social e cultural, convive com figuras idênticas que compartilham seu apetite pela fama e busca inspiração em manias, exageros, sacrifícios e trucagens de todo tipo para compor uma obra elucidativa: este é o relato da batalha campal em que anônimos e quase-famosos se engalfinham na disputa de espaço no foco das lentes fotográficas.

Em seu “reality-romance”, Ignácio de Loyola Brandão propõe o que denomina como a “primeira autobiografia-pensada do mundo”, que deve ser transmitida por telepatia. A partir daí, descreve os processos acionados na transposição do pensamento em palavras e imagens:

Uma Autobiografia-Pensada tem de ser transmitida por telepatia. Se alguém mentalizar (deve ser a palavra) em mim, neste momento poderá receber o texto completo. Não, não é o texto. São as imagens. Pensamentos são frases, imagens, o quê? De que maneira pensamos? Pensamos em seqüências, segmentos, blocos, flashes. Como videoclipes? ²¹⁴

Com estas inúmeras referências, resta demonstrado que a trajetória de Ignácio de Loyola Brandão revela que o escritor é um dos autores que mais se preocupa com a presença dos meios eletrônicos de comunicação na vida cotidiana. Dos textos do escritor pode-se depreender um ambiente hostil para a cultura do livro em meio ao mundo das imagens.²¹⁵ É o caso de *Não verás país nenhum*, romance de ficção científica em que o escritor cria um cenário futurista, no qual a terra foi completamente devastada pela

²¹⁴ *Idem*, p. 296.

²¹⁵ No romance *O anônimo célebre*, o narrador, em busca de espaço na mídia, convida um escritor famoso para escrever notícias interessantes a seu respeito para serem divulgadas na imprensa. Este é o espaço reservado aos escritores numa sociedade marcada pela obsessão pela fama: criar um universo ficcional para as celebridades ou candidatos à celebridade.

destruição da natureza provocada pela ação humana e as imagens orientam a leitura do mundo devastado:

Caminho mancando um pouco por causa da artrose. A placa branca e azul aponta para a esquerda, com o símbolo visual: Ônibus. Antes da esquina, uma seta e uma série de pequenas figuras (ônibus em miniaturas) coloridas. São as linhas que passam pela rua paralela, com todas as conexões. Não é preciso saber ler. Todas as informações desta cidade estão organizadas através de [elementos] visuais. Nenhuma palavra, mas um código específico que o povo aprendeu. Um símbolo para cada coisa, banheiro, bar, restaurante, centro, dentista, farmácia, viaduto, ponte, túnel, perigo, favela, escola (...). Tivemos que decorar imensos manuais, até que a prática substituiu a teoria. Se aparecer uma placa com letras, aposto que ninguém vai conseguir entender.²¹⁶

Em diferentes momentos de sua obra, Loyola Brandão se posiciona como defensor da leitura da “boa literatura”. No caso d’*O anônimo célebre*, para os candidatos à celebridade, o romance-manual apresenta, com doses elevadas de sarcasmo, algumas dicas para atingir seus objetivos. Falar da vida íntima das celebridades é o tema preferido de algumas revistas semanais. Leitura obrigatória, portanto, para os interessados em conquistar sucesso e glamour:

Cultivo livros e revistas mostrando casas de famosos; me fazem tão bem. Ah, essas Vigilantes da Alma. Tão boas! Trazem livros, folhetos, panfletos, jornais, revistas — mesmo velhas — boletins distribuídos em esquinas, para que eu leia, copie, anote, estude, pesquise na solidão desse camarim.²¹⁷

A obra de Loyola Brandão faz o registro das diferentes fases da televisão brasileira, que poderiam ser definidas como *antes* e *depois* do controle remoto. Na primeira fase um dos componentes básicos era a preocupação em transmitir a verdade dos fatos. Nesta fase, a televisão é acusada de forjar verdades, de manipular as falas e imagens para vender a verdade. Na segunda fase, o componente básico é a ficção dos programas exibidos e desaparece a preocupação com a verdade. A televisão fabrica ficções. Os debates políticos, a transmissão de eventos esportivos, os telejornais e outros produtos televisivos são organizados como encenação. A televisão se sobrepõe ao “mundo real”. *O anônimo célebre* de Loyola Brandão ilustra de forma elucidativa a idéia de que, na cultura contemporânea, não é a televisão que é o espelho da sociedade, mas exatamente o

²¹⁶ LOYOLA BRANDÃO, Ignácio de. *Não verás país nenhum*. 15. ed. São Paulo: Global, 1988, p. 52-53.

²¹⁷ LOYOLA BRANDÃO, I. 2002, *op. cit.*, p. 296.

contrário. Nessa condição, como destaca Ciro Marcondes Filho, a televisão não é um ponto intermediário entre o acontecimento e os telespectadores:

As coisas partem da televisão e chegam aos telespectadores. A televisão não transmite o mundo, ela fabrica mundos. Ao invés de espelho da realidade ela passa a ser produtora de realidade. Nesse contexto, já que a televisão não é mais a ponte entre a realidade e o telespectador, ela própria é o espetáculo (...). Espaço aberto para a auto-referência: programas que falam sobre televisão tornam-se grandes fenômenos de audiência. A televisão celebra seus ídolos, suas imagens, seus recursos, suas falas, suas formas de construção, seus cenários, os bastidores, os truques de produção e todo o universo a partir do qual é composta.²¹⁸

Definidas no romance como leituras obrigatórias, é preciso estar “sempre plugado” nas dicas fornecidas pelos freqüentadores assíduos dos espaços da mídia:

- Diga (perto de colunistas) algo que provoque efeito (pensado durante dias). Essas frases de efeito que vão para as revistas na seção “Eles Falaram Esta Semana”. Quanto mais complicado e sem significado o pensamento, mais inteligente parece. Loyola Brandão sugere uma dessas frases: “Problemas extrínsecos conduzem a fatalidades passageiras, desde que vistos pelo lado intrínseco, virtual e, como consequência, casual”.²¹⁹
- Declare que nunca fez sexo. Todo mundo vai publicar. Manchetes, primeiras páginas, programas religiosos, padres e pastores falando nas missas, nos exorcismos, nas concentrações campais que reúnem milhões. Um homem que conservou a castidade e luta por ela. Um ser anacrônico.²²⁰
- Evite ser coadjuvante nas legendas. Enquanto você ainda não é razoavelmente conhecido, não fique perto de grupos de três ou quatro muito famosos. O nome deles poderá ocupar todo o espaço da legenda e você corre o risco de ser identificado apenas como “desconhecido”, “amigo”, “convidado”, o que pode levar à depressão.²²¹
- Insista com os organizadores de eventos sociais (os chamados *promoters*). Descubra o celular deles e telefone várias vezes. Seja chato. “Um dia, para se livrar, um deles vai te dar um convite e aí estarão abertas as portas para o sucesso”.²²²
- Torne-se odiado. Faça uma coisa nojenta, repulsiva, uma provocação, uma declaração politicamente incorreta, um ato indecoroso, um gesto pusilânime. “Pessoas odiadas ficam na história, são amadas pelo público, invejadas, tornam-se mitos”.²²³
- Seu esforço será recompensado ao receber um e-mail solicitando uma entrevista “mais profunda”: “Qual era seu apelido na escola? Se pudesse pedir desculpas a alguém, o que diria? Você reza? Ensine uma boa oração. Seria capaz de se suicidar? Daria terra a um sem-terra? O que é a solidão? Qual é o creme dental favorito?”.²²⁴

²¹⁸ MARCONDES FILHO, C. 1994, *op. cit.*, p. 32-34.

²¹⁹ LOYOLA BRANDÃO, I. 2002, *op. cit.*, p. 16-17.

²²⁰ *Idem*, p. 21.

²²¹ *Idem*, p. 25-27.

²²² *Idem*, p. 56.

²²³ *Idem*, p. 85.

²²⁴ *Idem*, p. 58-59.

O que surge como diagnóstico do texto de Loyola Brandão é que os chamados quinze minutos de fama diminuíram consideravelmente. Agora são alguns instantes, com os quais as pessoas desfrutam de uma glória efêmera e caem no vazio, já que não há maneiras para sustentar a fama por um longo tempo. Há aí um diálogo com fenômenos de audiência como os “shows de realidade” Big Brother Brasil e Casa dos Artistas, verdadeiras fábricas de celebridades instantâneas. Depois da exibição dos programas, os “artistas” são rapidamente substituídos, como se fossem produtos com prazo de validade: eles são fabricados para serem consumidos em determinado período; depois disso, são sumariamente descartados. O tom pessimista do texto é dado logo nas primeiras páginas, quando o escritor apresenta seu personagem-narrador. A narrativa revela uma percepção da celebridade como experiência amarga, que Ignácio de Loyola Brandão se esforçará para corroborar ao longo de seu “reality-romance”, com um arsenal de descrições de todos os tipos e situações bizarras presentes no universo daqueles que ousam “levantar os cornos acima da manada”:

No fundo, a celebridade quer fugir da própria condição. Ele não quer ser ele, ele quer ser o outro. No fundo é isso. Que é o que eu tentei passar nesse personagem. Esse personagem não quer ser ele, quer ser o outro. Mas ele não sabe, porque isso não é revelado, da angústia, a depressão, a dor, a amargura do outro. O mundo da mídia é muito bonito, mas não mostra o desespero que tem dentro desse mundo. Porque isso não interessa. A não ser quando o cara cai, totalmente, e isso é uma outra coisa que o público adora. Caiu no fundo do poço, aí eles querem saber, porque tem um prazer sádico nessa coisa.²²⁵

Nesse sentido, pode-se dizer que *O anônimo célebre* é um romance de tese. Sua estrutura se assemelha a um trabalho acadêmico, inclusive com citações constantes de estudos relacionados ao tema e notas de rodapé indicando referências utilizadas pelo narrador. Além disso, ele apresenta uma proposição no princípio e tenta comprová-la a seguir com uma série de argumentos. A exemplo de outros de seus trabalhos, não é uma obra que observa um mundo primeiro e depois tenta descrevê-lo, e sim uma obra que já chega com uma percepção preconcebida e tenta encaixar esse mundo nela. Ele faz um diagnóstico da situação sem um exame prévio. Sendo assim, não prevê possibilidades para alterar o quadro. Essa limitação impede que Loyola Brandão consiga ir além da constatação de que o mundo das celebridades está repleto de estratégias condenáveis para

²²⁵ LEITE, André. “Nem anônimo, nem célebre: entrevista com Ignácio de Loyola Brandão”. *Revista Claro!* Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes. Departamento de Jornalismo e Editoração. Disponível em: <www.eca.usp.br/claro/2003/10/html/paginas/pag_5.htm> . Acesso em: 28. ago. 2004.

atingir o sucesso. Ele tenta decifrar a alma dos famosos a partir de fragmentos da vida, mas acaba reforçando certos preconceitos que supostamente combate. Quer criar alguns momentos de lirismo (em particular, na idéia de que o anônimo célebre é, na verdade, um lunático internado num manicômio e que morre sem identificação da lápide que lhe é destinada no cemitério), mas eles soam forçados e deslocados.

O impasse de Loyola Brandão é fazer uma crítica da mídia e sua exagerada obscenidade, em especial das estrelas da televisão, adotando a obscenidade como estratégia para prender a atenção dos leitores. Dessa maneira, exagera no vocabulário obsceno para provocar indignação, mas produz um certo sentimento de impotência. O narrador do romance de Loyola Brandão sugere que sua inspiração tem origem na principal referência da narrativa. Trata-se de texto publicado na revista *Social Text*, em maio de 1996, por Alan Sokal, professor de física da Universidade de New York. Como já foi citado anteriormente, o professor, irritado com o que caracteriza como um excesso da esquerda acadêmica, ludibriou os editores da revista publicando uma paródia incompreensível como se fosse um trabalho acadêmico sério:

Dissipei com tranquilidade e consciência o meu talento. Usei-o nessa Autobiografia-Pensada, gênero que desenvolvi e espero que me coloque na história da literatura. Minha trajetória está pronta. Como eu me vejo. Como gostaria de ser. Como a posteridade deve me julgar. Um ideal de vida. Sincero. Todas as coisas no seu lugar. Um prodígio da imaginação ao elaborar uma existência. Os informados, os que lêem (são raros), os mais cultos (não estou dizendo eruditos), os que, além de *Caras, Quem, Ricas e Famosas, Chiques e Bregas, Vogue RG*, compulsam livros verdadeiros, saberão que um dos meus textos de cabeceira é *Transgressing the boundaries: toward a transformative hermeneutics of quantum gravity*, publicado por Alan Sokal, em 1996, na revista americana *Social Text*. Aqui está a chave, se ninguém até agora percebeu. Meu referencial maior.²²⁶

O título do artigo — já citado na análise do conto de Victor Giudice — pode ser traduzido como “Transgredindo os limites: para uma hermenêutica transformativa da gravidade quântica”. Com esta referência, Loyola Brandão parece propor uma brincadeira aos seus leitores, ou seja, aqueles que procurarem um romance vão encontrar, como elemento central, um ensaio sobre as relações entre a fama e o anonimato, com a indicação das obras consultadas e das teorias que o sustentam. O escritor inscreve sua obra, portanto, numa vertente literária que pode ser denominada como “romance de campus”, no qual o objetivo fundamental é descrever e ridicularizar o meio acadêmico.

²²⁶ LOYOLA BRANDÃO, I. 2002, *op. cit.*, p. 296.

Como já foi mencionado em outro momento da pesquisa, a posição de combate com relação à cultura da mídia parece encontrar resposta no fato de que Loyola Brandão pertence a uma geração que conviveu com uma televisão que “maquiava” a realidade brasileira, resultado de uma época em que os militares fizeram dos meios de comunicação um instrumento poderoso de direcionamento da opinião pública. Esta geração, que se viu obrigada a produzir literatura em porções, sob a sombra da ditadura militar, pôs em cheque a mente positivista. A capacidade do homem de, por intermédio da razão, estabelecer um mundo justo e confortável para nossa espécie foi questionada. Todo o sangue que correu nas guerrilhas e nas prisões brasileiras, alimentou tanto os autores determinados a escrever o mais abertamente possível sobre o momento político presente — Ignácio de Loyola Brandão, Moacyr Scliar, Márcio Souza, Domingos Pellegrini Jr. — quanto os determinados a falar por metáforas e hipérboles — Sérgio Sant’Anna, Lygia Fagundes Telles, Dalton Trevisan e Rubem Fonseca.²²⁷

O comentário de Loyola Brandão a respeito do livro *A festa* — um dos marcos da produção literária de Ivan Angelo — fornece algumas pistas sobre o modo como os escritores da década de 1970 foram precursores do diálogo entre escrita literária e cultura da mídia no cenário brasileiro. “Colegas-dos-tempos-de-censura”, Loyola Brandão define a obra de Ivan Angelo como “o mais político e violento dos livros publicados nos anos 1970”, uma espécie de matriz a partir da qual outros autores buscaram apresentar formas experimentais de construção narrativa:

Sem ser panfletário, ideológico, engajado. Sem essas chatices. Deslumbrante em sua ousadia, sua velocidade, cortes rápidos. Ivan Angelo usa recursos que conheceríamos vinte anos mais tarde através do videoclipe e do *zapping*. Ler *A Festa* é como ter o controle remoto nas mãos e acioná-lo para montar nosso próprio livro. Todos os recursos de que Ivan dispunha aqui estão: narrativa normal, *flash-backs*, fragmentos do cotidiano, notícias de jornal, revista, imagens de cinema, televisão, diálogos teatrais, fotografias, interrogatórios policiais, citações de livros, fluxo do inconsciente.²²⁸

Este comentário sobre a obra de Ivan Angelo pode ser estendido a vários outros autores deste período, inclusive o próprio Loyola Brandão, já que a construção de seus romances está amparada na descontinuidade e na alternância constante entre diferentes

²²⁷ Sobre este tema, consultar as seguintes obras: MACHADO, Janete Gaspar. *Constantes ficcionais em romances dos anos 70*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1981; ANDRADE, Claudete Amália Segalin de. “*Bebel que a cidade comeu*”: uma denúncia estética do real. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Letras, Florianópolis, 1982.

²²⁸ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. “Apresentação”. In: ANGELO, Ivan. *A festa*. 8. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1995.

tipologias de gêneros textuais.²²⁹ No caso específico d'*O anônimo célebre*, além de incorporar recursos diferenciados de formatação tipográfica, o romance apresenta diversas seções que se alternam na apresentação do universo dos “chiques e famosos”, como é o caso das séries de textos intituladas “Resgatando anônimos” e “Sempre plugado”. Na primeira, são apresentadas pessoas que participaram de eventos famosos, mas não receberam crédito nenhum por isto. Na seção “Sempre plugado”, são apresentadas as dicas para que os candidatos à fama alcancem seus objetivos. Em meio a estas diferentes seções, a narrativa apresenta ainda a correspondência erótico-amorosa entre o narrador e suas “mulheres deslumbrantes”. Portanto, assim como *A festa* de Ivan Angelo, ler o “reality-romance” de Loyola Brandão, bem como várias outras obras de sua autoria, “é como acionar o controle remoto e montar nosso próprio livro”.

Para Tânia Pellegrini, o texto em prosa, como bem recebido e produzido nas condições específicas do Brasil contemporâneo, muitas das quais radicalmente novas, traz embutido nas próprias categorias que o fundamentam as marcas das profundas transformações efetivadas nos modos de produção e reprodução cultural, que incluem a proliferação da imagem, sobretudo a eletrônica. Estas marcas, impressas nos temas, também surgem na trama dos fios narrativos que estruturam os textos. De acordo com a autora, “é possível captar, desse modo, uma conexão muitas vezes clara outras vezes apenas sugerida entre o texto e seu contexto gerador”.²³⁰ Nesse sentido, analisar a escrita literária destes autores permite conhecer a ficção criada depois do Modernismo e discutir a produção literária que se seguiu à de grandes nomes como Gabriel García Márquez, Jorge Luís Borges e Guimarães Rosa. Além disso, esta geração foi referência fundamental para os novos escritores surgidos na década de 1990, tais como Nelson de Oliveira, Marcelo Mirisola, Fernando Bonassi, Cadão Volpato, Marcelino Freire e Marçal Aquino. Como representante desta nova geração, Luiz Ruffato aparece como um dos nomes mais significativos para avaliar a ficção produzida na era da imagem.

²²⁹ Para Renato Franco, *A festa* pode ser considerado como o romance paradigmático da década de 1970, pois “nele se cruzam, de modo complexo e nem sempre bem articulado, tanto a tradição documental de nossa literatura como a tendência que obriga o romance a refletir sobre sua natureza ou sobre sua condição de existência em uma sociedade que lhe é hostil”. Com isso, ele apresentaria uma estrutura complexa, composta, por um lado, por fragmentos à moda de contos autônomos que, porém, estão relacionados na parte final e, por outro, por reflexões fragmentárias, por parte do narrador, não só sobre a elaboração da própria obra mas também sobre os impasses gerais da escrita literária nessa época. “*A festa*, nesse aspecto, é romance alegórico, isto é, não apresenta mais uma totalidade orgânica, mas, ao contrário, uma autonomização de cada parte, o que requer tanto a fragmentação como a montagem” (FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: a festa*. São Paulo: Unesp, 1998, p. 21-22).

²³⁰ PELLEGRINI, T. 1999, *op. cit.*, p. 18-19.

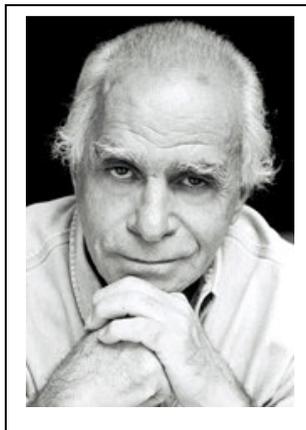
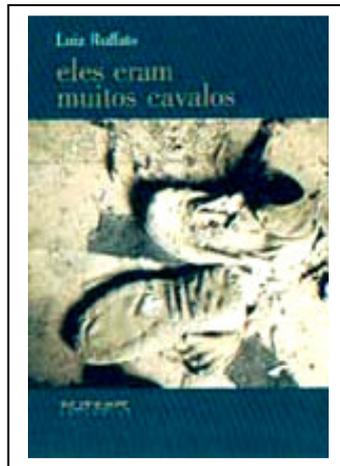


FIGURA 9 – Ignácio de Loyola Brandão.
Fonte: www.releituras.com.br [Acesso em: 15.jun..04].

DADOS SOBRE O AUTOR:

Ignácio de Loyola Brandão nasceu na cidade paulista de Araraquara, no dia 31 de julho de 1936, dia de Santo Ignácio de Loyola. Aos 16 anos começou a trabalhar como jornalista, profissão que ainda exerce e que influenciou diretamente sua ficção. Obras do escritor: Contos: *Depois do sol* (1965); *Pega ele, Silêncio* (1976); *Cadeiras proibidas* (1976); *Cabeças de segunda-feira* (1983); *O homem do furo na mão* (1987); *O homem que odiava segunda-feira* (1999). Romances: *Bebel que a cidade comeu* (1968); *Zero* (1975); *Dentes ao sol* (1976); *Não verás país nenhum* (1981); *O beijo não vem da boca* (1985); *O ganhador* (1987); *O anjo do adeus* (1995); *Veia Bailarina* (1997); *O anônimo célebre* (2002).





CAPÍTULO V

ELES ERAM MUITOS CAVALOS DE LUIZ RUFFATO

Para mim, a linguagem é fundamental, pois todas as histórias já foram contadas. O que as diferencia é a maneira de contar. Toda literatura está perto da realidade, pois se nutre dela. Há graus de proximidade diferentes. Mesmo quando se trata de uma literatura escapista, a realidade é a referência. No meu caso, a realidade que me interessa é a física – cheiros, sons, volumes, cores e sabores – que informam a realidade metafísica – sentimentos, desejos, angústias, culpas, remorsos, vinganças etc. Minha tentativa é a de reproduzir seres de carne e osso em papel. Daí ser tão real. Daí ser tão ficcional. Porque, entre a realidade e a ficção, está a poesia.

Luiz Ruffato

Uma metrópole propicia aos seus habitantes representações contraditórias do espaço e das socialidades que aí têm lugar. Ela é, por um lado, luz, sedução, meca da cultura, civilização, sinônimo de progresso. Mas, por outro lado, ela pode ser representada como centro de perdição, império do crime e da barbárie, mostrando uma faceta de insegurança e medo para quem nela habita.

Sandra Jatthy Pesavento

O que prende os olhos das pessoas sobre a prancha tumultuada das cidades modernas não são só os seus contornos arquitetônicos e artísticos, mas também o balé frenético da população que se movimenta e se reproduz sobre ela. No século XIX, o espetáculo da multidão desviou o olhar para as ruas, outrora calmo e perdido no horizonte, tendo como porta-voz uma figura singular: o *flanêur*. Ao longo do século XX, o desenvolvimento dos meios eletrônicos de comunicação fez com que a rua — espaço de interseção entre o público e o privado, entre os diversos grupos e segmentos sociais, entre diferentes instâncias culturais — fosse substituída pelas telas.

Esta mudança de foco provocou alterações substanciais na sensibilidade das pessoas, já que elas passaram a conviver num mundo em que as referências não são mais localizadas. A fotografia, o cinema, a televisão e a internet possibilitaram o acesso instantâneo a diferentes mundos, outrora distantes mas que, fotografados, filmados e digitalizados, aproximaram-se de nós e passaram a participar decisivamente da formação e desenvolvimento de novos estilos de vida. Nesse cenário de constantes transformações, os meios eletrônicos de comunicação ocuparam um lugar de destaque na sociedade e o passeio passa a ser feito pela câmera, inicialmente nas fotografias e nos filmes do cinema, depois pelas emissoras de televisão e, mais recentemente, pelos computadores conectados à internet.

No que se refere mais especificamente ao universo televisivo, destaca-se a figura do zapeador que atingiu contornos específicos com a invenção do controle remoto, mecanismo que possibilitou maior controle da exibição das cenas, fenômeno denominado como *zapping*. A alternância constante entre os diversos canais de televisão, entre os diferentes trechos dos filmes ou páginas na internet levou, por sua vez, ao surgimento de um ritmo descontínuo na seleção das cenas.

O presente capítulo busca estabelecer uma reflexão sobre estas formas de observar e registrar faces diferenciadas do cotidiano. Num primeiro momento, pretende-se analisar aspectos do movimento acelerado de urbanização — ocorrido em diversos países ocidentais — consolidado a partir do final do século XIX e registrado, entre outras formas, pelo exercício da *flânerie*. Em seguida, será apresentada uma avaliação da

importância dos meios eletrônicos de comunicação na configuração do imaginário social, em especial na construção da escrita literária produzida na virada do século XX para o século XXI. O que pretendo demonstrar é que a ficção brasileira contemporânea se aproxima cada vez mais da vida cotidiana marcada pelas imagens da cultura da mídia e os grandes temas passam pela inserção das nações e dos indivíduos numa sociedade globalizada.

Os textos de escritores de diferentes períodos apontam para elementos significativos relacionados à experiência urbana e à organização da vida social. Por tal motivo, no presente estudo, entende-se que a intermediação entre estas diferentes épocas pode ser feita pela escrita literária. Isto porque, os escritores, ao construírem suas narrativas, se servem do olhar não só para retratar o mundo, mas também para acrescentar à realidade histórica algo inexistente até então.

5.1 O OLHAR NO SÉCULO XIX: BAUDELAIRE E JOÃO DO RIO

Fenômeno surgido com o crescimento das cidades, principalmente a partir do século XVIII, a multidão em desvario, indiferente ao destino dos demais, chamou a atenção de quem tinha por ofício a escrita em diferentes épocas e espaços. Nas páginas de jornais e livros, esta população aparece acelerando o passo para não se atrasar em seus compromissos com os ponteiros do relógio. A partir deste período, a multidão anônima de homens e mulheres é empurrada pelo ritmo das fábricas e avança como esteiras de máquinas na linha de montagem. Atentos e vivendo também no meio desta multidão, alguns escritores do século XIX buscaram sua forma neste conteúdo desordenado das cidades.

Entre estes escritores, o francês Charles Baudelaire fala como poucos da imagem urbana da multidão que se acotovela nas ruas parisienses. Seus textos apresentam o olhar como arma do cidadão, que se cruza e se perde em meio a tantos outros milhares de olhares aturdidos, surpresos e medrosos ao mesmo tempo. O livro de poemas intitulado *As Flores do Mal* tem como protagonista a cidade, na qual a multidão aparece como imagem flutuante, instável e fugaz.

Quando Baudelaire escreve suas “malditas flores”, Paris vive tempos de modernização. A Capital do Século XIX, como foi denominada pelo poeta, está sendo radicalmente transformada, já que as reformas urbanísticas removem do centro a população pobre empurrando-a para os bairros periféricos, onde se instalam as empresas fabris. Tudo se passa como se as mudanças estruturais da sociedade se refletissem no espaço urbano, que precisou se distanciar das velhas cidades de regimes anteriores, com suas ruas estreitas e tortuosas. Um novo modelo de modernidade urbanística se impõe, privilegiando as grandes vias, a circulação dos transportes e das pessoas.²³¹

Em “A uma passante”, um dos poemas emblemáticos da vida moderna, Baudelaire coloca seus leitores frente a frente com a experiência do olhar sobre o urbano no momento em que este olhar se encontra com outro:

²³¹ MUMFORD, Lewis. *A cidade na história*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 72-75.

A rua em torno era um frenético alarido
 Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
 Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
 Erguendo e sacudindo a barra do vestido.
 Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
 Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
 No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
 A doçura que envolve e o prazer que assassina.
 Que luz... e a noite após! - Efêmera beldade
 Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
 Não mais hei de te ver senão na eternidade?
 Longe daqui! tarde demais! nunca talvez!
 Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
 Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!²³²

No soneto, o *flâneur* toma um banho de multidão ao assumir a atitude do desocupado que anda a esmo e se compraz com o espetáculo da vida nas cidades modernas. Num determinado instante, destacando-se da massa anônima, em meio aos ruídos ensurdecedores da rua, surge-lhe diante dos olhos uma aparição fugaz: a imagem de uma bela mulher, que o ofusca, causando-lhe um prazer mórbido e, por isso mesmo, fazendo-o renascer. Depois de seduzi-lo, a fugitiva beleza desaparece para nunca mais, engolfada pela multidão de passantes.

A multidão não apenas arrasta a mulher — que, por um instante, atrai o olhar do poeta — mas é a multidão mesma quem dá a oportunidade desse instante surgir. Para Walter Benjamin, apesar do poeta não nomear a multidão no soneto, “o seu desenvolvimento repousa inteiramente nela, do mesmo modo como o curso do veleiro depende do vento”.²³³ Este quase esbarrão no tumulto da rua tem seu clímax no “nunca talvez!”. Para Benjamin, aqui tem lugar o amor, não à primeira vista, mas à última vista.²³⁴ O bulevar, este local mágico construído para ser o novo ponto da moda da sociedade parisiense, é o lugar que permite e estimula o olhar, este “céu lívido onde aflora a ventania”.

O fluxo ininterrupto das pessoas é submetido ao olhar avaliador do *flanêur*. A cidade se constituirá no observatório privilegiado da diversidade: ponto estratégico para apreender o sentido das transformações. Entretanto, este olhar precisa manter um certo

²³² BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 345.

²³³ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 117.

²³⁴ *Idem*, p. 43.

distanciamento para que não se embriague completamente e não possa mais avaliar aquilo que observa. A passante que fascina o contemplador contamina-se do mutável da vida moderna, porque a visão de sua imagem, além de fornecida pelo acaso, é interrompida pela circulação intensa de pessoas.

Este olhar vê e sente uma sociedade cindida em partes irreconciliáveis, com identidades próprias e diferenciadas. Os sinais visíveis dessa novidade de dimensões desconhecidas é assustador. O indivíduo perdeu sua identidade. A máquina é apontada como expressão simbólica e material desta perda. Máquinas, multidões, cidades: o trinômio do progresso, do fascínio e do medo. O homem vitorioso sobre a natureza, por sua astúcia, tem medo do que criou.

A multidão surge em Baudelaire como algo possuidor de uma natureza ambígua e tentadora. Ela é o labirinto que devora e faz desprender sobre seu participante a energia que destrói os estímulos. A integração do indivíduo na massa de iguais e a tentação auto-destruidora de se perder numa maré humana. Mas, também, no fetiche da mercadoria produzida pela cidade industrial, a ressurreição na festa coletiva do consumo. A fugaz beleza se torna o emblema de uma arte móbil como a própria realidade, cujos referenciais são imprecisos, obrigando o artista a se transformar num andarilho que abre os olhos maravilhados ao espetáculo sempre renovável do mundo.

Em Baudelaire, quem tem contato com esta multidão e circula por ela e a observa de forma irônica sem se contaminar é o *flâneur*, que a fulmina com seu olhar de desespero. Ele ainda não está condicionado pelo hábito que automatiza a percepção e impede a apropriação da cidade pelo transeunte. Seu contato com a massa urbana é aquele do olhar (ele vê a cidade), método que cria em torno de si um escudo. Não sendo um autômato, um basbaque, ele é o ocioso, ele mapeia a cidade referenciando o labirinto emocional despertado pelas cidades modernas. Desenraizado, o *flâneur* pode ir a todos os lugares, mas não está “em casa” nem na sua própria cidade. Para ele, ela é apenas um mostruário.

* * *

Adquirindo fama a partir do início do século XX, João do Rio — pseudônimo de João Paulo Alberto Coelho Barreto — faz o registro de aspectos relevantes da cidade que

percorreu com seus passos e, principalmente, com seu olhar. O narrador de seus textos pode ser definido como “narrador-repórter” por fazer a aliança entre ficção e realidade. Este narrador se transforma em *flâneur* e assim pode contemplar elementos que evidenciam toda a complexidade do Rio de Janeiro, então capital federal, onde convivem as mais diferentes profissões, práticas religiosas, festas, vícios e virtudes, hábitos, histórias para ver e contar.

Os escritos de João do Rio podem ser definidos como uma homenagem à cidade, onde o acento tônico recai sobre a rua, personagem principal em grande parte do registro dos acontecimentos. Como protagonista, a rua aparece personificada em imagens que revelam a dimensão poética inscrita nas narrativas do autor. Em um de seus textos mais famosos, ao procurar nos dicionários elementos para definir sua personagem, o narrador declara que a rua aparece ali apenas como “um alinhado de fachadas, por onde se anda nas povoações...”. Afirma então que essa definição peca por não captar a essência da rua: “Ora, a rua é mais do que isso. A rua é um fator da vida das cidades, a rua tem alma!”.²³⁵ Para exemplificar sua constatação, o cronista cita o caso da Rua da Misericórdia, descrita como palco no qual aparecem marcas expressivas da história brasileira:

Com as suas hospedarias lóbregas, a miséria, a desgraça das casas velhas e a cair, os corredores bafientos, é perpetuamente lamentável. Foi a primeira rua do Rio. Dela partimos todos nós, nela passaram os vice-reis malandros, os gananciosos, os escravos nus, os senhores em redes; nela vicejou a imundície, nela desabotoou a flor da influência jesuítica. Índios batidos, negros presos a ferros, domínio ignorante e bestial, o primeiro balbucio da cidade foi um grito de misericórdia, foi um estertor, um ai! tremendo atirado aos céus. Dela brotou a cidade no antigo esplendor do Largo do Paço, dela decorreram, como de um corpo que sangra, os becos humildes e os coalhos de sangue, que são as praças, ribeirinhas do mar. Mas, soluço de espancado, primeiro esforço de uma porção de infelizes, ela continuou pelos séculos afora sempre lamentável, e tão angustiada e franca e verdadeira na sua dor que os patriotas lisonjeiros e os governos, ninguém, ninguém se lembrou nunca de lhe tirar das esquinas aquela muda prece, aquele grito de mendiga velha: — Misericórdia!²³⁶

O Rio de Janeiro que aparece nas páginas do autor é uma cidade que se modernizava. Entretanto, o autor registra facetas inusitadas que emergem nesse processo. Segundo Antonio Candido, João do Rio desafina o coro dos contentes — e seus *slogans* entusiasmados, tais como “o Rio civiliza-se” — que saudava a urbanização e o

²³⁵ RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1987, p. 04.

²³⁶ *Idem*, p. 08.

saneamento como feitos suficientes. Para o crítico literário, o escritor estava, na verdade, mostrando a ferida escondida pela ostentação.²³⁷

Esta perspectiva pode ser relacionada a um procedimento incomum, operado pelo autor em relação à matéria real que se fazia ficção: “Em lugar de permanecer na redação, esperando que os informes chegassem até ele, João do Rio saía às ruas, procurava o fato diverso, o ângulo diferenciado. Assim, seus textos revelam o movimento da cidade, comentando fatos e pessoas que antes eram meramente transplantados para o jornal”.²³⁸ É com este procedimento que seus textos irão incorporar falas e imagens curiosas da cidade, tais como a profissão dos caçadores urbanos “que matam os gatos e levam aos *restaurants*, já sem pele, onde passam por coelho. Cada gato vale dez tostões no máximo. Uma só das costelas que os fregueses rendosos trincam, à noite, nas salas iluminadas dos hotéis, vale muito mais”.²³⁹ Caso curioso é ainda o das pessoas que marcam seus corpos com tatuagens:

Há tatuagens religiosas, de amor, de nomes, de vingança, de desprezo, de profissão, de beleza, de raça, e tatuagens obscenas. A vida no seu feroz egoísmo é o que mais nitidamente ideografa a tatuagem. As meretrizes e os criminosos nesse meio de becos e de fachadas têm indeléveis idéias de perversidade e de amor. Um corpo desses, nu, é um estudo social. As mulheres mandam marcar corações com o nome dos amantes, brigam, desmancham a tatuagem (...), e marcam o mesmo no pé, no calcanhar. — Olha, não venhas com presepadas, meu macacuano. Tenho-te aqui, desgraça! E mostram ao malandro, batendo com o chinelo, o seu nome odiado. É a maior das ofensas: nome no calcanhar, roçando a poeira, amassado por todo o peso da mulher...²⁴⁰

Em outro texto, João do Rio critica os novos modos surgidos com a inserção brasileira no contexto capitalista. A crítica é direcionada ao cinema, ou melhor, não ao cinema em si, mas a forma como este promove mudanças de usos e costumes da sociedade. Desse modo, a narrativa aponta para uma das características marcantes da vida urbana moderna: a velocidade. Na técnica cinematográfica, velocidade é do que precisam os fotogramas montados em uma fita para se obter a impressão do movimento. Neste sentido torna-se compreensível a metáfora do “homem-cinematográfico”:

²³⁷ CANDIDO, Antonio. *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980, p. 90.

²³⁸ OLIVEIRA, Ana de; GENS, Rosa de Carvalho. “Prefácio”. In: RIO, João do. *op. cit.*, 1987, p. xii.

²³⁹ RIO, João do. *op. cit.*, 1987, p. 25.

²⁴⁰ *Idem*, p. 33.

O homem-cinematográfico acorda pela manhã desejando acabar com várias coisas e deita-se à noite pretendendo acabar com outras tantas. É impossível falar dez minutos com qualquer ser vivo sem ter a sensação esquisita de que ele vai acabar alguma coisa. O escritor vai acabar o livro, o repórter vai acabar com o segredo de uma notícia, o financeiro vai acabar com a operação, o valente vai liquidar um sujeito, o político vai acabar sempre várias complicações, o amoroso vai acabar com aquilo. Daí um verdadeiro tormento de trabalho (...). O homem-cinematográfico, comparado ao homem do século passado, é um gigante de atividade. O comerciante trabalha em dois meses mais do que o seu antecessor em dez anos.²⁴¹

Essa crítica à velocidade comandada pelo mundo do trabalho aproxima ainda mais a imagem do cronista à do *flâneur*. Por outro lado, a identificação com o repórter não permite que João do Rio torne-se o *flâneur* típico, completo, mas sim seu sucessor, pois, de certa forma, o repórter nada mais é do que o *flâneur* inserido no mercado de trabalho. Tatuadores, mendigos, *pivettes*, cantores e versos populares, cordões carnavalescos, músicos ambulantes, presidiários, modinhas, pintores, meretrizes, consumidores de ópio, lundus, orações, velhos cocheiros, mercadores de livros, entre outras manifestações humanas e urbanas, compõem o universo de um Rio de Janeiro que dá os primeiros passos rumo à modernidade, mostrando assim um painel variado de situações que desembocam ou se originam da “alma encantadora das ruas”. Em João do Rio, a rua não pode ser, portanto, descrita como simples lugar de passagem. Ela vive e sente a passagem do tempo. Nela é preciso reconhecer os vestígios daqueles que a atravessaram e representaram o espetáculo do mundo numa superfície sempre igual e sempre diferente, como dunas revolvidas pelo vento do deserto.

Andar ociosamente, sem rumo nem sentido certo, caminhar livre pela cidade, com a velocidade dos passos pontuada por tartarugas que eram levadas a passear nas galerias.²⁴² Esta era a atitude do *flanêur* ao negar o mundo moderno e sua forma de produção alicerçada no avanço desenfreado da divisão e da especialização do trabalho.

²⁴¹ RIO, João do. *Cinematographo: crônicas cariocas*. Porto: Chardon, 1909, p. 386.

²⁴² BENJAMIN, 1989, *op. cit.*, p. 51.

5.2 O OLHAR NO SÉCULO XXI: ZAPPING, INTERNET “E OUTROS OBJETOS PONTIAGUDOS”

Quais as diferenças e semelhanças entre o *flanêur* do século XIX e o zapeador do final do século XX? Pode-se sugerir que ambos percorrem espaços de socialização, atravessam lugares para observar as pessoas, o ambiente e sua interação constante. Contudo, o verbo flunar está ligado a um tempo em que o passeio ocorria nas ruas e de maneira a marcar a condição singular de quem observa: o *flanêur* é um provocador e sua atitude é um ato de resistência contra a industrialização que iguala a todos na condição de anônimos solitários em meio à multidão.

No entanto, suas referências eram bastante específicas já que as cidades ainda não se intercomunicavam de maneira mais intensa. Sendo assim, o ritmo do *flanêur*, registrado pelas crônicas do fim do século XIX e início do XX, acelerou-se sem cessar no período de transição para o terceiro milênio. É o que registra Rubem Fonseca na obra *Diário de um fescenino*, na qual a cidade aparece como uma espécie de videoclipe com suas imagens descontínuas. No fragmento referente ao dia 16 de setembro, o narrador anuncia: “Vou escrever um diálogo que ouvi hoje, entre três pessoas que andavam à minha frente na rua.” Alguns parágrafos adiante, interrompe o diálogo e finaliza com a frase: “Não ouvi o resto”.²⁴³ O *zapping* pelas cenas urbanas registra apenas um fragmento, sem compromisso com a seqüência início, meio e fim.

Em tempos de predomínio da imagem, assistir à televisão e, principalmente, navegar pelos canais, é um movimento que ocorre no convívio íntimo, doméstico, o que leva a um contato com os outros a partir de uma relação intermediada por aparelhos eletrônicos. Apesar de suas características específicas, o olhar é a instância que aproxima o *flanêur* do zapeador. E o escritor é um dos responsáveis pela combinação destes olhares em seus textos. Sendo assim, os textos ficcionais apresentam-se como uma experiência valiosa para uma análise da importância das telas na vida cotidiana. A partir de suas histórias é possível identificar e avaliar, por exemplo, formas de recepção de filmes, programas televisivos e contatos via internet.

Nesse contexto, espetáculo e representação talvez sejam as palavras que traduzam de maneira bastante apropriada o momento histórico por que passam as sociedades

²⁴³ FONSECA, Rubem. *Diário de um fescenino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 208-209.

ocidentais contemporâneas. A necessidade de transformar tudo em espetáculo pode ser inserida numa arena na qual os meios de comunicação precisam se digladiar para conquistar altos índices de audiência que serão utilizados para veicular a publicidade que, por sua vez, controlará o consumo.

Estas circunstâncias evidenciam que quanto maior a disponibilidade de informações, menor passa a ser o impacto provocado pelas imagens e idéias divulgadas, já que a capacidade cada vez maior de divulgação das informações é enfraquecida por seu próprio uso. Este aspecto peculiar foi elevado à enésima potência com a invenção do controle remoto e o surgimento do *zapping*, ou seja, o acionamento constante do controle remoto por parte dos telespectadores para navegar pelas diferentes emissoras de televisão. De acordo com Beatriz Sarlo, o *zapping* — originalmente utilizado pelos estúdios de televisão para a seleção das cenas captadas por suas várias câmeras — ao passar para o ambiente doméstico, provocou uma relativa perda de intensidade por parte da imagem devido à descontinuidade das cenas. Isto fez com que o discurso televisivo procurasse se proteger da mudança de canal a partir da ênfase na velocidade e na obscenidade das imagens. Com isso, “espera-se que o alto impacto e a velocidade compensem a ausência de brancos e silêncios, que devem ser evitados porque abrem as fendas pelas quais passa o *zapping*”.²⁴⁴

* * *

Surgido na década de 1980, o fenômeno do *zapping* pode ser definido como uma das inovações mais significativas do universo dos meios eletrônicos de comunicação. Com o controle remoto, trocar de canal caracteriza-se pela presença da montagem revelada no modo pelo qual ocorre a interrupção e na súbita mudança de cena que rompe com qualquer tentativa de ordenamento narrativo. Surge um novo herói: o zapeador, com o poder — inscrito em seu mágico controle remoto — de se mover para qualquer programa disponível sem precisar levantar do sofá ou da cadeira. Trechos de videoclipes, desenhos animados, comerciais publicitários, entrevistas, documentários, telejornais e apresentações artísticas diversas sucedem-se separados por cortes amadores. Cada fragmento não possui mais que alguns minutos, segundos às vezes. Sempre à mão, como

²⁴⁴ SARLO, B. *op. cit.*, 1997, p. 61.

uma espécie de espada eletrônica em duelo constante com o televisor, o controle remoto fica à espera de uma imagem desinteressante para entrar em ação. A operação forma um conjunto composto pelo acaso, aparentemente sem nenhum projeto. Com este procedimento, o zapeador realiza um processo de seleção de imagens que se apresentam para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de cenas anteriores.

A hipótese da pesquisa, portanto, é que a estrutura de algumas narrativas da literatura brasileira contemporânea adota a descontinuidade narrativa como um de seus recursos formais mais relevantes. Isto aponta para o diálogo principalmente com o *zapping* televisivo e a navegação na internet. De um modo geral, tanto o *zapping* como o hipertexto se estruturam como uma construção em espiral, em que seqüências são interrompidas para serem retomadas em outro momento ou para serem abandonadas completamente. Isto acarreta em muitos casos um clímax parcial, já que o processo se renova constantemente levando a uma nova situação em questão de segundos. Obviamente, muitas narrativas selecionadas via controle remoto ou mouse do computador mantêm a estrutura começo-meio-fim, construindo uma trama lógica em que os elementos expressivos se articulam com a finalidade de contar uma história. Porém, fica latente em muitos textos uma certa insatisfação do telespectador/usuário, um sentimento incompleto de gratificação. Isto porque o prazer se concentra muito mais na fruição do que no desenlace das histórias.

O *zapping*, mais especificamente, provocou um aumento na exibição de cenas sensacionalistas, pois as emissoras de televisão e os estúdios de cinema convivem cada vez mais com a necessidade de reter a atenção do público. Para tanto, apelam para estratégias que atraiam a sensibilidade do espectador, principalmente para elementos ligados ao universo do obscuro, do profano e do trágico.

A telenavegação possibilitou a personalização do ato de ver televisão: a partir de fragmentos, o zapeador monta seu próprio programa. Os fragmentos parecem não possuir unidade. Mas, se analisado mais de perto, o processo revela que a unidade está no telespectador: são suas preferências pessoais que dão coerência ao que parece disperso. Portanto, o *zapping* pode ser compreendido como forma livre, aberta e pessoal, mas não caótica, já que a diversidade de narrativas é reunida de acordo com a personalidade de cada telespectador.

O *zapping* levou a mudanças importantes nos hábitos de quem assiste às narrativas exibidas na tela. Por exemplo: grande parte dos telespectadores assiste televisão com o controle remoto na mão, o que mostra bem a amplitude do menosprezo àquelas cenas que não forem consideradas interessantes. Mas as mudanças maiores ocorreram na produção de programas, já que o zapeador deu início à corrida das emissoras de televisão pela audiência. Assim, a concorrência entre os diversos canais disponíveis é acirrada ainda mais. Se em seus anos iniciais a televisão “aberta” produzia para um grande público, homogêneo, agora ela precisa pensar em atender os vários públicos. Isto quer dizer que, graças ao número maior de canais, o telespectador aumenta suas possibilidades de entretenimento. A partir deste quadro, fidelidade irrestrita a determinada emissora já não é mais um conceito com muita força junto ao público.²⁴⁵

Assim, realiza-se a audiência flutuante e fragmentada, da mesma forma como flutuante e fragmentado é o espírito da linguagem televisiva em todos os seus programas: nos telejornais, nas telenovelas, no esporte, na música, nas peças publicitárias, nos *shows* e nos videoclipes. O zapeador, portanto, transformou o discurso televisivo de tal forma que levou as emissoras a repensar seus recursos para continuar satisfazendo gostos diferentes de um público cada vez mais segmentado. Nesse sentido, uma abordagem comparativa pode partir destes elementos para evidenciar de que maneiras a ficção brasileira contemporânea se posiciona com relação às estratégias da cultura da mídia.

A análise de determinados programas pode revelar de que maneiras o *zapping* interfere na linguagem televisiva (e, por extensão, na construção do narrador-zapeador de alguns romances contemporâneos). Um exemplo disto pode ser identificado no programa “Fantástico - O Show da Vida”. Denominado “como revista eletrônica semanal”, o programa estreou no ano de 1973 na Rede Globo de Televisão. Desde aquele ano, é apresentado aos domingos, geralmente no horário das 20 às 22 horas. Divide-se em sete ou oito blocos principais e um menor de abertura — que é uma espécie de *trailer* do que será apresentado em cada edição do programa —, entremeados de intervalos comerciais.

²⁴⁵ O ápice deste processo é visível nas emissoras de televisão por assinatura que destinam sua programação a um público ainda mais segmentado. Estas emissoras fragmentam a audiência por faixa etária, identidades étnicas e raciais, religião e gêneros de programas. As emissoras gastam somas consideráveis em pesquisas para conhecer hábitos de consumo, preferências por canais e gêneros de programações de seus assinantes. Além da segmentação, os canais buscam desenvolver uma personalidade própria, a partir de objetivos claros e conteúdos diferenciados: canais como os direcionados ao público infantil que apresentam durante toda a programação desenhos animados, seriados e programas cuidadosamente desenvolvidos para esta faixa etária. Canais especializados em notícias, esportes, filmes ou informações agropecuárias são outros sintomas deste processo de segmentação do público.

Durante sua existência, o programa sofreu diversas alterações, mas manteve muitos de seus traços estilísticos consolidados ao longo de sua trajetória.

Um destes traços estilísticos está diretamente relacionado ao nome do programa. O tratamento fantástico das notícias é obtido por meio da seguinte estratégia: os fatos e acontecimentos são retirados do contexto originário em que aconteceram, suspendendo assim as determinações circunstanciais que contribuíram para que tais fatos e acontecimentos ocorressem. Os fatos da vida cotidiana explicam-se por suas relações contextuais com outros fatos. O fato fantástico, porém, é isolado, transformado num episódio solitário e único, o que cria uma ação dramática toda própria aos olhos do telespectador. Por meio deste recurso, a informação é transmitida como algo excepcional, desenraizada de seu contexto originário e rearticulada num plano mágico.²⁴⁶

Em sua dimensão formal, o programa busca abordar assuntos diversificados, combinados de maneira aparentemente anárquica. Adotando estas estratégias, o programa agrada, indistintamente, a todos os segmentos de público. O texto do programa é composto quase sempre de frases curtas, fortemente adjetivado e com os verbos no presente. Além disso, o texto no *Fantástico* orienta as imagens. O programa — modelo adotado por programas de diferentes emissoras de televisão —, aposta ainda na rápida movimentação das câmeras e na mudança constante de cenários como recursos para evitar a mudança de canal.

Os produtores de programas televisivos como estes parecem compreender que não basta que as imagens estejam em movimento; é preciso que as câmeras também se movimentem. Isto porque as imagens não podem permanecer estáticas e as informações precisam carregar altas doses de dramaticidade, objetivo atingido com a conjugação entre movimentação contínua de câmeras e cenários, efeitos especiais de sonorização e efeitos de transição entre os diferentes quadros que compõem as diversas reportagens. Além disso, como no caso de telejornais, os programas são apresentados no interior da redação, o que transmite a idéia de transparência e aproximação com o público, já que o que é

²⁴⁶ Os episódios isolados alinham-se, no entanto, em torno de dois eixos. O primeiro é o eixo do saber, no qual se inserem o inexplicável, o curioso, o exótico, os temores inomináveis, as esperanças desenfreadas, as descobertas, numa palavra, o que aguça a vontade de saber. O segundo eixo é orientado por um humanismo moralista que denuncia tudo o que agride certos valores prestigiados na organização da estrutura social, ou então aconselha os telespectadores no sentido de oferecer-lhes orientações para sua vida cotidiana. No eixo do saber, o programa privilegia, sobretudo, a palavra do especialista. No *Fantástico*, o especialista é a voz do conhecimento científico, que trata, geralmente, de fatos curiosos ou que parecem inexplicáveis. O eixo do humanismo assume várias formas, como denúncias, cruzadas morais e apelos ao bom senso (Sobre o tema, consultar: DUARTE, Elisabeth Bastos. "Quando e como a TV fala de si". *Revista Eletrônica E-Compós*. Disponível em: < <http://www.compos.org.br/e-compos> >. Acesso em 12/05/2004).

noticiado está sendo redigido na frente das câmeras e naquele exato momento. Algumas destas características passaram a ser referências para alguns escritores brasileiros do final do século XX, principalmente na tarefa de compor narrativas que simulam o movimento hipertextual das telas, o que será visto em detalhes mais adiante.



FIGURA 10 – *Fantástico* e *Jornal Nacional*: instituições brasileiras.

Neste universo, o controle remoto opera com um elemento significativo nas sociedades contemporâneas: a aleatoriedade. Isto sugere que, diante de um *mundo vasto mundo* de opções, como nunca antes, muita coisa pode acontecer e a máxima shakespeariana — “Há mais mistérios entre o céu e a terra do que imagina nossa vã filosofia” — deixa de ser apenas uma frase de efeito retórico.

A televisão, definida como principal meio de propagação da cultura da imagem, se caracteriza por uma dinâmica singular: ela traz o distante para dentro das casas dos telespectadores, sendo, nesse sentido, o instrumento por excelência da globalização (juntamente com a internet). Como resultado, os telespectadores, ao assistirem a programas como telejornais, imediatamente tomam conhecimento do que está se passando, não no mundo inteiro, mas nos pontos mais estratégicos de conflito no mundo. Desse modo, questões como o conflito entre israelenses e palestinos acabam se transformando em questões cotidianas: todos os dias são transmitidas notícias desse conflito e ele passa a ser considerado como um tema doméstico.²⁴⁷

As pessoas, portanto, cada vez menos dão conta de seu mundo porque este mundo não se refere mais apenas a uma dimensão localizada, tal como era a organização das vilas, dos bairros ou das pequenas cidades em épocas anteriores. Sendo assim, o zapeador

²⁴⁷ Num movimento de “mão-dupla”, a televisão é o meio que consegue ser local também. Tem uma coisa de local na televisão que outros meios não têm. Por incrível que possa parecer, a televisão é bastante brasileira porque trata diariamente de seu espaço, notadamente em seus telejornais (incluindo sua programação regional) e em suas telenovelas (com a discussão dos “temas nacionais”). A televisão traz o global, mas também insere questões locais. Nesse sentido, ela é responsável por estabelecer uma ponte entre o local e o global.

tem a possibilidade de esbarrar com imagens imprevistas de partes diversas de seu país ou do mundo durante a alternância constante de canais. Isto redimensiona as perspectivas que o telespectador tinha com relação ao tempo e ao espaço, já que o tempo e o espaço se transformam continuamente. É claro que o zapeador pode evitar as surpresas, como, por exemplo, ao permanecer apenas naqueles canais que lhe dizem mais respeito. No entanto, por ser aleatório, às vezes ocorre a parada em um canal às vezes em outro, motivado por diversos fatores. Mesmo que por alguns instantes, o *zapping* obriga o contato do telespectador com cenas que, em alguns casos, afrontam diretamente suas convicções.

* * *

Em plena era da imagem, uma forma de resistência talvez seja desligar a fonte geradora de imagens. Contudo, se desligar a televisão nem sempre é o caminho mais viável, o conto “Zap”, de Moacyr Scliar, apresenta uma alternativa: a alternância constante entre os diversos canais. O personagem do conto é um menino de treze anos: “Uma idade em que se vê muita televisão, e em que se muda de canal constantemente.”²⁴⁸ O mecanismo que propicia esta troca incessante de canais é o controle remoto. Não se pode pensar neste aparelho como uma maravilha tecnológica que vai proporcionar a redenção ao espectador, aperfeiçoando sua capacidade de crítica. A julgar pela primeira frase do conto, o controle remoto estaria muito mais próximo de criar uma nova espécie de dependência: “Não faz muito tempo que temos esta nova TV com controle remoto, mas devo dizer que se trata agora de um instrumento sem o qual eu não saberia viver”.²⁴⁹

De fixação em um determinado canal de televisão à obsessão de apertar as teclas do controle remoto, não há efetivamente grande diferença. Pode-se argumentar que de um ou de outro modo, o espectador permanece estático diante da tela, absorto perante uma ou várias imagens. Ainda assim, não há como deixar de ver o ato de trocar o canal como uma oportunidade de exercitar o direito à recusa:

Estou num canal, não gosto – zap, mudo para outro. Não gosto de novo – zap, mudo de novo. (...) Da tela, uma moça sorridente pergunta se o caro telespectador já conhece certo novo sabão em pó. Não conheço nem quero conhecer, de modo que – zap – mudo de

²⁴⁸ SCLIAIR, Moacyr. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 369.

²⁴⁹ *Idem, ibidem*.

canal. “Não me abandone, Mariana, não me abandone!” Abandono, sim. Não tenho o menor remorso, em se tratando de novelas...²⁵⁰

Esta forma de resistência relativa — uma vez que a televisão continua ligada, mas este ou aquele canal podem ser evitados — torna mais concreta a adaptação à convivência com a televisão. Também no que se refere à superação das imagens, encontra-se aqui um reforço: “por mais que as imagens não sejam definitivamente abandonadas, resta a opção de selecioná-las, impedir que umas se mantenham na tela e permitir que outras conquistem o direito de ocupá-la por um tempo maior”.²⁵¹ O texto remete, portanto, à brutalização das pessoas diante de cenas que precisam causar cada vez mais impacto para chamar a atenção dos telespectadores.

No que se refere especificamente aos programas jornalísticos, o texto de Moacyr Scliar tematiza algumas questões problemáticas relacionadas à atuação das emissoras de televisão. A desinformação intencional é um aspecto significativo a ser considerado nos dias atuais quando se fala em desenvolvimento dos meios de comunicação. Nesse sentido, um ponto a ser ressaltado na imprensa é a ausência da figura do narrador. Embora Walter Benjamin lembre que quem viaja tem muito para contar, os correspondentes de jornais televisivos parecem não ter histórias interessantes para contar. Isto porque a necessidade de atrair a atenção do público levou à apresentação superficial das matérias jornalísticas. Segundo a famosa avaliação benjaminiana, o narrador não está de fato presente entre nós em sua atualidade viva. Ele é algo distante e que se distancia ainda mais, porque são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Também está em extinção a sabedoria - o lado épico da verdade, o incomum, o extraordinário. E esse processo vem de longe. Na realidade — de acordo com o autor — esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda evolução secular das forças produtivas.

Benjamin acredita que a consolidação da burguesia, que tem na imprensa um de seus instrumentos mais importantes, carrega consigo uma forma de comunicação que nunca havia influenciado decisivamente a forma épica, embora suas origens sejam

²⁵⁰ *Idem, ibidem.*

²⁵¹ SIMON, Luiz. 1999, *op. cit.*, p. 95.

antigas: a informação.²⁵² Na atualidade, as sociedades mundializadas saturam-se de informação, consumindo-a. A chamada “grande imprensa” pode ser descrita, portanto, como verdadeira “metralhadora de signos”, devido ao grande número de informações que disponibiliza aos leitores e telespectadores.

Hoje, o saber que vem de longe encontra menos ouvintes que a informação sobre acontecimentos próximos. A cada dia recebemos notícias de todo o mundo. No entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. Enquanto a narrativa pode sobreviver por muito tempo, a informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento. Nesse sentido, informação não implica necessariamente acesso ao conhecimento. Isto explica em parte porque as empresas jornalísticas não têm investido muito em áreas como a do jornalismo investigativo, já que ele nem sempre dá frutos imediatos. Uma apuração completa pode demandar meses e exige que se tenha um quadro maior de repórteres para que uns possam substituir os outros. Interessadas no lucro imediato, geralmente estas empresas preferem divulgar a notícia que dá menos trabalho em termos de apuração dos fatos. O fenômeno do *zapping* amplifica este processo, já que a novidade é um dos ingredientes fundamentais que alimenta a atenção dos telespectadores. Esta e outras questões são importantes para a análise de narrativas em que se pode observar a incorporação do movimento hipertextual das telas tanto da televisão como do computador, como é o caso de alguns textos da chamada “Geração 90”, entre os quais se destaca o nome de Luiz Ruffato.

²⁵² BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-204.

5.3 09 DE MAIO DE 2000: DATA ESPECIAL PARA UMA VIAGEM A SAMPAULO

Uma cidade em decomposição não poderia ser discutida numa composição...

Luiz Ruffato

Se queres ser universal, canta a tua aldeia.

Leon Tolstoi

16 de junho de 1904. A literatura nunca mais foi a mesma desde que James Joyce eternizou este dia em *Ulisses*, mostrando que um romance cabe num único dia. O escritor mineiro Luiz Ruffato também resolveu espiar a vida de vários habitantes de uma cidade em apenas um dia. Na madrugada do dia 9 de maio de 2000, um grupo de trabalhadores se desloca a pé da periferia para a cidade, e o leitor inicia, conduzido pelas mãos hábeis de diversos narradores, uma vertiginosa excursão por uma infinidade de dramas nas 160 páginas de *Eles eram muitos cavalos*. Este é o terceiro livro do autor que estreou na literatura em 1998 com *Histórias de remorsos e rancores* e ganhou menção honrosa no concurso Casa de las Américas com sua segunda coletânea de contos intitulada (*os sobreviventes*).²⁵³ Nos dois primeiros livros, os personagens criados por Ruffato vivem em Cataguases (cidade natal do escritor). São representantes da pequena burguesia ou do proletariado que vivem à sombra da indústria têxtil da cidade da Zona da Mata mineira. Em *Eles eram muitos cavalos*, alguns desses mesmos personagens chegaram a São Paulo, onde, assim como o próprio autor, também procuram sobreviver, mas tendo que lidar com a dor do exílio voluntário.

Eles eram muitos cavalos. O título foi tirado de um verso do poema “Romanceiro da Inconfidência”, de Cecília Meirelles, mas remete também ao romance de Horace McCoy, *They shoot horses, don't they?*²⁵⁴ O romance é composto por setenta relatos

²⁵³ O título da obra é assim mesmo: entre parênteses e minúsculas.

²⁵⁴ McCoy, Horace. *Mas não se matam cavalos?* 2. ed. Rio de Janeiro: Sá Editora, 2001.

numerados de casos que podem ser lidos na ordem que o leitor preferir: do princípio ao fim, no sentido contrário ou “zapeando” pelas diversas narrativas. Cada uma das narrativas é um minitexto fechado em si mesmo, com protagonistas e ação próprios. Por que, então, chamar esse conjunto de “romance”? Porque o resultado da reunião desses contos é muito maior do que a mera justaposição de todos eles. Trata-se de obra panorâmica, em que a simultaneidade da vida coletiva num amplo espaço geográfico é mais importante do que o pormenor da figura individual.

Temas como violência e recursos narrativos como fragmentação e coloquialismo fazem lembrar as experiências da chamada “Geração de 1970”. Vários escritores contemporâneos reconhecem a importância da radicalidade estética de algumas obras deste período para seu trabalho, ampliada de acordo com as possibilidades oferecidas pelas novas tecnologias.

Nelson de Oliveira, um dos escritores que se destacaram no cenário brasileiro do final do século XX, é também o organizador de uma antologia de contos intitulada “Geração 90: manuscritos de computador”.²⁵⁵ Numa leitura que tem como referência o conto brasileiro, mas que pode ser estendida também ao romance, o organizador da obra destaca que “falar da Geração 90 é ter obrigatoriamente de falar da Geração 70”:

Longe da máquina de escrever — do homem na lua, do Brasil tricampeão mundial de futebol, do fim dos Beatles, da derrota dos EUA na Guerra do Vietnã, da morte na prisão do jornalista Vladimir Herzog, da posse de Figueiredo (no Brasil) e de Margareth Thatcher (na Inglaterra), do auge da Guerra Fria, da eleição do socialista Mitterand para a presidência da França e, enfim, longe do *boom* do conto brasileiro — mas colados no computador — na queda do Muro de Berlim, no fim da Guerra Fria e do comunismo, na volta dos Beatles, no apogeu e na queda de Collor, na popularização do personal computer, da Internet e do e-mail, no Brasil tetracampeão mundial de futebol, na globalização, na clonagem da ovelha Dolly, no mapeamento do genoma humano, os novos contistas mantiveram e aprimoraram as conquistas estéticas dos que os precederam.²⁵⁶

Na tradição literária brasileira, *Eles eram muitos cavalos* pode ser inscrito, portanto, no rol de romances produzidos pela Geração de 1970, encabeçados por *A Festa*, de Ivan Angelo; *Zero*, de Loyola Brandão; e *Essa terra*, de Antonio Torres.²⁵⁷ Estes

²⁵⁵ De acordo com seu organizador, o título da antologia foi sugerido por um de seus autores, o escritor Marcelino Freire, e procura traduzir a idéia de que os escritores do final do século XX deixaram de rascunhar à mão e passaram a rascunhar no próprio computador.

²⁵⁶ OLIVEIRA, Nelson de (Org.). “Contistas do fim do mundo”. In: ---. *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 08.

²⁵⁷ Numa entrevista, o próprio autor reconhece a importância destes romances em seu trabalho (Cf. *Folha de São Paulo*, 27/01/2002, p. 03).

romances podem ser reunidos em torno de uma mesma técnica narrativa: a do discurso simultâneo e polifônico. Inspirado nestes precursores, o texto de Ruffato parece compor uma espécie de sinfonia, na qual se pode ouvir o som das muitas e diferentes vozes dos milhões de habitantes da maior aglomeração urbana brasileira.

Colocar todas elas em um livro implicou em fragmentá-lo e embalar seu conteúdo em formas diferentes. Cada fragmento exigiu uma arquitetura narrativa diferente, desde a clássica até discursos aparentemente sem lógica. Reunir os flashes urbanos em um dia foi a saída encontrada pelo autor para dar coerência ao livro, já que o tempo parece funcionar como fio condutor numa trama em que não há um personagem que aparece ao longo da narrativa.

Para construir a obra, o autor reuniu centenas de anotações, notícias de jornais e revistas e folhetos colhidos nas ruas. A escrita de Luiz Ruffato é “engajada”. Ela radiografa a miséria, o analfabetismo, o trabalho escravo, o menor abandonado, a favela e a corrupção nas altas cúpulas. Em síntese, ela discute o que é indiscutivelmente negativo. Mas, se de um lado tudo o que é indiscutivelmente negativo tende a render má literatura, de outro, vale destacar o esforço de certos autores em abordar estes temas sem sucumbir à pura retórica ou ao mais baixo populismo. O nome de Luiz Ruffato é uma das referências obrigatórias ao descrever a escrita literária deste novo século.²⁵⁸

* * *

Eles eram muitos cavalos é um romance construído a partir de uma infinidade de narrativas e pode ser descrito como texto barulhento, poluído, carregado de violência e profundamente marcado pelas diferenças sociais. Estas podem ser definidas como as características do palco e personagem das histórias: a cidade de São Paulo. Múltiplas e diferentes vozes se fazem ouvir no texto, na maior parte das vezes com ruídos e

²⁵⁸ Luiz Ruffato pode ser incluído num grupo de escritores brasileiros aos quais se convencionou denominar como “Geração 90”. Este fenômeno possui propostas correspondentes em outros países da América Latina como é o caso do grupo McOndo no Chile, e a Geração “Crack”, no México. Além do próprio Ruffato, podem ser citados os nomes do argentino César Aira, do colombiano Efraim Medina Reyes, do chileno Alberto Fuguet, do cubano Reinaldo Montero, além dos também brasileiros Sérgio Sant’Anna, Luiz Ruffato, Fernando Bonassi, Joca Reiners Terron, Nelson de Oliveira, Marcelino Freire e Santiago Nazarian. Entre muitos outros, estes seriam os representantes de uma nova prosa latina que abandonou o realismo fantástico e aprofundou a interposição de gêneros, já que em suas narrativas é uma tarefa difícil definir os limites entre ficção, autobiografia e ensaio. Para Beatriz Resende, nesses diferentes grupos, “há uma marca política forte, mas bem diferente da que se evidenciava nos anos 1960/1970. Há uma politização do texto que, no entanto, não passa pela veiculação de mensagens ideológicas. Destacaria também o profundo interesse pelo presente, pelo imediato, pelo aqui e agora de que fala o narrador” (cf. DORIGATTI, Bruno. “McOndo é aqui”. Entrevista com Beatriz Resende. Disponível em: <www.portalliterat.terra.com.br>. Acesso em 15. nov. 2005).

interferências. Do burguês que veste Armani e dirige seu carrão importado ao garoto que bate carteiras para comprar um “rádio-gravador AM/FM CCE” para a mãe, o livro é atravessado por todo tipo de gente, com suas variadas perspectivas sobre o mundo urbano que os cerca.

Nas setenta histórias do livro, os personagens têm suas vidas interligadas num torvelinho de sentimentos contraditórios que incluem a culpa, o sofrimento, o ódio e demais tormentos da existência humana. Paralelas ao drama dos personagens são colocadas histórias de vida que evidenciam a condição de mãe abandonada pelo filho, de taxista nordestino que lembra de sua terra natal, de mulher frustrada com um casamento simplório demais, com o pai que, no dia do aniversário do filho, se ressentido pelo envolvimento com o tráfico de armas etc. As histórias não são lineares e se apresentam de forma desordenada e, em alguns casos, mesclando passado, presente e futuro. Como afirma Fanny Abramovich na apresentação da obra, “o urbano está presente em todos os parágrafos. Balbúrdia, faróis, secretária eletrônica repetitiva, religiosos, seguranças, mortes, tiroteios, gritarias, aids, velhinhas, crianças e adolescentes caminham pela cidade opressiva, apesar dum fugaz jazz entreouvido entre swingadas frases”.²⁵⁹

* * *

Em seu primeiro “romance”, depois de ter lançado duas coletâneas de contos, Luiz Ruffato segue uma linha inovadora: cada cena é uma célula e, apesar das peças poderem ser lidas separadamente, ao final da leitura todas as pequenas histórias formam uma arquitetura em que prevalece uma certa unidade. As histórias são contadas de uma forma densa e pesada, não poupando o leitor e o envolvendo na crueza e no trágico das tramas, o que já começa a se anunciar pelo título do livro, inspirado em poema de Cecília Meireles:

Eles eram muitos cavalos,
mas ninguém mais sabe os seus nomes,
sua pelagem, sua origem...

Como visto, Luiz Ruffato apresenta o romance como descrição de um único dia na metrópole paulista. As três primeiras narrativas identificam o tempo e o espaço do romance, além de lembrar os santos comemorados naquele dia:

²⁵⁹ ABRAMOVICH, Fanny. “Apresentação”. RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001.

1. Cabeçalho

São Paulo, 9 de maio de 2000.

Terça-feira.

2. O tempo

Hoje, na capital, o céu estará variando de nublado a parcialmente nublado.

Temperatura — Mínima: 14°. Máxima: 23°.

Qualidade do ar oscilando de regular a boa.

O sol nasce às 6h42 e se põe às 17h27.

A lua é crescente.

3. Hagiologia

Santa Catarina de Bolonha, nascida em Ferrara, na Itália, em 1413, foi abadessa de um mosteiro de Bolonha. No Natal de 1456 recebeu o Menino Jesus das mãos de Nossa Senhora. Dedicou sua vida à assistência aos necessitados e tinha como única preocupação cumprir a vontade de Deus. Morreu em 1463.²⁶⁰

O autor recorta suas histórias, separa as cenas que lhe interessam e as descreve com uma densidade impressionante. Descrever, neste caso, pode tomar diversas formas: recados numa secretária eletrônica, a carta de uma mãe para o filho, a listagem de livros numa estante, uma mensagem na internet, o texto de um diploma de evangelização, o monólogo de um velho contínuo, o panfleto com a oração de Santo Expedito, o cardápio de um restaurante ou os classificados de jornais que aparecem de repente no meio das páginas e que, deslocados para dentro do livro, ganham um novo significado.

Visando contribuir para o tom heterogêneo dos muitos modos narrativos, Luiz Ruffato insere em sua obra vozes as mais variadas, oriundas de pontos diversos da metrópole. Esta foi a maneira de tentar mostrar a complexidade de um espaço urbano onde convivem mais de uma dezena de milhões de vidas. As narrativas de número 18, 42 e 65 formam uma série de leituras de classificados de jornal — intituladas “Na ponta do dedo”. Numa referência ao olhar que percorre as páginas dos jornais, é na ponta do dedo que os personagens se identificam para os leitores. Ficamos sabendo quais são os interesses tanto das pessoas que anunciam como daqueles que buscam as informações publicadas. Com destaque para os elementos visuais, a série apresenta como característica compartilhada a idéia de que os personagens estabelecem contatos por diversos motivos, tanto no que se refere à procura do emprego como na oferta e procura de relações amorosas. Na primeira lista de classificados, um maçariqueiro procura emprego:

²⁶⁰RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001, p. 11.

18. Na ponta do dedo (1)

GALVANIZADOR
 GARÇOM
 GERENTE administrativo
 GERENTE de indústria
 GERENTE de lanchonete
 GERENTE de marketing
 GESSEIRO
 GOVERNANTA
 GUARDA de segurança
 GUARDA feminina
 GUINCHEIRO
 IMPRESSOR em geral
 IMPRESSOR off-set (Davidson)
 INSPETOR de qualidade
 INSTALADOR de linhas telefônicas
 INSTRUMENTISTA eletrônico
 INSTRUTOR de cursos
 JARDINEIRO
 LAVADOR de carros
 LÍDER de limpeza e jardinagem
 LIMPADOR de janelas
 LOCUTOR animador
 LUBRIFICADOR de automóveis
 MAÇARIQUEIRO – (AH!)
MAÇARIQUEIRO – 1º grau até 8ª série incompleta, experiência de 24 meses, idade entre 28 e 50 anos
MAÇARIQUEIRO – (soldador), escolaridade não exigida, experiência 12 meses, idade entre 25 e 45 anos ²⁶¹

Na segunda lista, os classificados se referem às relações amorosas:

42. Na ponta do dedo (2)

AMOR QUASE PERFEITO – Se você acredita que nada somos sem o olhar — o amor —do outro... Até 30 anos, mais ou menos 75 kg, 1,75 m de altura, não goste do meio, másculo, afetuoso, não fumante, bom nível, bonito. Eu, maduro, especial.
 ANA KAZUE – 40 anos, gostaria de conhecer um esposo simpático.
 CLAUDINEI – Moreno, 33 anos, 1,71 m, 74 kg, cabelos e olhos castanhos. Motorista. Deseja se corresponder com loira de 18 a 30 anos para compromisso sério. Pede carta com foto ou telefone.
 IVONETE – Branca, 22 anos, 1,75 m, 68 kg, cabelos e olhos castanhos. Técnica em nutrição, fumante, sincera e carinhosa. Deseja se corresponder com homens acima de 25 anos, solteiros.
 LÍLIAN – Branca, 22 anos, 1,75 m, 68 kg, cabelos e olhos castanhos. Estudante, pisciana, meiga e carinhosa. Deseja se corresponder com homens de 19 a 25 anos, brancos, de signos da Água (Peixes, Câncer e Escorpião).

²⁶¹ RUFFATO, L. 2001, *op. cit.*, p. 40. (Grifos no original).

MARIA APARECIDA – Parda, 28 anos, 1,76 m, 67 kg, cabelos e olhos castanhos. Secretária, solteira, sem filhos, adora ler. Gosta de quadros, boa conversa e viagens. Deseja conhecer homens cultos, entre 30 e 40 anos, solteiros ou descasados, bem resolvidos e íntegros. Dá preferência a europeus.

MORENA – Bonita, meiga, delicada. Nível superior, amante das Artes, procura mulher com as mesmas características para curtir momentos de descontração, sem envolvimento.

NEIDE NASCIMENTO – Branca, 39 anos, 1,60 m, 58 kg, cabelos e olhos castanhos. Técnica administrativa e professora primária. Gosta de pessoas objetivas. Deseja se corresponder com homens de 35 anos em diante, de cabeça feita, tipo o homem de antigamente.

NEREU PINTO DA SILVA – Negro, 40 anos, 1,60 m, 50 kg, cabelos e olhos negros. Liberal, escritor esotérico. Deseja se corresponder com pessoas de ambos os sexos de todo o Brasil, que gostem de assuntos variados, viagens, serviço social, jornais, revistas e vídeos.²⁶²

Seguindo este roteiro, na narrativa 65, classificados dos chamados “profissionais do sexo”, oferecendo programas os mais variados. Há também uma série de descrições de ambientes diversos. Na narrativa 24, é apresentada “Uma estante”. Nesta estante, pode ser identificado um personagem. Não sabemos de quem se trata, mas temos acesso aos livros dispostos em sua biblioteca. A lista de livros aparece como uma espécie de avaliação do mercado editorial brasileiro: auto-ajuda, best-sellers de autores estrangeiros, livros técnicos, biografias e alguns romances de escritores brasileiros caracterizam um personagem com interesses diversificados:

24. Uma estante

MARKETING BÁSICO – Marcos Cobra
O VERMELHO E O NEGRO – Stendhal
AS AVENTURAS DE SHERLOCK HOLMES – Conan Doyle
AS VALKÍRIAS – Paulo Coelho
BRASIL POTÊNCIA FRUSTRADA - Limeira Tejo
TEREZA BATISTA CANSADA DE GUERRA – Jorge Amado
TEATRO I – Maria Clara Machado
MULHERES APAIXONADAS – D. H. Lawrence
ORGANIZAÇÃO SOCIAL E POLÍTICA BRASILEIRA – Professor José Hermógenes
O PALÁCIO JAPONÊS – José Mauro de Vasconcelos
OS FANTOCHES DE DEUS – Morris West
HISTÓRIAS DIVERSAS – Monteiro Lobato
O BOBO – Alexandre Herculano
OS EXILADOS DA CAPELA – Edgard Armond
AJUDA-TE PELA PSIQUIATRIA – Frank S. Caprio
O CHANCELER DE FERRO – J. L. Rochester
O MAIOR VENDEDOR DO MUNDO – Og Mandino
VIDA DE MARIONETES – Ingmar Bergman

²⁶² *Idem*, p. 90. (Grifos no original).

MEMÓRIAS DE UM AMANTE DESASTRADO – Groucho Marx
O DINHEIRO – Arthur Hailey
O BHAGAVAD GITA – A. C. Bhaktivedanta Swami Prabbupāda
A FÓRMULA SECRETA – Rick Allen
VIDAS SECAS – Graciliano Ramos
HIMMLER – Alan wykes
REUNIÃO – Carlos Drummond de Andrade
UM JEITO DE SER - Carl R. Rogers
O DIA DO CHACAL – Frederick Forsyth
O PODER INFINITO DA SUA MENTE – Lauro Trevisan
A SEPARAÇÃO DOS AMANTES – Igor Caruso
FERNÃO CAPELO GAIVOTA – Richard Bach
A PROFECIA CELESTINA – James Redfield
CHURCHILL : O LORDE DA GUERRA – Ronald Lewin
VIAGEM AO ORIENTE – Hermann Hesse
GRANDES ANEDOTAS DA HISTÓRIA – Nair Lacerda
OS FORJADORES DO MUNDO MODERNO – Volume 6
BRASIL, PAÍS DO FUTURO – Stefan Zweig
O HOMEM À PROCURA DE SI MESMO – Rollo May
NOS DOMÍNIOS DA MEDIUNIDADE – Francisco Cândido Xavier.²⁶³

A narrativa 69 é a descrição do cardápio de um restaurante sofisticado:

69. Cardápio

Coquetel

Miniquiche de tomate seco e abobrinha
Damasco com queijo gruyère e nozes
Pastelzinho chinês
Cigarrete de patê de fígado
Folhado de Palmito

Entrada

Salada de aspargo fresca com medalhão de lagostas e endívias
Batata rústica com azeite e ervas
Patê com massa folhada e molho de pêras
Torta de shitake e alcaparras
Salmão defumado com panqueca
Ovas de salmão
Sopa francesa gelada de alho-poró
Salmão com molho de agrião e maracujá

Prato principal

Risoto de endívia com presunto cruzeiro

Sobremesa

Torta de marzipã e chocolate
Milfolhas de coco
Merengue de morango
Sorvete de creme e maracujá com cúpula de caramelo
Frutas frescas com calda e canela.²⁶⁴

²⁶³ *Idem*, p. 50-51. (Grifos no original).

²⁶⁴ *Idem*, p. 146. (Grifos no original).

Aos que ainda têm fé e esperança, a cidade oferece o discurso do pregador solitário, que fala da salvação eterna; simpatias, uma oração a Santo Expedito, ou a Igreja do Evangelho Quadrangular. Para outro tipo de fé e de esperança, pode-se percorrer, com a ponta do dedo, tanto as listas de empregos oferecidos como os anúncios de serviços sexuais. Quem preferir pode parar diante da estante e escolher um livro, entre os vários citados por Ruffato. Se quiser, sirva-se do cardápio requintado, que convida o leitor ao banquete da indiferença.

Mas o romance não se limita apenas à listagem de classificados, de orações evangélicas, de livros numa estante ou de cardápios de restaurante. Há outros blocos de textos em que os leitores se deparam com uma estrutura mais “tradicional”, com histórias que seguem a forma linear de contos, crônicas e até de poemas. O mais interessante deles é um encontro de amigos para lembrar os “bons tempos” da juventude. É aqui onde Luiz Ruffato demonstra seu método de trabalho, construindo e desconstruindo estruturas narrativas inovadoras na maneira como entrelaça os diversos narradores presentes no texto.

Luiz Ruffato cria um tipo de ficção introspectiva em que o mundo concreto se torna quase opaco e os personagens mergulham na solidão. As pessoas estão sempre de passagem, como se estivessem percorrendo os labirintos de São Paulo. Antecipando alguns temas presentes em *Eles eram muitos cavalos*, num dos contos do livro *Histórias de remorsos e rancores*, de 1998, Luiz Ruffato descreve um personagem solitário, morador de Cataguazes, e que tem como divertimento andar pelas ruas de São Paulo:

Evitava amizades, almejava estar sozinho. Nas folgas, pegava o trem e se mandava para São Paulo, andar sem rumo, a Praça da Sé, a Praça da República, o Viaduto do Chá, o Viaduto Santa Ifigênia, o Vale do Anhangabaú, o Brás, o Museu do Ipiranga, o Zoológico, a Avenida Paulista.²⁶⁵

Numa entrevista, Luiz Ruffato comenta a importância de estar em trânsito pelo espaço urbano: “Andando temos contato com o outro, temos a oportunidade de refletir, de verificar na prática que existem outras maneiras de ser, de pensar. E isso estimula a tolerância, a solidariedade, a certeza de que somos muitos e nada”.²⁶⁶

²⁶⁵ RUFFATO, Luis. *Histórias de remorsos e rancores*. São Paulo: Boitempo, 1998, p. 71.

²⁶⁶ LEÃO, Rodrigo de Souza. “Entrevista com Luiz Ruffato”. Disponível em: <www.geocities.com/SoHo/Lofts/1418/ruffato.htm>. Acesso em: 12. mai. 2006.



©Rachel Rosalen

FIGURA 11 – A paisagem urbana.

Assim, como se fossem páginas de um jornal ou quadros de um telejornal, são apresentados os diversos relatos que pretendem descrever minuciosamente cenas de lixo e de luxo da cidade de São Paulo. O escritor reúne em sua obra uma série de temas a partir desse roteiro. Todos esses temas descrevem uma terra de contrastes e referem-se ao que de pior e de melhor pode haver numa metrópole como São Paulo onde a trama se passa. O destaque é direcionado a sentimentos como a paranóia, a solidão, a falta de comunicabilidade real entre as pessoas e o jogo de aparências nas relações humanas e profissionais.

Na narrativa de número 40, “Onde estávamos há cem anos?”, a parada obrigatória num dos vários engarrafamentos é um intervalo propício para que Henrique descreva o movimento da rua (tal como ocorre em outras histórias, o personagem é identificado apenas pelo primeiro nome). Henrique é o descendente de imigrantes italianos que, do interior confortável de seu carro importado, observa “o mundo lá fora”:

Na esquina com a Rua Estados Unidos, o tráfego da Avenida Rebouças estancou de vez. Henrique afrouxou a gravata, aumentou o volume do toca-cedê, Betty Carter ocupou todas as frinchas do Honda Civic estalando de novo, janelas cerradas, cidadela irredimível, lá fora o mundo, calor, poluição, tensão, corre-corre. Meninos esfarrapados, imundos, escorrem água nos pára-brisas dos carros, limpam-nos com um pequeno rodo, estendem as mãozinhas esmoleres, giletes escondidas entre os

dedos, arranjos de estiletes em buquê de flores, cacos de vidro em mangas de camisa. Meninas esfarrapadas, imundas, carregam bebês alugados esfarrapados, imundos, dependurados nas escadeiras, inocentes coxas à mostra, cabelos presos em sonhos vaporosos. Mocinhas vestidas de torcida-organizada-de-time-de-basquete-americano exibem revólveres sob um outdoor São Paulo-Miami Non Stop, que encobre um pequeno prédio abandonado, onde gatos e crianças remelentos dormem ignorando a tarde que se oferece lúbrica.²⁶⁷

A narrativa segue com os termos no plural — giletes escondidas, cacos de vidro, meninas esfarrapadas — numa tentativa de incorporar no texto a pluralidade de situações evanescentes que ocorrem na cidade irresgatável. A repetição de termos como “esfarrapados, imundos” parece indicar uma lógica circular responsável pela realimentação contínua da miséria. Uma constatação interessante é que a narrativa revela o olhar da classe média sobre a metrópole:

Não é por coincidência que, na nossa literatura, a classe média só toma consciência da sua situação específica sob a forma de desclassificação social. Não é por coincidência que o tema da decadência das grandes famílias rurais percorre o grosso da nossa literatura novecentista, levando alguns críticos a tomarem o título dum romance de Lúcio Cardoso – *A crônica da casa assassinada* – como metáfora e emblema do processo constituinte da classe média urbana no país. São os ricos oligarcas, despossuídos do poder econômico pela industrialização e transformados em funcionários públicos ou profissionais liberais pelo Estado nacional em busca de modernização, que encontram nas ruas das metrópoles os ambiciosos estrangeiros e filhos de estrangeiros, firmes na alavancagem do Brasil industrial. Ex-oligarcas e imigrantes novos ricos, todos associados direta ou indiretamente ao capital estrangeiro, acabam por compor um matizado segmento médio nas grandes cidades, infelizmente pouco presente na nossa melhor literatura.²⁶⁸

Há um momento em que aparece a referência à pergunta do título: “Onde estávamos há cem anos?”. O narrador abre parênteses, literalmente, e entram em cena duas outras histórias paralelas que visam responder à pergunta: uma, atual, que relata a conversa com um casal de portugueses — a bordo de um trem que vai de Milão a Gênova —, numa viagem que Henrique fizera à Itália para conhecer a terra natal de seu bisavô; a outra conta a história de seus avós. Destaca-se o recurso gráfico utilizado pelo autor para apresentar *uma história dentro de outra história*: os parênteses são invertidos, o que dá a idéia de que a história é um complemento, uma espécie de box informativo, como numa matéria de jornal, que revela informações adicionais sobre a trajetória de sua família:

²⁶⁷ RUFFATO, L. 2001, *op. cit.*, p. 81.

²⁶⁸ SANTIAGO, Silvano. “Uma literatura anfíbia”. *Revista Alceu* - v.3 - n.5 - jul./dez. 2002, p. 16.

) O vêneto Giácomo enamorou-se da napolitana Maria, numa festa no Brás. O avô tinha uma serralheria na Barra Funda e tudo o que ganhava despejava no colo de mulheres suspeitas e insuspeitas. Vivia alvoroçado escondendo-se de encomendas, de cobradores, de maridos. A avó sustentava a casa e os seis filhos lavando roupa, passando, costurando, fabricando embutidos. Antônio, o pai de Henrique, tornou a atividade de fim de semana da mãe em ofício do dia-a-dia e logo eram donos de um frigorífico (²⁶⁹

Assim como é possível passar de uma história para outra na estrutura do romance, é possível também saltar para diferentes relatos dentro da mesma história, o que revela a preocupação do autor em incorporar a multiplicidade de vozes em suas narrativas, tal como ocorre com o telespectador diante da televisão ao construir seus próprios textos a partir da justaposição de fragmentos reunidos em diferentes canais. A alternância entre as diferentes vozes é efetuada a partir da formatação do texto pelo uso constante de marcas tipográficas como palavras em negrito, sublinhado, itálico ou dispostas de tal maneira a identificar a mudança de narrador.

O Brás, a Barra Funda, a Rua Estados Unidos, a Avenida Rebouças. Honda Civic, Betty Carter. Os nomes de pessoas famosas, as marcas de objetos de consumo, os nomes de ruas e de bairros são referências importantes para fazer a descrição da vida de São Paulo. Além dos imigrantes, São Paulo é povoada por uma série de migrantes vindos do interior do país em busca de melhores condições de vida. É o caso dos chamados “severinos”, os retirantes que, vitimados pela seca, deixaram para trás as terras nordestinas para tentar a vida nos grandes centros urbanos do Sudeste. ²⁷⁰

Entretanto, o romance quer fazer valer também algumas cenas líricas, principalmente ao falar sobre estes personagens que sintetizam o espírito da vida cotidiana da capital paulista. Tal como ocorre na longa conversa do taxista Claudionor (novamente só o primeiro nome) com um de seus clientes. O personagem gosta de um dedo de prosa enquanto dirige e se embrenha numa história que segue de acordo com “o tempo da corrida”. Aliás, o tema da conversa é a família, de sua vinda do Nordeste para São Paulo e da saudade da terra natal. O “taxista-severino-contador-de-histórias”, entre tantos outros milhares, fala sobre o sentimento de desenraizamento provocado pela mudança para São

²⁶⁹ RUFFATO, L. 2001, *op. cit.*, p. 83. (Grifos no original).

²⁷⁰ Nessas narrativas sobre os “severinos”, é como se *Eles eram muitos cavalos* desse continuidade à história de *Vidas secas*, romance de Graciliano Ramos do final da década de 1930. “A história de Fabiano, Sinhá Vitória, os dois meninos e Baleia era a história de seus pais e avós. Os excluídos tinham mudado de chão e cumprido o destino que o fecho da novela lhes anunciara: chegaram a uma cidade no Sul” (cf. BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 263).

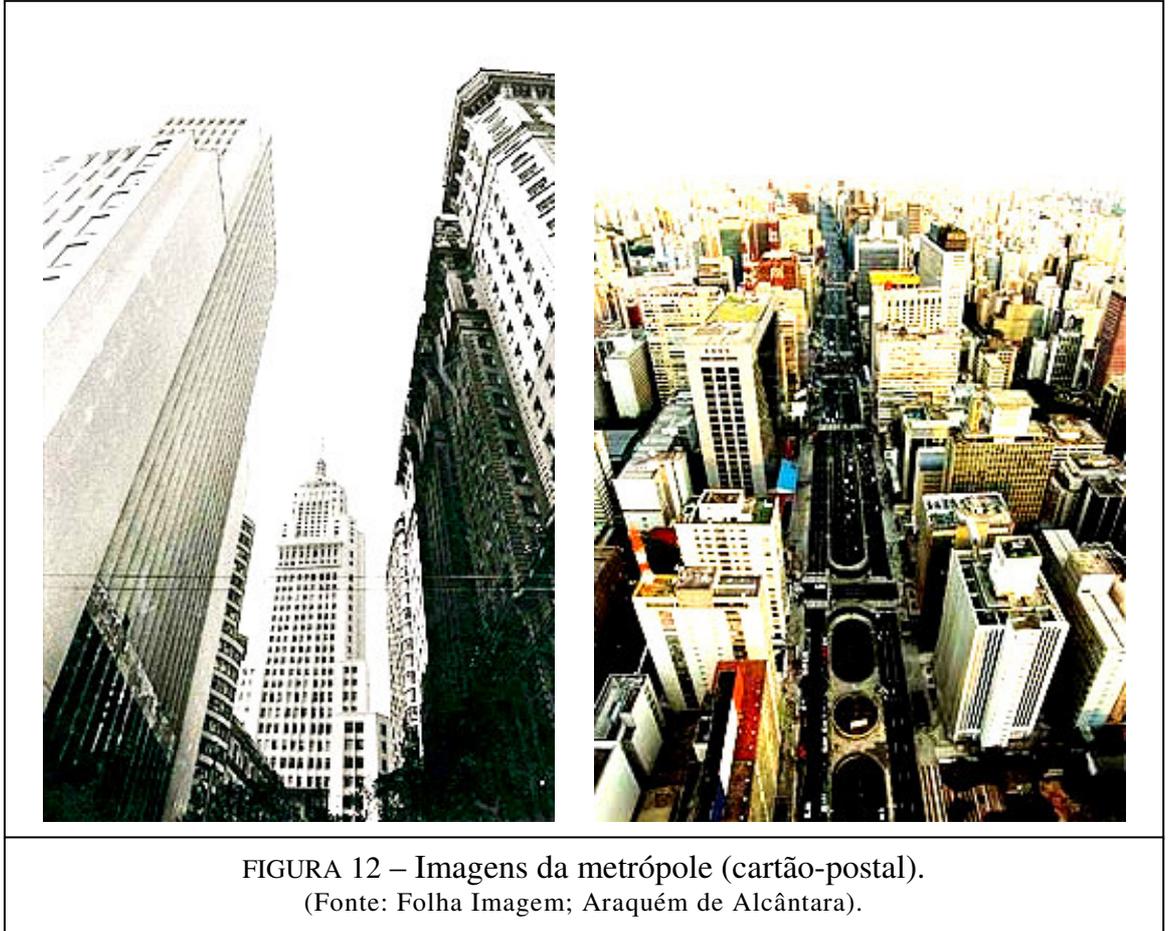
Paulo e da sensação de desamparo diante da constatação de que as lembranças acabam restritas ao campo da memória:

Naquela época estavam tão precisados de braços pra trabalhar que a gente mal descia do pau-de-arara e já garantia emprego. Eles mesmo ensinavam o ofício. Eu cheguei a ter dinheiro. Mais de uma vez levei a patroa pra conhecer meu chão, Nossa Senhora das Dores, interior de Sergipe, o senhor não deve ter ouvido falar. Uma vez carreguei a família inteira, seis enfiados no fuscão zerinho que tinha acabado de comprar. Pegamos o estradão, a Rio-Bahia, fomos embora (...). As meninas nunca mais voltaram lá... Eu fico triste, não vou mentir pro senhor não. Afinal é a terra da gente. Mas eu entendo. Não sou ignorante não. Elas não têm nada a ver com aquele buraco lá. Pra falar a verdade, nem eu tenho mais a ver com aquilo. A maioria dos meus colegas de infância, do pessoal que eu conhecia, não mora mais lá. Os velhos morreram todos. A única coisa que resta é a memória da gente, mas o que que é a memória da gente?²⁷¹

A proposta de revelação de pequenas cenas do cotidiano urbano será adotada em todo o livro: relatos individuais e fragmentados surgem como estratégia que propõe vários narradores — cada qual conta sua história — buscando evitar o predomínio de um único ponto de vista, o que revela uma escrita descentrada, multiplicando-se em vozes que chegam dos mais diversos cantos. Além disso, não são fornecidos subsídios suficientes para julgar os personagens. Por meio da dispersão do foco narrativo, não é proposta uma identificação profunda com este ou aquele personagem, já que o registro se limita a situações evanescentes que não chegam a formar uma imagem nítida de suas personalidades. Sendo assim, podem ser identificados diversos narradores construídos a partir do *zapping* pela metrópole.

Que fique para o leitor o trabalho de complementar as informações apresentadas. Como obras inacabadas, as narrativas de Luiz Ruffato convidam o leitor para que deixe de lado seu posicionamento contemplativo e transite pelo texto e acrescente os elementos que possa considerar, em muitos casos, estarem ausentes.

²⁷¹ RUFFATO, L., 2001, *op. cit.*, p. 87-88.



Esta estrutura antimaniqueísta será adotada em diferentes momentos da literatura contemporânea. Um bom exemplo disto pode ser encontrado também no conto “Versões sobre um fuzilamento”, de Roberto Drummond, no qual o autor narra a história a partir de três perspectivas diferentes: de quem será o executor do fuzilamento, de quem assiste ao fuzilamento e de quem será fuzilado. A partir destas múltiplas percepções sobre um mesmo tema, a escrita ficcional busca evidenciar a reconhecida tese de que as diferentes perspectivas interferem no relato dos acontecimentos ou que a descrição irá depender da posição ocupada pelos personagens no contexto da ação em foco:

[Primeira versão — Como o homem que fuzilou podia contar]:

Ele agora guarda a garrafa de uísque no bolso. Toma três goles e guarda. Guarda escutando o samba. Escutando o samba e chamando a árvore magra de Maria. Eu rezo para santa Genoveva. Rezo e puxo o gatilho do fuzil.

[Segunda versão — Como a mulher do homem que fuzilou podia contar]:

Ele sabe que vai morrer. Na solidão da mata vai morrer. Escutando um samba de carnaval vai morrer. Meu marido grita no gramofone. Grita e atira (...). Os tiros

espantam o bem-te-vi e meu marido reza (...). Meu marido atira rezando. Para o Menino Jesus de Praga.

[Terceira versão — Como o homem que foi fuzilado podia contar]:

Eu desligo o samba no toca-fitas. Fica este silêncio na mata. Só as batidas do meu coração. E este bem-te-vi cantando. E ele me olha pela mira do fuzil. Ele limpa a mira com um pedaço de pano. Pedaço de pano amarelo do vestido da mulher. Ele olha na mira. Olha e vê a mulher dele descalça. Vê a mulher descalça e reza uma Ave-Maria. Meu pai reza duas Ave-Marias para o patrão. Uma no almoço. Outra no jantar. Mesmo que não tenha jantar.²⁷²

Como pode ser identificado nestas diferentes versões, o narrador penetra no mundo interior dos vários personagens sem filtrar o que encontra: as percepções, os sentimentos e pensamentos são registrados como estão sendo produzidos, às vezes de forma caótica, sem ordenação. Este processo indica a descontinuidade dos pensamentos, percepções e sentimentos próprios da vida cotidiana e o discurso narrativo procura captar esta descontinuidade a partir das múltiplas percepções sobre um mesmo tema, no caso do romance de Luiz Ruffato, a cidade de São Paulo. Este tipo de construção da narrativa parece estar presente no procedimento adotado pelos telespectadores diante da televisão ou dos internautas diante do computador: com o controle remoto ou o mouse sendo acionados constantemente, os relatos se caracterizam pelo corte abrupto das cenas que precisam ser bastante atraentes para manter a atenção de quem se posiciona diante das telas. As mudanças de narrador também são realizadas abruptamente. Sendo assim, para identificar quem está falando, é preciso um leitor bastante atento que possa interagir de modo satisfatório com o texto. De acordo com Ângela Souza, a leitura do texto de Ruffato, por vezes dolorosa, parecerá ainda mais árdua àqueles que buscam na literatura primordialmente um lazer:

O autor prefere arriscar-se a ter um público restrito, dificultando propositalmente a caminhada de seus leitores. Assim, ele não hesita em colocar dois pontos antes de frases, em inverter parênteses e começar períodos por ponto final, em desprezar vírgulas obrigando-nos a ler no seu ritmo, em economizar palavras a ponto de obscurecer o sentido do texto, forçando uma releitura. A ousadia chega ao extremo de deixar em branco (ou melhor, em negro) a penúltima folha.²⁷³

Esta é, portanto, uma literatura para ler e também para ver. Isto é possível graças aos recursos de formatação do texto, o que resulta em diferentes tipos de fontes e diferentes maneiras de dispor o texto no papel, fazendo com que os leitores sejam

²⁷² DRUMMOND, Roberto. *Quando fui morto em Cuba*. São Paulo: Ática, 1982, p. 59-66.

²⁷³ SOUZA, Ângela Leite. "Um coice no caleidoscópio". *Jornal do Brasil*. (Caderno Idéias). 28-09-2001. Disponível em: <<http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernos/ideias/2001/09/28/joride20010928010.html>>. Acesso em: 15. jun. 2006.

sacudidos permanentemente durante a leitura. Este sentimento é despertado tanto pelo choque provocado pela descrição acelerada das situações, por vezes absurdamente líricas ou trágicas, como pelos sobressaltos causados pelas diferentes formas de disposição gráfica do texto.

Trânsito-poluição-neuroses-barulhos-medos. A constante ausência de pontos e de vírgulas dá à leitura a velocidade da vida cotidiana de São Paulo. Em meio a uma enxurrada de pensamentos, a moça do caixa come um cachorro-quente e é surpreendida por um assaltante:

Enfia o dinheiro aqui, anda! um saco plástico do Carrefour meio pão de cachorro-quente meia salsicha atravancando a língua o molho de tomate escorrendo vermelho pelo canto da boca vermelha a mão inútil sobre o tampo da mesa a gaveta fechada vazia hirta olhos esbugalhados *Enfia o dinheiro aqui, porra!* Impaciente mãos estragadas trêmulas lábios insanguíneos gotas merejando na testa um latido inseguro *Vamos, porra!* a voz de alguém na cobertura a máquina-de-costura industrial se cala um ganido a falta de ar o gatilho plec.²⁷⁴

O texto de Ruffato, que vinha tradicional e cadenciado, se transfigura nesse momento da aparição do bandido, se contorce para poder abarcar a intensidade do fato, ação e sensação. “É nesse jogo entre o tradicional e o experimental, entre a prosa e a poesia, entre o dicionário e o neologismo, que Ruffato consegue atingir um domínio da linguagem e da forma que se vislumbrava ainda incipiente nos livros anteriores”.²⁷⁵ Pode-se concluir que o escritor realiza um projeto literário ao mesmo tempo conservador (no que se refere aos temas) e inovador (no que se refere à estética).

Sem pedir licença, como se produzisse um documentário sobre os anônimos perdidos na multidão urbana, o autor vai entrando na intimidade de suas criaturas e escancara ao leitor o interior da vida da classe média. Numa dessas histórias, tendo como cenário uma manhã fria de “pão-velho-com-margarina”, enquanto o marido está lendo Foucault, comprado no sebo, a mulher, saturada da vida monótona e apertada nos limites do orçamento doméstico, “já não reconhece aquele homem”:

Eu estou ficando velha o tempo está esgotando
 (...)

 Ela tranca a porta da sala

 E apoiando-se na maçaneta

 ouve o rangido do portão

²⁷⁴ RUFFATO, L. 2001, *op. cit.*, p. 80-81. (Grifos no original).

²⁷⁵ Azevedo, Estevão. “A prosa indefinível de Luiz Ruffato”. Disponível em: <<http://www.geocities.com/estevaoazevedo/ruffato.html>>. Acesso em: 15. mai. 2006.

o motor do Chevette
cães que latem
passos na calçada
vozes
um ônibus que arranca
o rangido do portão
o motor do Chevette
vozes
?quem é esse homem, meu deus, cara gorda ponte-móvel barriga-de-barril roupas desleixadas sem amigos
que gasta as manhãs de sábado lavando o cachorro e o quintalzinho latinhas de cerveja e tira-gostos espetados no palito
que gasta as tardes de domingo vendo futebol na televisão latinhas de cerveja e tira-gostos espetados no palito
e que dorme em sua cama
e que é o pai de seus filhos
e que
meu deus
já não reconhece
quem é esse homem quem?²⁷⁶

Chama a atenção na escrita de Luiz Ruffato a mescla do estilo lírico com o épico, este caracterizado principalmente pela descrição, pela ênfase no detalhe. Tudo escrito em ritmo pontuado sobretudo por vírgulas e pontos de interrogação, que dão ao trecho uma sonoridade agradável. Em contraponto a esse aspecto lírico da descrição, são apresentadas personagens cujas vidas são destituídas de lirismo. Na narrativa 13, intitulada “Natureza morta”, o leitor é convidado a entrar com a professora na escola destruída pelo vandalismo de moradores da própria comunidade, que arrasaram a “hortinha” da merenda escolar. Solidão e desespero é o que capta o narrador na atitude desolada da professora:

No corredor, onde desaguavam as três salas-de-aula, gizes esmigalhados, rastros de cola colorida, massinhas-de-modelar esmagadas, folhas de papel sulfite estragadas, uma lousa no chão vomitada, trabalhinhos rasgados, pincéis embebidos em fezes que riscam abstrações nas paredes brancas, pichações ininteligíveis, uma garrafa de coca-cola cheia de mijo, um cachimbo improvisado de crack — a capa de uma caneta bic espetada lateralmente num frasco de yakult. Ao fundo a fechadura arrombada, cacos do vidro do basculhante, do barro do filtro d’água, marcas de chutes nas laterais do fogão, panelas e talheres amassados. Em correria, gritos atravessam as telhas francesas, olhos mendigam explicações.²⁷⁷

Por vezes, Ruffato entrega o discurso à personagem, tornando mais contundente o quadro de solidão e desespero. Em muitos casos, as pessoas precisam manter a

²⁷⁶ RUFFATO, L. 2001, *op. cit.*, p. 27-28. (Grifos no original).

²⁷⁷ *Idem*, p. 30.

integridade, mesmo que impedidas de reagir, ainda que recorrendo a um argumento ingênuo diante das circunstâncias. É o que acontece quando o leitor acompanha o narrador-zapeador a um quarto de motel, no qual uma prostituta é violentada por indivíduos bêbados. Sem saída, ela se refugia na lembrança de um cliente gentil e endinheirado, que lhe dera tratamento especial e até a levava a um restaurante chique. Impotente diante da situação, traduz seu desprezo pela escória que a agride na certeza de que, “naquele restaurante na Rua Oscar Freire, esses putos nunca entraram, nunca entraram nem nunca vão entrar, nunca vão entrar...”²⁷⁸

* * *

Quando Luiz Ruffato, no final da década de 1990, começou a se afirmar no campo literário com dois livros de contos, já dava para antever em seu projeto literário o escritor que procurava na linguagem, nos temas e no formato do texto uma nova proposta. Em meio aos textos de caráter meramente descritivo — que ora apresentam trechos de classificados de jornal, cardápios de restaurantes sofisticados ou listas de livros numa estante — há uma série de textos com um tom mais narrativo que consolida em livro um tipo de ficção curta que iria não só marcar o seu perfil literário como abrir caminhos para uma comunicação cuja funcionalidade se justificava pelos elementos contextuais do tempo e do espaço. Próximo da poesia concreta, do *hai-kai* e dos poemas em prosa pela rapidez e diminuta extensão, o miniconto — que é como se denominou essa espécie de narrativa — deles diferiu pelo seu caráter de prosa ficcional para a qual é preciso estar atento o leitor para não confundi-lo também com os pequenos relatos morais, o chiste ou os simples enunciados de efeito.

Neste romance-mosaico de Luiz Ruffato, apesar dos inúmeros engarrafamentos, São Paulo é descrita como cidade em constante movimento. Por tal motivo, são recorrentes as cenas que descrevem o automóvel, o táxi, o ônibus. Na narrativa de número 45, o escritor apresenta o que denomina como “Vista parcial da cidade”, produzida a partir do interior de um ônibus de transporte coletivo urbano. O que chama a atenção são os diferentes recursos usados na diagramação do texto, tais como o uso de minúsculas, a supressão de pontuação e a prosa em versos de alguns trechos, que contribuem para a descrição dos passageiros e dos objetos que carregam dentro do ônibus:

²⁷⁸ *Idem*, p. 123.

são paulo relâmpagos
(são paulo é o lá fora? é o aqui dentro?)
de pé a paisagem que murcha
a velha rente à janela
rosto rugas bolsa de náilon desmaiada no colo dentro
coisas enroladas em jornais vestido branco bolinhas pretas sandália de plástico fustigando o joanete cabelos grisalhos olhos assustados nunca se acostumarão ao trânsito à correria ao barulho *a corda canta na roldana o balde traz água salobra pouca o silêncio das vacas mugindo a secura crestada entre os dedos do pé*²⁷⁹

Ao suprimir a pontuação, o narrador parece querer traduzir a velocidade com que as cenas passam diante de seus olhos. Além da senhora idosa, que recorda saudosa do tempo em que vivia no campo, o narrador descreve também uma adolescente sentada ao seu lado e um homem “sacolejando em pé”, cansado depois de mais um dia de trabalho:

de pé atrás um homem mão enganchada na alça
mão enganchada na bolsa (uniforme, marmita, escova e pasta de dente, pente, um gíbi) pendula o corpanzil pálpebras semifechadas (semi-abertas?) cansado suado
contas para pagar prestações atrasadas o corpo
para a frente
e
para trás²⁸⁰

Assim como em outras narrativas, aparecem referências ao grande número de carros e luzes que servem como moldura a determinar os contornos da paisagem, juntamente com os diversos “habitantes marginalizados” das ruas de São Paulo:

sacolejando pela Avenida Rebouças
o farol abre e fecha
carros e carros
mendigos vendedores meninos meninas
carros e carros
assaltantes ladrões prostitutas traficantes
carros e carros
mais um
terça-feira
fim de semana longe
as luzes dos postes dos carros dos painéis eletrônicos
dos ônibus

²⁷⁹ *Idem*, p. 94. (Grifos no original).

²⁸⁰ *Idem*, p. 95. (Grifos no original).

e tudo tem a cor cansada
 e os corpos mais cansados
 mais cansados
 a batata das minhas pernas dói minha cabeça dói e ²⁸¹

A narrativa se encerra assim, com um “e”, o que sinaliza para a idéia de movimento, de continuidade. São Paulo não pára. A narrativa também não. Percebe-se a preocupação com a disposição gráfica do texto, principalmente na descrição do “sacolejo” do ônibus, como se fossem versos de um poema concreto. Além disso, é como se tivesse sido acionado o controle remoto e o autor zapeasse pela cidade à procura de outra história para contar. Ou ainda como se estivesse navegando na internet e tivesse clicado num *link* que levasse a outra página:

Os setenta fragmentos, numerados e intitulados, não apresentam nenhuma espécie de continuidade: não há resquício de um enredo como fio condutor, apenas a “montagem efervescente” de closes que se entrecortam e se justapõem. Trata-se de um mosaico de diversos tipos de textos — um cabeçalho, previsões meteorológicas, anúncios classificados, orações, cartas, cardápios, conselhos astrológicos, simpatias, lista de livros, recados de secretária eletrônica, duas páginas com um retângulo preto — dispostos com diferentes diagramações, formatos de letras, sinais tipográficos. A leitura pode começar em qualquer ponto e seguir qualquer direção, a multiplicidade desafiando a linearidade (...). Assim como nos novos espaços virtuais, em vez de seguirmos linhas de errância e de migração dentro de uma extensão dada, saltamos de uma rede a outra, de um sistema de proximidade ao seguinte.²⁸²

O romance é construído como reunião de histórias cruzadas em fragmentos dispersos. O autor segue tramas as mais variadas que se aproximam por serem ambientadas na cidade de São Paulo, referência a ser utilizada para falar dos chamados tempos pós-modernos. No entanto, as circunstâncias que envolvem a vida cotidiana dos personagens poderiam ser ambientadas em outras metrópoles? Cidade do México, Nova Délhi, Buenos Aires, talvez. No entanto, metrópoles como Paris, Nova York, Londres, entre outras, podem até apresentar algumas semelhanças com relação ao convívio urbano, mas seus problemas e sua dinâmica são outros. Estas diferenças ficam evidentes quando são descritas as condições históricas da formação de cidades como São Paulo.

* * *

²⁸¹ *Idem, ibidem* (Grifos no original).

²⁸² VIEGAS, A. C. 2004, *op. cit.*, p. 44.

5.4 O TEXTO E O CONTEXTO: MODERNIZAÇÃO E URBANIZAÇÃO NO BRASIL

São São Paulo, quanta dor.

São São Paulo, meu amor.

São vinte milhões de habitantes

de todo canto e nação

que se agridem cortesmente

correndo a todo vapor

e amando com todo ódio

se odeiam com todo amor.

São vinte milhões de habitantes

aglomerada solidão

por mil chaminés e carros

gaseados a prestação.

Porém com todo defeito

te carrego no meu peito.

Tom Zé

A população mundial, que já superou a cifra de seis bilhões de habitantes, continua crescendo, embora de forma cada vez mais desacelerada. Esse crescimento, no entanto, não é homogêneo. Em primeiro lugar, os países de economias menos desenvolvidas são os que mais contribuem para o acréscimo de pessoas, uma vez que, nessas regiões, o chamado “crescimento vegetativo” da população é maior. Por outro lado, constata-se que o processo de urbanização é um fenômeno cada vez mais generalizado no mundo. Em 1960, a população urbana representava cerca de 30% da população mundial; em 1992, esse percentual saltou para 44%. Nesse ritmo, estima-se que em 2025 mais de 60% de toda a população mundial viva nas cidades.²⁸³

O crescimento do número de pessoas que vivem nas cidades pode ser explicado pelo forte êxodo rural, resultado direto de fatores como a mecanização agrícola, a concentração fundiária e as perspectivas de melhoria das condições de vida no ambiente urbano por parte dos moradores de áreas rurais. A urbanização consiste no aumento relativo da população das cidades, acompanhada, portanto, pela redução dos contingentes populacionais do campo. Na maioria dos exemplos históricos, a urbanização foi precedida ou ocorreu simultaneamente com a industrialização. No Brasil, as bases da industrialização foram lançadas na década de 1930, durante o governo de Getúlio Vargas,

²⁸³ NAÇÕES UNIDAS (Divisão de População). *World urbanization prospects: The 1999 revision*. New York, 2001.

e a consolidação do processo deu-se nas décadas de 1950 e 1960. Dessa forma, desencadeou-se um quadro de modernização de toda a economia, que elevou as cidades à posição central na vida brasileira.

Por outro lado, a modernização também atingiu as atividades agrárias, gerando desemprego e miséria nas zonas rurais, o que levou um grande contingente populacional do campo em direção às cidades. Por tais motivos, esse período foi marcado por intensas migrações, tanto no sentido do campo para as cidades, como, num quadro mais amplo, dos estados e regiões de economia agrária para o Sudeste industrializado. O processo de modernização da economia brasileira, até os dias de hoje, não levou à superação da pobreza e das desigualdades sociais. A modernização aprofundou as desigualdades já existentes, geradas num passado distante, pois esteve apoiada numa maior concentração de rendas. Apesar da expansão das camadas médias, que apresentam um bom poder aquisitivo e contribuíram para a expansão do mercado consumidor, a diferença expressiva de rendimentos entre ricos e pobres permanece.

Se for analisado em sua historicidade, o êxodo rural tem como causas principais a industrialização e a geração de empregos nas cidades, além das transformações ocorridas no campo, tais como a concentração fundiária, a mecanização das propriedades agrícolas e as mudanças nas relações de trabalho na agropecuária. No caso brasileiro, as grandes cidades, em que pesem os problemas sociais persistentes, ofereciam condições atrativas para os numerosos contingentes que para lá se deslocavam. Entre eles destacam-se: a geração de empregos na indústria e na construção civil; a rápida expansão do chamado setor terciário, criando postos de trabalho no comércio, nos bancos e nos serviços em geral; as maiores oportunidades de lazer e entretenimento; e a melhor infra-estrutura de saúde, transportes e saneamento básico.

O desenvolvimento urbano-industrial provocou uma aceleração das migrações regionais, durante os anos 1950, 1960 e 1970. O principal deslocamento populacional, que marcou esse período, ocorreu entre as regiões Nordeste e Sudeste. Milhões de pessoas transferiram-se para o eixo Rio-São Paulo, atraídas por uma inédita oferta de empregos, gerada no seio de uma rápida industrialização, o que também levou a uma urbanização caótica.

* * *

A economia agrário-exportadora das primeiras décadas do século XX caracterizava o Brasil como um “país-arquipélago”, ou seja, não havia uma articulação consistente entre as economias das regiões do país, isoladas pela carência de transportes e comunicações e com funções econômicas que não se integravam plenamente. A partir da segunda metade do século passado, o Sudeste brasileiro, liderado pelas áreas metropolitanas de São Paulo e Rio de Janeiro, passa a ser o coração de uma economia cada vez mais integrada. O desenvolvimento das telecomunicações e a expansão da malha rodoviária possibilitaram um incremento no fluxo de mercadorias, pessoas e serviços, integrando a Amazônia, o Centro-Oeste e as áreas mais pobres do Nordeste, com o Sudeste e o Sul. Com o campo cada vez mais dependente das cidades, paulatinamente vai se formando em todo o território uma hierarquia urbana, uma rede integrada de funções econômicas, políticas e de relações sociais entre as cidades brasileiras.

Em grande parte dos países mais desenvolvidos em termos tecnológicos, a urbanização reflete-se na melhoria da qualidade de vida e na expansão da rede de serviços. Na América Latina, entretanto, o intenso êxodo rural e a carência de empregos nos setores secundário e terciário trouxeram conseqüências como a expansão das favelas, o crescimento da economia informal e, em muitos casos, o aumento do contingente de população pobre, num processo denominado como “inchaço urbano”:

A falta de garantia dos direitos civis se verifica sobretudo no que se refere à segurança individual, à integridade física, ao acesso à justiça. O rápido crescimento das cidades transformou o Brasil em país predominantemente urbano em poucos anos. Em 1960, a população rural ainda superava a urbana. Em 2000, 81% da população já era urbana. Nelas, a combinação de desemprego, trabalho informal e tráfico de drogas criou um campo fértil para a proliferação da violência (...). Roubos, assaltos, balas perdidas, seqüestros, assassinatos, massacres passaram a fazer parte do cotidiano das grandes cidades, trazendo a sensação de insegurança à população, sobretudo nas favelas e bairros pobres.²⁸⁴

O desenvolvimento metropolitano veio, portanto, acompanhado de problemas sociais e ambientais, tais como: a falta de moradias e a conseqüente favelização; a carência de infra-estrutura urbana; o crescimento da economia informal; a poluição; o trânsito desorganizado; a periferação da população pobre; e a ocupação de áreas de mananciais. Em São Paulo, o crescimento provocou a integração física entre diversas regiões, criando uma gigantesca área urbana que abriga vários municípios formando a

²⁸⁴ CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 211-212.

chamada “Grande São Paulo”. Entre eles destacam-se Guarulhos, Osasco e o chamado ABCD - Santo André, São Bernardo, São Caetano do Sul e Diadema. Esses municípios formam a principal região industrial do país, sediando as mais importantes empresas nacionais e multinacionais:

Se a cidade se impõe como problema e, portanto, como tema de reflexão, ela se oferece como um campo de abordagem para os estudos recentes sobre o imaginário social. Nossa contemporaneidade é atravessada pelo domínio das imagens, pela criação de uma realidade virtual, pela expansão da mídia e pela constituição de “um mundo que se parece”. Nesse contexto, o imaginário, como sistema de idéias e imagens de representação coletiva, teria a capacidade de criar o real (...). Nessa condição, a representação do mundo é, ela também, parte constituinte da realidade, podendo assumir uma força maior para a existência do que o real concreto. A representação guia o mundo, através do efeito mágico da palavra e da imagem, que dão significado à realidade e pautam valores e condutas. Estaríamos, pois, imersos num “mundo que se parece”, mais real, por vezes, que a própria realidade e que se constitui numa abordagem extremamente atual, particularmente se dirigida ao objeto “cidade”.²⁸⁵

A capital paulista é a maior cidade do país e uma das maiores cidades do mundo, abrigando, de acordo com dados oficiais, mais de dezessete milhões de habitantes.²⁸⁶ Apesar de sua importância econômica, política e social, São Paulo cresceu praticamente à revelia de um planejamento estatal urbano e seus equipamentos de infra-estrutura, moradia e transportes não conseguem atender às demandas sociais. Este é o cenário escolhido por Luiz Ruffato para ambientar sua narrativa. O historiador Emir Sader descreve em detalhes este cenário:

Um modelo econômico que exclui a maioria da população como mercado essencial de consumo e marginaliza grande parte dela como força de trabalho excedente é incompatível com uma estrutura social equilibrada. A agricultura não abastece de maneira adequada as cidades, dedicando parte de sua produção à exportação, ao mesmo tempo que grandes contingentes não têm acesso à terra e continuam migrando para as cidades do Centro-Sul, onde vivem em péssimas condições de moradia, emprego, transporte, saúde e educação. Metade da miséria do país se encontra no Nordeste, mas a outra metade já se situa nas periferias dos grandes centros urbanos — particularmente de São Paulo e Rio de Janeiro, nas favelas e cortiços.²⁸⁷

O romance apresenta um retrato da nova geografia humana das metrópoles, onde algumas “ilhas de riqueza” florescem em torres de escritório ou condomínios fortificados,

²⁸⁵ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade. Visões literárias do urbano: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002, p. 08.

²⁸⁶ JANNUZZI, Paulo de Martino. “São Paulo, Século XXI: a maior metrópole das Américas”. *Revista Ciência e Cultura*. SBPC. v. 56 - n. 2 - São Paulo - abr./jun. 2004.

²⁸⁷ SADER, Emir. *A transição no Brasil: da ditadura à democracia?* 11. ed. São Paulo: Atual, 1991, p. 72.

separados da crescente população favelada por muros e exércitos privados, mas conectados entre si por auto-estradas, aeroportos, redes de comunicação e pelo consumo das marcas globais. Alguns aspectos da vida na metrópole são recorrentes: informalidade; desemprego; criminalidade; lucro com a miséria e a especulação imobiliária; crescimento do fanatismo religioso; incapacidade do Estado em oferecer infra-estrutura mínima para as camadas mais pobres da população. O autor revela as histórias trágicas que os dados frios não mostram, tais como as crianças abandonadas e a dificuldade de viver um eterno presente sem perspectivas.

A escolha de São Paulo parece estar relacionada ao fato de que a metrópole paulista reúne uma multiplicidade de situações e trajetórias de vida que revelam as formas assumidas pela modernização brasileira. São Paulo, assim como o Rio de Janeiro, são verdadeiras cidades-espelho do Brasil já que, a partir de seus espaços e imagens, pode ser construída uma síntese brasileira. Estes espaços e imagens demonstram de que maneiras convivem a alta tecnologia com condições degradantes de miséria nas quais estão imersas grandes parcelas da população, o que caracteriza o contexto das metrópoles brasileiras como reunião de diferentes temporalidades: o arcaico, o moderno e o pós-moderno convivem a partir de combinações diversas.

Um ponto que merece atenção especial quando se direcionam as discussões sobre a pós-modernidade no Brasil – e poderia se dizer, apesar das especificidades, também na América Latina – é a necessidade de indicar alguns elementos que atuaram e atuam decisivamente na configuração histórico-cultural desses países, tornando-os distintos de outras culturas, tais como a européia e a norte-americana. Tal posição deve ser assinalada devido ao fato de que parte considerável dos estudos que abordam o tema referencia a defesa da heterogeneidade encontrada nas formações socioculturais latino-americanas como ingrediente fundamental que contribuiria para a afirmação de que o continente pode ser considerado o “berço do pós-modernismo”. Nessas formações, seria marcante a presença de produções artísticas caracterizadas como descontínuas, híbridas e alternativas. Isto ocorreria devido à coexistência de mundos bastante distintos como fator responsável pelo surgimento de manifestações pós-modernas.

Contrariando tal perspectiva, Eduardo Coutinho adverte que devem ser assinalados os riscos e os limites daí decorrentes já que os diferentes estágios de modernização — dos países denominados como “centrais” com relação aos “periféricos” — podem ser

identificados como elementos cruciais para o surgimento dessa heterogeneidade. Segundo o autor, este argumento “peca sobretudo por não levar em conta o fato de que as formações socioculturais referidas não são o resultado de estratégias pós-modernas, mas, ao contrário, produzem-se (...) pela implementação desigual da modernização”. Nesse cenário, as narrativas heterogêneas produzidas nos países periféricos são, antes de mais nada, “respostas ou propostas estético-ideológicas locais diante da transnacionalização capitalista não apenas na América do Norte e na Europa, mas em todo o mundo”.²⁸⁸ Nesse sentido, é válido que se insiram as manifestações artísticas produzidas na América Latina no quadro pós-moderno, desde que se atente para o fato delas apresentarem “signos peculiares que encerram inclusive contradições como as que sinalizam as diferenças entre as sociedades pós-industriais altamente tecnicizadas e o contexto latino-americano”.²⁸⁹

A partir da construção de uma crítica de resistência à mundialização euro-norte-americana, com traços anticolonialistas, os debates entre modernidade e pós-modernidade adquirem força especial nas culturas periféricas “que se vêem cada vez mais arrastadas para a órbita de um Ocidente pós-moderno sem que ainda nem mesmo tenham, para o bem ou para o mal, passado por um processo de plena modernidade ao estilo europeu”.²⁹⁰ Uma atitude prudente teria de considerar então que o processo de modernização ocorrido nas últimas décadas na América Latina apresenta uma feição singular, característica de uma economia dependente e de uma realidade social fortemente matizada e diferenciada, e que as manifestações estéticas surgidas neste contexto estão em constante diálogo com estes aspectos.²⁹¹ De acordo com Ruffato, “O Brasil é um país hipócrita, que brinca que é capitalista. Mas nem o capitalismo chegou por essas plagas ainda. Aqui, continuamos a viver num sistema onde todos trabalham para uns poucos.”²⁹²

Nessa mesma linha de argumentação, Tânia Pellegrini afirma que no contexto brasileiro convivem “aspectos residuais pré-modernos” com “traços emergentes pós-modernos”, englobados numa incompleta modernidade, desde que na estrutura econômico-social coexistem realidades originadas em momentos diferentes da história, expressas no crescimento desigual da indústria e da agricultura, nas diferentes regiões do

²⁸⁸ COUTINHO, Eduardo F. “O pós-modernismo e a ficção latino-americana contemporânea: riscos e limites”. *Anais do III Congresso ABRALIC – Limites*. São Paulo: Edusp; Niterói: ABRALIC, 1995, p. 425.

²⁸⁹ *Idem*, p. 428-429.

²⁹⁰ EAGLETON, T. 1997, *op. cit.*, p. 324.

²⁹¹ COUTINHO, E. 1995, *op. cit.*, p. 425.

²⁹² CORCI, Danilo. “Infernos provisórios de Luiz Ruffato”. *BR Press*. 26 de março de 2005. Disponível em: <<http://br.news.yahoo.com/050527/11/uei4.html>>. Acesso em: 12. mai. 2006.

país. Para a autora, “pode-se falar, então, de uma nova forma de hierarquia, cujo poder se assenta na maior ou menor modernização tecnológica”.²⁹³

É preciso, portanto, destacar, em muitos casos, algumas particularidades das produções artísticas surgidas nas últimas décadas no cenário latino-americano. Isto porque tentar estender determinados conceitos, de forma ampla, a manifestações culturais de diferentes países apresenta-se como posição, em certa medida, incoerente: como combater narrativas-mestras, uma das propostas pós-modernas, a partir da instituição de respostas totalizantes. O romance de Luiz Ruffato, entre outros nomes ligados à chamada Geração 90, é uma amostra consistente deste tipo de resposta estético-cultural ao destacar a experiência multifacetada da metrópole. Em seu texto, o que marca a experiência urbana é a variedade, a heterogeneidade, a diferenciação; é a articulação do “tradicional” com o moderno; é a convivência do mágico-real com a racionalização. No contexto latino-americano, isto aponta para a idéia de que o “desencantamento do mundo” não atingiu a radicalidade de revolução que na Europa teve como objetivo colocar a ciência no lugar até então ocupado por Deus no imaginário das sociedades. No entanto, apesar das especificidades, a experiência urbana apresenta algumas características peculiares compartilhadas nestes diferentes espaços:

Metrópole, fragmentação e individualismo. Com este tripé Georg Simmel formulou sua concepção de modernidade. A concepção da metrópole como arena privilegiada para o individualismo sustenta-se na sua característica fragmentária, espaço de convivência de múltiplos grupos sociais, com seus códigos divergentes. Dessa experiência multifacetada, em que o indivíduo tem acesso a diversos códigos, diversas alternativas de vida, que freqüentemente se sucedem e contradizem, emerge uma consciência exacerbada da própria singularidade. Essa consciência tem raízes naquela que é para Simmel a atitude mental típica do homem metropolitano: a atitude *blasé*. Assaltado por uma enorme quantidade de estímulos, quase sempre intensos, resta ao habitante das metrópoles proteger-se contra um “gasto de consciência” excessivo para seu aparelho psíquico; a saída encontrada é o não-envolvimento emocional com esses estímulos, a interposição do intelecto entre o mundo e o indivíduo. Essa atitude mental, que se traduz em um comportamento de aparente frieza e indiferença, conduz o indivíduo a um isolamento dentro de si; encapsulado, sem referências externas sólidas, o sujeito da metrópole acaba por desenvolver um senso exacerbado da própria singularidade, que, entregue a si mesma, crê-se única.²⁹⁴

Projeto iniciado em seus primeiros livros, a partir da obra de Luiz Ruffato é possível acompanhar a passagem de uma sociedade rural para uma sociedade urbana.

²⁹³ PELLEGRINI, T. 1999, *op. cit.*, p. 206.

²⁹⁴ COELHO, M. 1999, *op. cit.*, p. 37.

Etapa por etapa, da década de 1950 até os dias de hoje, nas obras do escritor esta trajetória está presente tanto nos pequenos dramas das vidas interioranas e “desimportantes” de Cataguases como das vidas metropolitanas mas não menos minúsculas dos paulistanos.

Como lupa poderosa, o romance de Luiz Ruffato apresenta o cotidiano vivido como representação; a encenação de diferentes papéis; a administração das atividades privadas e públicas. A estratégia evidencia que aprendemos e transitamos entre papéis: o papel de jovem, de mulher, de negro, de brasileiro, de empregado. Com o processo de urbanização, as pessoas passam a representar estes papéis de forma mecânica: para manter a ordem social, para conviver, para sobreviver socialmente.

Para Renato Cordeiro Gomes, a ficção brasileira urbana, em sua diversidade, põe em questão os impasses que o esgotamento da cena moderna deixa perceber, impasses esses agudizados na passagem da cidade à megacidade, da cultura à multiculturalidade. Nesse sentido, de acordo com o autor, dramatizar tais impasses que frustram a promessa de significações totalizantes da cena moderna é uma das recorrências da ficção brasileira contemporânea. Para o crítico literário, alguns romances da década de 1990 encenam a cidade como metáfora do Brasil. Nessa perspectiva podem ser lidas as obras *Um táxi para Viena d’Áustria* (1991), de Antônio Torres, *Estorvo* (1991), de Chico Buarque, e *Onde andará Dulce Veiga?* (1990), de Caio Fernando de Abreu.

Desses textos, destaca-se o romance de Antônio Torres, cujo núcleo dramático está centrado no personagem migrante nordestino que veio para São Paulo e depois para o Rio de Janeiro, em busca dos sonhos da modernidade, e agora enfrenta, como publicitário desempregado, a situação-limite na realidade precária da grande cidade. Ao sair do edifício em que morava um amigo que ele acabara de matar sem motivos aparentes, depara-se com um cruzamento de ruas bloqueado por um caminhão de Coca-Cola que capotara. Entra num táxi, cujo rádio toca a “Missa em dó maior”, de Mozart. “Toca para a frente, para Viena d’Áustria, onde há música nas ruas” – diz ao motorista. Adormece, mas está literal e metaforicamente numa encruzilhada:

Esta cena de abertura é antes o núcleo complexificador que metaforiza o Brasil engarrafado. O narrador que transita entre a primeira e a terceira pessoas, encurralado dentro do táxi, é simultaneamente réu e investigador, que busca as raízes perdidas, ao mesmo tempo que tenta dar um rosto ao país. Mais que uma escolha espacial, Torres optou por uma situação de inércia, em contradição com o progresso moderno que atraía o personagem publicitário.²⁹⁵

Ainda de acordo com Renato Cordeiro Gomes, nesta inércia, o que dinamiza o protagonista é a mistura de vozes do passado e do presente, através das quais busca saídas transversais para si e para o mundo da cidade:

A descontinuidade entre esses tempos passa a reger a dinâmica do mundo interior do personagem, projetando-se na estrutura fragmentada da narrativa que recicla citações, efetua colagens e procede por cortes, num universo impossível de totalização. O anti-herói, desenraizado na grande cidade, vê esgarçarem-se os laços familiares, do clã: seu passado, como lugar de origem, é apenas uma lembrança vazia.²⁹⁶

Quando acorda para a realidade imediata e caótica, o personagem percebe que não partira. Viena é o sonho impossível: ele é um sobrevivente que assimilou a corrosão produzida pela metrópole, gerando uma retração individualista que esteriliza projetos coletivos e utópicos. Este sentimento de constante falta de referências externas recorrente nos textos sobre o espaço urbano parece estar relacionado ao fato de que a cidade se revela como espaço extremamente contraditório. Palco privilegiado das sociedades contemporâneas, as metrópoles mundializadas surgem como espaço da novidade, do progresso e da eficiência — simbolizando o próprio e “inevitável” avanço social, alicerçado na inventividade e na operosidade da indústria urbana — elementos contrapostos ao tradicional, ao marasmo e ao retrógrado, relacionados muitas vezes ao espaço rural.

O culto à cidade-metrópole, no entanto, é alimentado por sentimentos contraditórios, tais como o fascínio e a repulsa: por um lado, o ambiente urbano oferece cada vez mais opções diversificadas de lazer, cultura e entretenimento; por outro, intensificam-se problemas sociais como a poluição — ambiental, sonora e visual —, a violência, o esgotamento físico e psíquico provocado pelo acúmulo de atividades e pelo estado de tensão constante, o consumo de drogas como forma de fuga e o aumento dos contrastes entre miserabilidade e abundância.

²⁹⁵ GOMES, Renato Cordeiro. “Representações da cidade na narrativa brasileira pós-moderna: esgotamento da cena moderna?” *Revista Alceu* - v.1 - n.1 - jul/dez 2000 - p. 68.

²⁹⁶ *Idem*, p. 69.



FIGURA 13 – Contrastes da metrópole: a complexidade do real.
Fonte: LUND, Kátia. “Bilu e João”. In: --- (et al). *Crianças invisíveis*. (Filme). 2005.

5.5 GALERIA DE FICÇÕES: CONSTRUÇÃO HIPERTEXTUAL DA NARRATIVA

No texto de Luiz Ruffato, a tematização das relações entre literatura e cultura da mídia corresponde a transformações dos procedimentos literários, evidentes na construção de narrativas em rede, o que sugere uma leitura multilinear e contamina as páginas com o movimento hipertextual das telas. As narrativas sem fim, a montagem cinematográfica, o *zapping*, o ritmo alucinante, os neologismos, a ousadia da diagramação. A estratégia narrativa do escritor consiste num processo de contextualização do ambiente urbano de São Paulo a partir da montagem de discursos e imagens por justaposição e contraste de personagens, eventos e performances ligadas a este espaço. Dessa maneira é que, na cidade, aparecem, como fragmentos da história ou atores a serem justapostos uns aos outros, as prostitutas, os intelectuais, os eventos excepcionais, os marginais, os políticos, as festas, os empresários, os rituais, os eventos cotidianos, os becos e avenidas. Não se consegue interpretar os conteúdos em movimento senão examinando a dialética da forma e do conteúdo. O urbano não se conceitua no romance hipertextual apenas por meio de conteúdos, mas define-se como forma, a forma urbana: mentalmente, a simultaneidade; socialmente, os encontros, a reunião:

Assim, é possível pôr frente a frente as representações da cidade que falam de progresso ou tradição, as que celebram o urbano ou idealizam o rural, o imaginário dos consumidores do espaço frente aos produtores da urbe, a visão das elites cidadinas com a dos populares e deserdados do sistema, a dimensão da esfera pública, como representação, com o imaginário constituído sobre o privado, as imagens do espaço que contrapõem o centro ao bairro ou, ainda, a própria visão da rua, vista como local de passeio ou passagem, contraposta àqueles que nela moram por não terem outra opção.²⁹⁷

O romance de Luiz Ruffato busca apresentar a cidade como objeto de múltiplos discursos e olhares, que não se hierarquizam, mas que se justapõem, compõem ou se contradizem, sem, por isso, serem uns mais verdadeiros ou importantes que os outros.²⁹⁸ Os personagens são marcados pelo imponderável, exigindo análises minuciosas e

²⁹⁷ PESAVENTO, S. 2002, *op. cit.*, p. 20.

²⁹⁸ De acordo com Tânia Pellegrini, na ficção brasileira contemporânea, "o rompimento da cronologia, a fusão dos tempos e dos planos de consciência, a interpenetração do real e do onírico, que então se efetivam, alteram radicalmente as estruturas narrativas, a organização da própria frase e a coerência estabelecida de seus nexos lógicos". Para a autora, a objetividade da narrativa, isto é, a idéia de que esta "conta-se por si mesma", sem a intervenção de um narrador, expressão típica do realismo, não resistiu ao desaparecimento das visões totalizadoras e universais, substituídas pela fragmentação (cf. PELLEGRINI, T. 1999, *op. cit.*, p. 217).

convidando a percorrer labirintos desconcertantes. No fim das contas, acaba por chegar-se à constatação inescapável: há sempre uma lógica em toda loucura aparente. João, Paulo Henrique, Isabela, Claudionor, Françoise, Marta, Rogério, Adriana: desse painel de personagens parece emergir um rosto disforme. Talvez seja. Mas estas são exatamente as facetas de uma cidade inquieta, mutante e impaciente:

Bebês perseguidos por ratos, assassinatos a sangue frio em troca de qualquer rádio de pilha, conformismo e humildade ou revolta descontrolada. No entanto, entre esta população de humilhados e ofendidos, qualquer vislumbre de esperança viceja fácil. Há, quase sempre, um desejo oculto, pequena ambição que pode fazer com que a vida valha a pena, no espaço onde as meninas, de inocentes coxas à mostra, “têm os cabelos presos em sonhos vaporosos” (...). O humor resistente de Luiz Ruffato, a ironia sutil, impedem que a obra se transforme puramente no relato do mundo cão e a narrativa que vai seguindo fragmentada, garante, pelas interrupções, uma espécie de distanciamento brechtiano que comove, mas não cega.²⁹⁹

Bertolt Brecht, ao romper com a ilusão teatral, coloca o público de suas peças diante da necessidade de refletir sobre o que se passa no palco, sem provocar um sentimento catártico paralisante. Como destaca Beatriz Resende, o distanciamento é obtido pela construção meticulosa do romance a partir de fragmentos em que prevalecem o humor e a ironia como recursos que desviam seus leitores de um simples sentimento piedoso com relação aos personagens. Esta qualidade pode ser relacionada ao fato de que o romance não se prende apenas aos pobres e miseráveis habitantes das ruas e periferias; lá estão também os casais de classe média preocupados com as contas do fim do mês e o traficante de armas a bordo de uma Mercedes. Para Silviano Santiago, a literatura brasileira contemporânea pode ser definida como atividade híbrida ou o que denomina como “literatura anfíbia”:

Por um lado, o trabalho literário busca dramatizar objetivamente a necessidade do resgate dos miseráveis a fim de elevá-los à condição de seres humanos (já não digo à condição de cidadãos) e, por outro lado, procura avançar — pela escolha para personagens da literatura de pessoas do círculo social dos autores — uma análise da burguesia econômica nos seus desacertos e injustiças seculares. Dessa dupla e antípoda tônica ideológica — de que os escritores não conseguem desvencilhar-se em virtude do papel que eles ainda ocupam na esfera pública da sociedade brasileira — advém o caráter *anfíbio* da nossa produção artística.³⁰⁰

²⁹⁹ RESENDE, Beatriz. “Eles eram muitos cavalos”. In: *Notícia e Opinião*. 02 de outubro de 2001 – Disponível em: <<http://babel.no.com.br>>. Acesso em: 20. nov. 2003.

³⁰⁰ SANTIAGO, S. 2002, *op. cit.*, p. 15.

Luiz Ruffato pode ser enquadrado nessa categoria já que muitas de suas narrativas buscam incluir personagens de diferentes condições e classes sociais. O romance conta a epopéia de um dia na vida dos habitantes de São Paulo que, além de ocuparem a mesma cidade, estão unidos pela violência e pelo medo. Sônia Van Dijck observa a importância do olhar *a partir* da multidão como um dos recursos mais importantes do romance:

São Paulo é a menina que se prostitui, é o índio bêbado, é o pai que sonha com um futuro melhor para o filho, é a garota morta pelo assaltante de bairro, tão miserável quanto sua vítima... é o corrupto engravatado, é o desempregado, é a mulher desolada, é a roda de amigos. São Paulo é o lá fora de sua multidão; é o aqui dentro de cada medo, esperança, desespero, mesquinaria... São Paulo é o pacto de silêncio assustado do casal que sabe haver alguém ferido lá fora, mas que prefere dormir, porque “*amanhã a gente fica sabendo*” – nada se pode fazer por alguém atingido pela violência urbana, altas horas da noite (...) A São Paulo de Ruffato não se limita ao lugar comum da “selva de pedra”. É humanidade, contemplada cuidadosamente pelo olhar desse autor que se mistura à multidão para traçar o vasto painel da condição humana, algumas vezes deixando que o leitor perceba sua comunhão com as dores e as alegrias da gente miúda, que não se sabe bem de onde vem ou para onde vai; mas, está aí, fazendo o significado da cidade.³⁰¹

O criador busca não qualificar nem julgar suas criaturas. Mas da descrição exterior brota, como se fosse natural, uma ferocidade singular. Se nenhum personagem é nomeado, muitos são facilmente identificados, já que seus dramas e pesadelos podem ser vistos diariamente nas manchetes da imprensa e nas estatísticas oficiais. Nesse sentido, o escritor prefere fazer perguntas ao invés de oferecer respostas prontas sobre a metrópole. Além disso, dá voz não apenas aos miseráveis como também aos beneficiados com a miséria escandalosa que atinge grande parte dos brasileiros. No entanto, o autor faz isto sem igualar os crimes cometidos pelos dois lados:

A violência, outra marca das narrativas do livro (e da cidade), é justamente a forma de inserção daqueles que têm negado o acesso aos bens de consumo. E é aí que os diferentes mundos se cruzam, nos seqüestros-relâmpago, nos assaltos diante dos semáforos, nos assassinatos. Mas também nas humilhações sofridas pelas personagens pobres, que saem da periferia tomando vários ônibus para chegar a uma cidade que não lhes pertence, nem lhes acolhe. São, elas também, violentadas por seu apelo consumista, pelas barreiras impostas, pelo ressentimento diante do que não podem ter – do emprego às fraldas para o filho recém-nascido, do tênis do momento ao carro que passa rápido demais. A violência urbana normalmente é entendida num

³⁰¹ VAN DIJCK, Sônia. “Cavalos humanos”. *Suplemento Literário*. Belo Horizonte. Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, n. 77, nov. 2001, p. 29.

sentido restrito, como aquela perpetrada contra os que possuem, não a que sofre os que nada têm.³⁰²

Pode-se perceber no romance que o cuidado com o plano macroscópico não implicou em negligência com o microscópico: a frase e o vocábulo. Ruffato ora cria palavras (Guimarães Rosa), ora lança mão de termos já fora de uso (João Antônio), para dar vida aos desvalidos da babel plurilíngüe. O resultado é, na maior parte do tempo, comovente, e o autor consegue tocar fundo na inteligência emocional do leitor, sem ser piegas e sem assumir posições extremistas. É o que já constatava o escritor Nelson de Oliveira ao falar sobre os dois primeiros livros de contos de Luiz Ruffato:

Seus heróis são a gente minúscula (...) que é antes de tudo a gente brasileira. Chamam-se João, Vanim, Zazá, Zé Bundinha, Zé Pinto, Bibica, Zunga, Jorge Pelado, Dusanjos, Alemão, Luzimar, Badeco e Geraldo da Farmácia. Moram em barracos ou em casas humildes, não têm sobrenome nem grandes ambições. Porém, cuidado. Ruffato não é um escritor politicamente engajado nem um defensor da literatura social. A condição miserável de suas personagens vincula-se, sim, ao tipo de arte que valoriza o descamisado, o sem-teto, o massacrado pelas instituições burguesas, mas a forma de narrar adotada por Ruffato vai contra o simplismo demagógico exigido pela literatura de denúncia social (...). Para falar das agruras de um ex-presidiário, de uma prostituta, de biscateiros, dos operários de uma tecelagem, dos favelados do Beco do Zé Pinto, Ruffato faz largo uso da gíria, do fluxo de consciência, das grandes sentenças entre parênteses, do negrito e do itálico (para distinguir a voz de diferentes narradores), das idas e vindas no tempo, da fragmentação do discurso realista. Ao evitar todo o tipo de maniqueísmo, ele consegue representar o momento estilizado em que vivemos.³⁰³

Ao propor uma ficção sem sobrevôos panorâmicos, típicos dos cartões-postais, Luiz Ruffato pode ser inserido no conjunto de escritores definidos como transculturadores. Para Ángel Rama, alguns escritores latino-americanos, apesar de estarem *geograficamente* situados em determinados espaços, apresentam-se *culturalmente* distantes da alma e da vida da gente retratada em suas narrativas. Por seguirem uma vertente diferenciada deste tipo de escrita literária, o crítico defende aqueles escritores que se integram na própria comunidade lingüística, falando a partir dela, com o uso desembaraçado de seus recursos idiomáticos. Ao falar sobre o regionalismo transcultural de algumas obras, o crítico destaca:

É a partir de seu sistema lingüístico que trabalha o escritor que não procura imitar de fora uma fala regional, mas sim elaborá-la de dentro com finalidades literárias.

³⁰² DALCASTAGNÈ, Regina. "Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea". *Revista Ipotesi - Juiz de Fora* - v.7 - n.2 - jul/dez - 2003 - p. 21-22.

³⁰³ OLIVEIRA, Nelson de. "O novo conto brasileiro: apocalipses". Disponível em: <[http://www.klickescritores.com.br/pag_materias/materias11\(2\).htm](http://www.klickescritores.com.br/pag_materias/materias11(2).htm)>. Acesso em: 12. mai. 2005.

Desde o momento que não se sente de fora, mas dentro dela, reconhecendo isso sem sentir vergonha ou humilhação, já não procura copiar minuciosamente suas irregularidades, suas variações em relação a uma suposta norma acadêmica, que inclusive começa a não perceber, como não as percebe aquele que fala.³⁰⁴

Uma das maneiras de realizar a imersão no contexto urbano foi representar as múltiplas vozes que ali têm encontro marcado a partir do ordenamento narrativo diferenciado do romance. O leitor pode tirar proveito da característica “desmontável” da obra de Luiz Ruffato, reordenando as histórias de acordo com sua vontade, o que é possibilitado pela estrutura fragmentada do livro. É a cidade de São Paulo que fica gravada na memória quando os personagens entram em ação. Num exercício metódico, o autor busca identificar com precisão os contornos da metrópole, personagem principal de todas as histórias.

Permitir que venham à tona diferentes olhares, diferentes discursos. Este é um dos méritos da escolha de Luiz Ruffato pela diversidade de pontos de vista para descrever São Paulo. Discursos que jamais conheceríamos se não fosse pela facilidade com que se pronunciam e se expandem, sem barreiras, por uma construção narrativa multidimensional que não tem um único centro nem um só narrador. A narrativa se revela como arena de contradições e de disputas entre os lugares sociais, acrescida da multiplicidade de sentidos que fluem pela rede e, portanto, muito mais complexa e polissêmica.

O texto de Ruffato expõe, portanto, a disputa entre diferentes vozes. Nesse sentido, garante-se a riqueza da intersubjetividade, expressa na polifonia, na heterogeneidade, na mistura híbrida de raças, etnias, profissões, papéis sociais e culturas, numa interação difusa e interconectada por milhares de lugares ao mesmo tempo, subversivamente democrática e renovada cada vez que um novo diálogo se estabelece.

Na construção do romance, é patente a pesquisa do autor sobre o problema da narrativa, do lugar do narrador, da mudança de foco e do deslizamento entre narradores, bem como sobre as possibilidades de internalização mimética, por parte da narrativa, daquilo que constitui como representação, momento em que o texto não apenas apresenta, mas representa uma cena.

Questionado sobre a maneira como define seu livro, o próprio autor comenta: “Entendo-o como romance, mas aceito qualquer outra conceituação. Ele tem uma

³⁰⁴ RAMA, Ángel. “Os processos de transculturação na narrativa latino-americana”. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 220.

estrutura móvel que permite vários níveis de leitura e conseqüentemente de apreensão. Acredito que, se ele tem algum mérito, é o de não se enquadrar em modelos preconcebidos”.³⁰⁵ Esta estrutura móvel empresta ao romance a descontinuidade e a simultaneidade típicas do *zapping* — exercitado pelo controle remoto tanto do videocassete e do DVD como da televisão — e da navegação na internet, o que revela a tentativa de oferecer alternativas ao modelo tradicional do romance em linha reta:

Certamente já se zapeava em outros tempos e antes mesmo do controle remoto e da televisão. Ainda no *Ottocento*, Machado de Assis sugeria a seus leitores que pulassem alguns capítulos, que voltassem atrás ou mesmo que mudassem de romance ou de autor. O leitor do livro sempre zapeou secretamente, fazendo uma leitura interesseira, seletiva e até mesmo “atravessada” desse objeto todavia tirânico em matéria de linearidade: o romance.³⁰⁶

Luiz Ruffato, ao dialogar com outras formas artísticas ligadas ao cinema, à televisão e ao computador, parece questionar o conceito de romance como leitura linear. Essa sua forma revolucionária — principalmente se pensarmos na velocidade com que os leitores podem se movimentar de uma narrativa a outra, sem caminhos pré-estabelecidos — caracteriza o que pode ser denominado como narrativa hipertextual: uma nova modalidade de criação artística em que prevalece a leitura multilinear.³⁰⁷

Esta estrutura móvel da narrativa é possível graças à justaposição de relatos a partir de diversos pontos de vista. Com esta abordagem, o autor busca demonstrar as dificuldades de considerar a realidade a partir de uma única, e limitada, visão de mundo. Ao leitor é oferecida a oportunidade de identificação com tantos personagens, com tantas realidades distintas, que, ao final da leitura, a saída é constatar que a diversidade da experiência é tão imensa que não pode mesmo ser capturada em toda sua dimensão.³⁰⁸

³⁰⁵ Cf. *Jornal Folha de São Paulo*. Caderno Mais! 27/01/2002, p. 03.

³⁰⁶ OLIVEIRA, M. 1995. *op. cit.*.

³⁰⁷ Textos literários supostamente não-lineares não são novidades absolutas. Além do já citado *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade, podem ser citados também outros exemplos, como é o caso de *O Jogo de Amarelinha*, de Júlio Cortazar (1963), *Composition Numéro 1*, de Marc Saporta (1965), *Se numa noite de inverno um viajante...* (1981), de Italo Calvino, *O Dicionário Kazar* (1988), de Milorad Pávitch, e o famoso conto de Jorge Luis Borges sobre “O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam” (1941). Além disso, como já foi citado anteriormente, muitos dos romances produzidos pela chamada Geração de 70 também podem ser definidos como textos precursores dos romances hipertextuais de Ignácio de Loyola Brandão e Luiz Ruffato.

³⁰⁸ Para Raquel Wandeli, a idéia do “livro de areia” (sem início nem fim), se concretiza numa narrativa que utiliza a energia consumista do leitor para encorajá-lo a encontrar novas conexões. “O desejo de recompor o corpo do livro impulsiona o abandono da leitura linear — princípio-meio-fim —, na qual tudo está teleologicamente determinado para um desfecho, em troca de uma lógica associativista, aberta a uma multiplicidade de percursos e sentidos. No romance hipertextual o prazer de atingir o clímax é preterido em favor do prazer da navegação e não termina na última linha” (cf. WANDELI, Raquel. *A reconstrução do corpo nas narrativas hipertextuais*. Dissertação — Mestrado em Literatura — Universidade Federal de Santa Catarina. Curso de Pós-Graduação em Literatura, 2000, p. 36-37).

A obra pode ser definida, portanto, como iniciativa que dialoga com a chamada crise dos paradigmas e a complexidade da vida contemporânea, o que resulta na necessidade de adotar uma concepção multifacetada de análise ao efetuar a leitura do complexo cenário urbano. Edgar Morin resume esta preocupação ao comentar sua opção por um pensamento multidimensional:

O que me interessa não é uma síntese, mas um pensamento transdisciplinar, um pensamento que não se quebre nas fronteiras entre as disciplinas. O que me interessa é o fenômeno multidimensional, e não a disciplina que recorta uma dimensão deste fenômeno. Tudo o que é humano é, ao mesmo tempo, psíquico, sociológico, econômico, histórico, demográfico. É importante que estes aspectos não sejam separados, mas sim que concorram para uma visão poliocular. O que me estimula é a preocupação de ocultar o menos possível a complexidade do real.³⁰⁹

Metrópole-problema, metrópole-representação, metrópole-plural, metrópole-metáfora — o urbano se impõe ao crítico da cultura como um domínio estimulante. A metrópole não é simplesmente um fato, mas, como objeto de análise e tema de reflexão, ela é construída como desafio e, como tal, objeto de questionamento. “A literatura, ao ‘dizer a cidade’, condensa a experiência do vivido na expressão de uma sensibilidade feita texto”.³¹⁰ Nessa condição, a complexidade do real parece encontrar na obra de Luiz Ruffato um dos momentos privilegiados para sua efetiva exposição. É o que constata Beatriz Resende ao falar sobre a nova literatura que aborda temas urbanos:

De repente fica claro que a herança do malufismo e afins deixou à posteridade dos (violentos) bandeirantes, aos netos e bisnetos dos comendadores e carcamanos, aos descendentes de imigrantes, de anarquistas, dos pobres ou ricos perseguidos pelas guerras, uma cidade a ser partilhada com migrantes nordestinos desiludidos, operários do politizado ABC desempregados e mais os desesperados em geral, vindos da periferia (...). Nesse palco, surge uma nova literatura que traz a cidade para o centro da criação, mas revela uma cidade estrangulada, que, como nunca, lembra a cidade de cima, com seus arranha-céus, e a cidade subterrânea, com sua pobreza escravizada, que Fritz Lang celebrizou em “Metropolis”. É a São Paulo cínica de “Sexo” de André Sant’Anna, a paranóica de “Os jacarés”, de Carlos Eduardo de Magalhães, a desiludida de “A utopia burocrática de Máximo Modesto”, de Dionísio Jacob. Mas é, sobretudo, a personagem que constrói a unidade dos fragmentos — fortíssimos — das narrativas de “Eles eram muitos cavalos” de Luiz Ruffato.³¹¹

³⁰⁹ MORIN, Edgar. “Idéias contemporâneas”. In: ---. *Entrevistas do Le Monde*. São Paulo: Ática, 1989, p. 35.

³¹⁰ PESAVENTO, S. 2002, *op. cit.*, p. 10.

³¹¹ RESENDE, B. 2001, *op. cit.*

Marginalidade, anonimato e desimportância. Os que vivem e os que morrem e os que são mortos; os que chegam e os que partem. Os personagens do caos urbano não têm nome, nem se sabe de onde vieram ou para onde vão. Isto porque só captamos, no ritmo vertiginoso da narrativa, pedaços de cenas. A estruturação do texto em uma rede formada por nós e pelas ligações entre esses nós aparece como indício do diálogo da escrita literária também com a internet. Apesar de conceitos como os de intertextualidade e dialogismo já pressuporem o texto como tecido de múltiplas textualidades, o que se apresenta como inovador no suporte hipertextual é a rapidez da passagem de um nó a outro. Além disso, no hipertexto, a partir de uma concepção dinâmica de leitura, são embaralhadas as funções de leitor e autor, na medida em que aquele, na posição de navegador, edita o texto que observa e participa de sua estruturação, criando novos ordenamentos narrativos. O questionamento da noção de identidade autoral vista como uma subjetividade integrada, responsável pela atribuição de sentido ao texto, também encontra eco na leitura-escrita hipertextual, na qual a condição do texto singular, propriedade de um autor único, cede lugar ao texto em constante transformação pela participação de múltiplas vozes autorais.

A construção dinâmica do texto impresso à moda de Stéphane Mallarmé, James Joyce, Paulo Leminski, Franz Kafka, Jorge Luis Borges lembra que a arte de escrita não-linear de Luiz Ruffato possui diversos precursores. A recorrência a esses autores visa assinalar que o texto impresso também possibilita vôos semelhantes ao do hipertexto eletrônico. É possível entrever no romance hipertextual a possibilidade de obra aberta preconizada por Umberto Eco, que instiga a temática da obra em movimento.³¹² Roland Barthes afirma que o texto ideal é aquele que apresenta redes múltiplas que se entrelaçam, sem que nenhuma possa dominar as outras, um texto que ofereça uma galáxia de significantes, não uma estrutura de significados. Nele podemos iniciar a leitura por diversas entradas, sem que nenhuma possa ser considerada a principal.³¹³

No texto de Luiz Ruffato, a televisão e a internet têm presença marcante na paisagem urbana, interagindo com os personagens de formas diversas. Um empresário bem sucedido imagina a relação de amizade que poderia ter estabelecido com o vizinho, vítima de um seqüestro-relâmpago:

³¹² ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 25-32.

³¹³ BARTHES, Roland. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992, p. 46.

Trocaríamos e-mails e encheríamos o computador de *spams*, piadas de português, correntes da felicidade, abaixo-assinados, alertas sobre a descoberta de novos vírus, as mais recentes modalidades de crimes, fotos indecentes, vídeos de sacanagem, charges e até mesmo endereços interessantes, lojas virtuais de cedês e de livros.³¹⁴

Em outro fragmento, “Via internet”, o narrador se orgulha de já ter conquistado vinte e cinco mulheres nos *chats* e ICQ: “No chat, eu faço o primeiro contato, me apresento, ali a gente já sabe se somos ou não, digamos assim, almas gêmeas... Aí, se der, trocamos o número do ICQ, o e-mail...”.³¹⁵ Françoise, ou Fran, como se intitula o fragmento 15, em “outros tempos, estive ligada à Rede Globo, papéis secundários em novelas, pontas em especiais, aparições rápidas em programas dominicais, vilã, ingênua” e, hoje, vive deprimida, bêbada, aguardando um convite, via telefone, para um novo papel. O desejo de fama se converte em decepção diante da descoberta decepcionante de que “a televisão é para poucos, é para uns”.³¹⁶ Como está inserida num contexto em que as imagens da cultura da mídia se fazem presentes de diversas maneiras, a escrita literária passa a dialogar com tais imagens tanto na utilização de recursos formais que simulam sua velocidade como pela recorrência a temas e situações próprias desse universo.

Os textos do escritor mineiro são tratados sob formas diversas que vão de um modelo dramatúrgico ao poema em prosa, do conto curto à descrição enumerativa, ou à reprodução dos recados de uma secretária eletrônica até a lista de anúncios em busca de emprego ou relacionamentos. Em diversos momentos, a prosa pode se aparentar a um poema com características concretistas:

Para quê
Se tudo acaba
tudo
tudo se perde num átimo
o sujeito no farol se assusta
atira
e o cara sangrando sobre o volante o carro ligado
o povo puto atrás dele.³¹⁷

Por que 09 de maio de 2000? É um dia especial? Não. É um dia comum. Uma terça-feira como outra qualquer. Mas o autor pretende marcar a data justamente por sua

³¹⁴ RUFFATO, 2001, *op. cit.*, p. 45.

³¹⁵ *Idem*, p. 116.

³¹⁶ *Idem*, p. 35.

³¹⁷ *Idem*, p. 53.

aparente insignificância: não há grandes nomes ou eventos para serem lembrados neste dia, apenas o registro simultâneo de diversas cenas da vida cotidiana na metrópole paulista. Luiz Ruffato se posiciona como uma espécie de passageiro num passeio de táxi ou de ônibus pelas ruas da cidade. A viagem é toda registrada pela câmera-olho dos diversos narradores das histórias. Numa espécie de “unidade dispersa”, quem conta estas histórias são pessoas ou situações oriundas de pontos diversos tanto em termos de espaço urbano como de gênero, idade, profissão ou condição financeira. Numa época em que há muita desinformação gerada, contraditoriamente, pelo excesso de informações, fixar marcos temporais surge como recurso a sugerir como prioridade o tempo da reflexão: é preciso tirar o pé do acelerador para poder olhar a paisagem com mais atenção.

Desse modo, a metrópole associa-se à multiplicidade, à diversidade, à idéia de babel. Narrar esta cidade é saber que já não é possível a experiência da ordem que o *flâneur* esperava estabelecer ao passar pela metrópole do início do século XX. Por tais motivos, o narrador pode ser definido como zapeador (*zapeur*?³¹⁸), já que agora a cidade é como um videoclipe: “montagem efervescente de imagens descontínuas. Tudo é denso e fragmentário. Como nos vídeos, a cidade se faz de imagens saqueadas de todas as partes, em qualquer ordem.”³¹⁹

O que Luiz Ruffato inclui em seu romance não é nem o encadeamento narrativo nem a caracterização das personagens, e sim sua polifonia, a diversidade de vozes que, em ziguezague, passa entre o autor, seus personagens e o mundo. O que de início poderia parecer um projeto aparentemente sem originalidade — contar mais uma história ambientada numa metrópole — surge como um tecido complexo feito de múltiplas vozes, que instaura uma descontinuidade radical na ordem da narrativa e promove a associação entre diferentes temas, distribuídos em visões que não pertencem unicamente nem aos personagens nem ao autor. O tema central será entremeado por uma diversidade de outras questões que o romance hipertextual trata não sob uma forma diegética — incluindo-os no desenrolar da história —, mas através de diferentes tipologias de discursos (ensaios, listas, poemas, descrições), realizadas de maneira dispersiva e fragmentária, distribuídas entre as vozes que se desgarram constantemente do enredo. Numa entrevista, o autor explica seu “método de decomposição”:

³¹⁸ Cf. BRAGA, Samantha Simões. “O zapeur e a cidade: uma leitura do romance *Eles Eram Muitos Cavalos*, de Luiz Ruffato”. In: *X Encontro Regional da ABRALIC – 2005 – Rio de Janeiro- Abralic 2005*. (Sentidos dos lugares: o local, o regional, o nacional, o internacional, o globalizado).

³¹⁹ GARCÍA CANCLINI, N. 1995, *op. cit.*, p. 131-135.

Eu sou um mineiro apaixonado por São Paulo. Eu devo o que sou a São Paulo. Então, queria tentar entender a cidade que me acolheu e me fez gente. Eu não conseguiria, talvez por incompetência, escrever um romance sobre São Paulo tendo como núcleo ficcional dois, três, dez personagens... A cidade não suporta um olhar único... Então, preferi escrever o que via: muita coisa de uma só vez ocorrendo simultaneamente e sem sentido e sem possibilidade de ser revisto... Uma cidade em decomposição não poderia ser discutida numa composição...³²⁰

Ao analisar a construção do romance de Luiz Ruffato, evidencia-se sua articulação em dois eixos: é um discurso extremamente reflexivo sobre o ato de narrar e é o espaço de encontro de inúmeras vozes portadoras de discursos que se definem na medida em que se confrontam. Sua dupla articulação permite-lhe, ainda, não só relatar sua realidade, mas reproduzi-la na materialidade do texto.³²¹ Onde estão, como ficam e como ecoam no espaço urbano essas muitas e diferentes vozes? Qual seu alcance? Estas são questões propostas pelo romance hipertextual de Luiz Ruffato ao descrever a cidade como zona de contigüidades, de mundos paralelos que se tocam e se afastam constantemente.

* * *

Uma das qualidades do texto de Luiz Ruffato, fruto da experimentação formal, é o movimento ágil da ação dentro da costura das frases. Um exemplo disto pode ser observado na página 56 do livro *Histórias de Remorsos e Rancores*, e é preciso manter a variação de tipos redondo e itálico que o autor usou:

Entrou na cozinha, pediu um copo, despejou um trago. *Hoje eu me emborracho, Hilda. Você não vai trabalhar mais hoje não? Nem hoje, nem amanhã, nem dia nenhum. Nunca mais?*, perguntou, incrédulo. Gracinha repetiu: *nunca mais*.³²²

Na primeira frase temos o narrador. Na segunda, em itálico, dentro do mesmo parágrafo, temos a fala do personagem, Zito Pereira. Na terceira, a fala da mulher dele, Hilda, perguntando se ele não vai trabalhar. Na quarta, fala de Zito, respondendo que não. Na quinta, parece que é uma fala de Hilda, continuando a conversa, perguntando se nunca

³²⁰ PILATI, Alexandre. "Um papo com Luiz Ruffato". *Messaginabóto* - Revista Eletrônica de Literatura. Disponível em: <www.messaginabotou.net/Entrevistas/entrevista01.htm>. Acesso em: 15. mai. 2006.

³²¹ Certamente este aspecto técnico, entre tantas outras coisas, colaborou para que o subjetivismo unipessoal, base do narrador onisciente do século XIX, desse lugar a um subjetivismo pluripessoal, criando uma voz — ou vozes — diretamente envolvida na narração, que a desarticula e fragmenta, focando o movimento miúdo das emoções e o fluxo dos pensamentos. "Tem-se, então, o que se convencionou chamar a escrita fragmentada, resultado de uma percepção fragmentada" (cf. PELLEGRINI, T. 1999, *op. cit.*, p. 217).

³²² RUFFATO, Luiz. *Histórias de remorsos e rancores*. São Paulo: Boitempo, 1998, p. 56.

mais ele iria trabalhar, porém... Volta o narrador e informa que é Zito quem está falando, “incrédulo”. Estranheza do leitor: o que está acontecendo? O que aconteceu foi que o autor, habilmente, operou um corte na ação e no tempo, foi para o passado e introduziu um diálogo de Zito com uma namorada de São Paulo. Neste conto, “A Danação”, há um entrelaçamento muito bem feito de uma frustração antiga (amor e subemprego em São Paulo) com uma frustração nova (esposa e perda do emprego em Cataguases), costuradas pelo autor com a mesma linha. Com isso, ele obtém efeitos narrativos que vão surpreendendo o leitor, participante, assim que percebe o truque, do jogo Cataguases-São Paulo, Hilda-Gracinha, vingança-decepção. O tempo, a situação e o lugar variam em montagem rápida que tem muito a ver com a linguagem cinematográfica:

Sempre acreditei que não é preciso avisar ao leitor de todos os movimentos que ocorrem em um texto, que ele saberá se guiar muito bem se o autor tiver empenho. Afinal, há mais de oitenta anos o público aprendeu que a cena de um revólver em primeiro plano seguida da cena de um corpo no chão significa um crime. Ruffato tem o engenho necessário para utilizar estes recursos em suas narrativas.³²³

Tal como pode ser observado no exemplo anterior, em *Eles eram muitos cavalos* o rompimento narrativo se dá de forma clara e marcada quando consideramos a inserção das diferentes seqüências e a variação de gêneros entre o conjunto de textos que formam o romance. A fragmentação, evidente entre as partes do romance, também aparece na construção de um mesmo capítulo. Como no exemplo abaixo, extraído da narrativa número 6, intitulada “Mãe”, que relata a viagem de ônibus de uma velha senhora na linha Garanhuns-São Paulo:

...E agora? Tá perto? **Paciência, vovó!, Ainda demora um pouquinho ainda (...). Ô vovó, já tamos quase** a bexiga estufada, dói a barriga, as costas, *Ai!*, as escadeiras, *Ui!*, as pernas, *Ai!*, *Ui!*, sem posição, **Alá, vovó, alá as luzes de São** o filho esperando *Tantos anos!* Ganhar a vida em Sampaulo, no Brejo Velho *Duas vezes só, voltou, meu Deus*, isso em solteiro, depois, apenas os retratos carreavam notícias, o emprego, a namorada-agora-esposa, eles dois, a casa descostelada, os netos, *e vamos então esperar a senhora para passar o Dia das Mães com nossa família e todos vamos ficar muito felizes não preocupa não que eu vou buscar a senhora na rodoviária lembranças a todos do a bexiga caxumbenta, o intestino goguento...*³²⁴

Falar de São Paulo é falar da migração nordestina. E o tema é recorrente em diversos momentos do romance. Nesse excerto, transcrito com todos os grifos tal como aparecem no original, podemos identificar a inserção do trecho de uma carta, que está

³²³ ANGELO, Ivan. “Um senhor contista”. *Jornal da Tarde*. 15 de agosto de 1998, p. 12.

³²⁴ RUFFATO, L. 2001, *op. cit.*, p. 16-17 (Grifos no original).

destacado em itálico e escrito em letra menor. A troca de gêneros textuais em um romance não é novidade. Mas o modo como isso se dá no trecho acima é significativo. Segundo Yves Reuter, citado por Rodrigo Cunha, os gêneros “limitam as narrativas, primeiro impondo modos de organização, mais ou menos rígidos, à diversidade seqüencial e, em seguida, comandando formas mais ou menos codificadas para essas seqüências”.³²⁵

Vejam, então, como estas seqüências estão organizadas no fragmento citado. Em uma leitura rápida, podemos identificar quatro variações no mesmo tipo de letra. Se isolarmos o que está em itálico e o que está em negrito, teremos uma *seqüência dialogal*, que, para Reuter, é “caracterizada pelo encadeamento de réplicas sob a forma de afirmações ou de perguntas-respostas”.³²⁶ Neste caso, um diálogo entre a velha senhora e o motorista do ônibus. O trecho da carta é uma *seqüência argumentativa*, em que o filho tenta convencer a mãe a fazer a viagem, isto é, defende uma determinada tese “por meio de argumentos, concessões”. Há ainda uma *seqüência descritiva*, “a bexiga estufada, dói a barriga, as costas, (...) as escadeiras, (...) as pernas, (...) sem posição (...) a bexiga caxumbenta, o intestino goguento (...)”, que corresponde à voz do narrador num exemplo bem construído de fluxo de consciência. Seqüências dialogais, argumentativas e descritivas alternam-se com a voz do narrador para formar um conjunto de textos que primam pela descontinuidade e pela rapidez na alternância entre os diferentes relatos. Com isto, o texto passa a fluir de maneira extremamente veloz, como se fosse uma simulação da edição dinâmica típica de videocliques.

Na primeira parte do presente estudo, foi apresentada uma discussão sobre os elementos do mundo das imagens que atuam na formação do imaginário social, tais como a simultaneidade, o multiperspectivismo e a descontinuidade narrativa. São exatamente estes elementos que podem ser acionados para descrever a técnica de montagem narrativa do romance hipertextual de Luiz Ruffato.

Polifonia, reflexividade e fragmentação constituem-se em características essenciais de uma escrita literária interessada no debate sobre modos de composição narrativa surgidos por meio do diálogo com o cinema, a televisão e a internet. A desterritorialização da cultura, ou seja, sua produção em vários locais diferentes ao mesmo tempo, parece

³²⁵ Cf. CUNHA, Rodrigo da. “(Re)construção do herói: o migrante nordestino como metáfora da forma em *Eles eram muitos cavalos*”. *Revista Letras* - Curitiba - n. 64 - set./dez. 2004 - UFPR - p. 93.

³²⁶ *Idem*, p. 93.

encontrar tradução na simultaneidade de falas diferentes inscritas na construção do romance.

Objeto complexo por excelência, a metrópole recusa qualquer abordagem que a compartimente em domínios parciais do conhecimento disciplinar. Ao descrever o espaço urbano de pontos de vista radicalmente diferentes, o romance hipertextual assume uma dimensão multiperspectivista. Inspirada na montagem cinematográfica, no *zapping* televisivo ou na navegação da internet, a descontinuidade narrativa provoca o rompimento da linearidade e expõe a artificialidade e a arbitrariedade das convenções retóricas.

Toda época é, sem dúvida, época de mudanças. Contudo, em determinados momentos há a impressão de que o tempo se acelera, e parece que a virada do século foi um destes momentos. Sendo assim, o romance hipertextual pode ser lido como construção narrativa em constante diálogo com especificidades de modos narrativos surgidos no final do século XX. Com este procedimento, o romance busca destemporalizar, destotalizar e desnaturalizar os discursos selecionados em sua composição.

Intencionalmente descontínuo, o tempo do romance não é definido como fluxo constante que caminha do início em direção a um final previsível. Dessa maneira, Luiz Ruffato descreve seus personagens como homens e mulheres marcados pela permanência de um presente infundável, em contraste com uma visão linear e progressiva do tempo histórico que caracterizou os tempos modernos.

Embora os acontecimentos sejam inteiramente verossímeis, o entrecruzar de discursos das mais variadas origens permite ao leitor surpreender o fato sob vários ângulos, sem ter, no entanto, um ângulo privilegiado, o que descarta a perspectiva documental. Ao destotalizar os discursos, Ruffato parece reconhecer que não é mais viável construir abstrações absolutas ou determinar critérios de validade não contingentes, o que aponta para a importância do multiperspectivismo e da simultaneidade como possibilidades críticas ao descrever um mesmo evento a partir de diversos pontos de vista, como é o caso dos diversos narradores que falam sobre São Paulo. O romance hipertextual de Luiz Ruffato remete, portanto, ao espaço da convivência social e, mais particularmente, da convivência urbana; à cidade como palco de múltiplas experiências; aos muitos planos que se entrecruzam na metrópole. Outra concepção importante refere-se ainda à desnaturalização dos discursos, produzida pela perda progressiva das certezas oferecidas pela nossa representação de um mundo externo e objetivo.

Por meio de seu romance, Luiz Ruffato constrói o que pode ser denominado como hiperficção: narrativa desenvolvida segundo uma estrutura em labirinto, fundada na noção de hipertexto, em que a intervenção do leitor vai determinar um percurso de leitura único que não esgota a totalidade dos percursos possíveis.

Estamos diante, portanto, do questionamento da figura do leitor contemplativo, do fim da não-reciprocidade na comunicação, diante de uma nova maneira de interação com a escrita literária, agora num mundo em que ela se coloca como algo plural, marcado por uma diversidade até então desconhecida de opções e pelo desaparecimento do narrador que informa tudo a todos. Ao contrário, assim como ocorre com as novas tecnologias que estão conduzindo a uma segmentação acelerada dos públicos, pulverizando a grande audiência em pequenos grupos e núcleos, a narrativa hipertextual antecipa a sociedade do futuro como uma sociedade em que tudo passa a ser extremamente fragmentado, diluído e essas fragmentações marcam uma grande multiplicidade e difusão de atuações, interferências sem mais nenhum sentido único, unitário, geral para todos.

A originalidade da presente pesquisa reside no fato de, ao contrário da prática usual da crítica literária, procurar esclarecer não apenas a superfície da trama dos textos mas verificar em quais condições materiais eles são elaborados e como essas mesmas condições marcam seus modos narrativos. Nesse cenário, a comunicação literária recente revela sua natureza híbrida: produto de uma combinação singular entre formas e imagens que interagem nos espaços urbanos. Dessa maneira, os textos são interrogados a partir de uma nova paisagem tecno-cultural que redimensiona profundamente a vida e o trabalho do escritor e o força a expressar as alterações experimentadas nas formas de percepção.

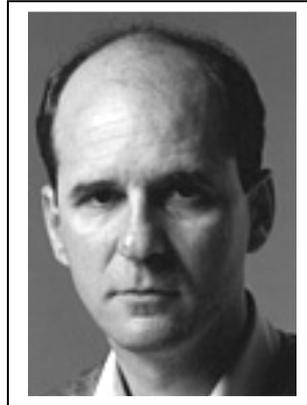


FIGURA 14 – Luiz Ruffato.

Fonte: www.clickescritores.com.br. [Acesso em 21.out. 2005].

DADOS SOBRE O AUTOR:

Luiz Ruffato nasceu na cidade mineira de Cataguases, em 1961. Publicou *Cotidiano do medo* (poemas, 1984), *Histórias de remorsos e rancores* (contos, 1998) e *(os sobreviventes)* (contos, 2000). Participou das antologias *Novos contistas mineiros* (1986) e *Geração 90: manuscritos de computador* (2001). Recebeu menção especial do Prêmio Casa de las Américas 2001 por *(os sobreviventes)*, considerado melhor livro publicado em língua portuguesa no ano anterior. Em 2002, *Eles eram muitos cavalos* recebeu os prêmios de melhor romance da Associação Paulista de Críticos de Arte e da Fundação Biblioteca Nacional. Em 2005, o escritor inicia a publicação de uma série intitulada *Inferno provisório*, composta, até o momento, pelos seguintes volumes: *Mamma, son tanto felice* (2005) e *O mundo inimigo* (2006).



CONSIDERAÇÕES FINAIS
NARRATIVAS HIPERTEXTUAIS E REDES DISCURSIVAS:
JANELAS ABERTAS PARA O MUNDO

La toma de distancia crítica indispensable del vértigo en que nos sumergen las innovaciones tecnológicas empieza por romper el espejismo producido por el regimen de inmaterialidad que rige el mundo de las comunicaciones, de la cultura o del dinero, esto es la pérdida de espesor físico de los objetos haciéndonos olvidar que nuestro mundo está a punto de naufragar bajo el peso y el espesor de los desechos acumulados de toda naturaleza. Pero al mismo tiempo cualquier cambio en esa situación pasa por asumir la presencia y la extensión irreversible del entorno tecnológico que habitamos.

Jesús Martin-Barbero

A memória é uma ilha de edição.
Waly Salomão

Nesse estudo, busquei identificar algumas especificidades do relacionamento da cultura do livro com a cultura da mídia. Espero ter demonstrado nesse percurso a importância da materialidade da linguagem para os estudos literários. O uso do computador como tecnologia comunicacional e a presença marcante da cultura da mídia na sociedade em geral, e na escrita literária em particular, apontam para a necessidade de uma compreensão mais efetiva das formas utilizadas pelas pessoas em diferentes épocas para estabelecer a comunicação tanto entre seus pares como entre seus “vizinhos”.

O trabalho pode ser incluído num conjunto de análises que compõem um campo de pesquisa que pode ser denominado como “estética da comunicação”.³²⁷ A palavra “aesthetica” vem do grego “aisthesis” e quer dizer percepção, sensação, sentimento. A estética pode ser definida, a partir desta acepção, como estudo das formas do

³²⁷ Como campo de estudo, e não propriamente como disciplina, a estética da comunicação promove um novo empenho intelectual com intuito de abarcar e discernir as singularidades dos processos comunicacionais contemporâneos, sem contudo negligenciar a influência que neles ainda instila a concepção tradicional de arte e sem ignorar a repercussão que novos modos de se expressar manifestam na experiência prática cotidiana. De acordo com Monclar Valverde, a estética da comunicação configura-se como “um objeto de estudo próprio (...) que busca descrever e analisar os efeitos e as impressões suscitados pelos meios de comunicação característicos da cultura atual, repensando e estabelecendo sobre novas bases conceituais a relação entre forma e sentido” (VALVERDE, Monclar (Org.). *As formas do sentido*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 16).

conhecimento sensorial e sensitivo. Com a invenção da fotografia — a partir da qual derivam o cinema e a televisão —, as imagens se configuraram em suporte decisivo para a apreensão da “realidade”, pois passaram a orientar este “conhecimento sensorial e sensitivo”. Isto quer dizer que as imagens tornaram-se um fenômeno-chave do nosso tempo. Suas manifestações marcam presença na publicidade, no consumo, na política e nas mais diversas situações da vida cotidiana. Quais foram as principais etapas desse processo? Em “O silêncio”, o músico e poeta Arnaldo Antunes faz uma retrospectiva sintética das diversas fases que caracterizaram o acesso ao conhecimento:

Antes de existir computador existia tevê
 Antes de existir tevê existia luz elétrica
 Antes de existir luz elétrica existia enciclopédia
 Antes de existir enciclopédia existia alfabeto
 Antes de existir alfabeto existia a voz
 Antes de existir a voz existia o silêncio.³²⁸

Computador, televisão, luz elétrica, enciclopédia, alfabeto, voz e silêncio. A partir de uma rede metonímica, o autor percorre lúdica e vertiginosamente, pelo avesso, a história das tecnologias da inteligência, dos processos de armazenamento e manipulação de informação e memória, até desembocar num originário silêncio. Obviamente, a canção de Arnaldo Antunes simplifica o processo. No entanto, a reunião das várias etapas é uma amostra da diversidade de tecnologias comunicacionais que acompanharam a relação das pessoas com a linguagem.

Neste início de século XXI, vivemos, portanto, a era da imagem. Nesse sentido, insistir nos pontos de contato, e também de repulsa, entre palavras e imagens pode ser uma das maneiras de avaliar com maior rigor as narrativas surgidas neste processo.

Trabalhos de autores como Jack Goody, André Leroi-Gourhan ou Jacques Derrida mostraram que, ao contrário do que sugere o senso comum, o pensamento provém da tecnologia, e não o contrário.³²⁹ Foi a invenção das tecnologias de conservação da memória pela escrita que permitiu o desenvolvimento do pensamento ocidental. Ao se inscrever em um suporte material, a fala perde a irreversibilidade que a caracteriza (pode-se ler e reler um texto) e se libera do contexto de sua enunciação (pode-se ler o texto em

³²⁸ ANTUNES, Arnaldo; BROWN, Carlinhos. “O silêncio”. In: ANTUNES, Arnaldo. *O silêncio*. São Paulo: BMG, 1996.

³²⁹ Esta discussão pode ser consultada nas seguintes obras desses autores: a) GOODY, Jack. *The logic of writing and the organization of society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986; ---. *The interface between the written and the oral*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987; b) LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole*. Volume 1: *Technique et langage*. Paris: Albin Michel, 1992; c) DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973. ---. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

outro contexto). Ao mesmo tempo, dependendo das especificidades do suporte de inscrição, pode desenvolver-se um certo número de operações intelectuais, como a comparação dos enunciados, a hierarquização dos elementos do discurso, a reorganização do pensamento, a migração dos conceitos, etc. O livro como tecnologia intelectual também apresenta uma série de recursos que foram implementados ao longo dos séculos, de tal maneira que hoje estamos familiarizados com seus instrumentos de leitura (pontuação, parágrafo, capítulo, sumário, paginação, referência cruzada, etc.):

Entre esses instrumentos de leitura, convém distinguir os que servem para a organização da superfície da página e os que servem para gerir o volume do livro. Os primeiros favorecem uma leitura tabular, baseada na liberdade de percurso da página. Encontram sua consumação naquilo que se convencionou chamar de paginação mosaica. As revistas e os jornais constituem um bom exemplo disso. Os segundos facilitam a leitura erudita e incentivam o enciclopedismo. Foram esses instrumentos que talharam nossa cultura do livro e que determinam nossa idéia do texto.³³⁰

As gerações contemporâneas têm cada vez menos contato com este mundo da escrita. E este é um fenômeno de nosso tempo: as pessoas lêem cada vez menos porque têm pouco tempo para dedicar à escrita. O universo audiovisual nas últimas décadas ocupou um espaço tão significativo na estruturação das sociedades que há cada vez menos tempo para a leitura de textos impressos em forma de livro. Isto não significa a defesa da não-leitura. O que se deve ter em mente é que outras formas de cultura são tão dignas e podem ser tão densas quanto a cultura do livro.

A nova complexidade sociocultural das últimas décadas relega a segundo plano a intenção realista típica da cultura do livro de descrever pessoas e coisas, pois seus meios já não são suficientes para codificar a realidade fragmentária e irracional que se dissolve a partir da colagem de signos, cujos referentes são remotos ou se perderam. Esta colagem, por sua vez, é formada e consolidada pelos meios de comunicação e modelada principalmente pela televisão, pela moda, pela publicidade, pelo design etc., despertando os indivíduos para uma nova sensibilidade, a partir da qual prevalecem a simultaneidade, a descontinuidade e a multiplicidade de discursos na construção do imaginário social.

Num texto intitulado *Discourse Networks 1800/1900*, Friedrich Kittler define a literatura como uma das formas de processamento, armazenamento e transmissão de dados, e a escrita como canal de informações transmitidas a partir de uma rede discursiva

³³⁰ CLÉMENT, Jean. "Do livro ao texto: as implicações intelectuais da edição eletrônica". In: SÜSSEKIND, F.; DIAS, T. 2004, *op. cit.* p. 29.

de instituições, tais como escolas e universidades, conectando livros com pessoas. Na rede discursiva de 1900, de acordo com o autor, a escrita feita no meio alfabético do livro estava conformada pelo gramofone, pelo filme e pela máquina de escrever. A justaposição das tecnologias de mídia, psicofísica e literatura produziu uma transformação na esfera do simbólico, do imaginário e do real. Na rede discursiva dos romancistas e dramaturgos de 1800, essa justaposição criou mundos ao estimular processos psíquicos de associação, recordação, atenção e alucinação a partir de sucessões de palavras. Em 1900, esses processos foram tecnicamente implementados nos filmes, através de técnicas de projeção e de corte, *flashbacks* e enquadramentos em primeiro plano:

A fantasia foi convertida em realidade e as figuras do filme puderam ser apresentadas com tanto detalhe que o real foi elevado à condição de fantástico. O filme tornou-se o imaginário. As novas tecnologias de mídia não deixaram de produzir seus efeitos no conteúdo da literatura. O escritor tornou-se um especialista em mídia, um tecnólogo das letras.³³¹

Dessa maneira, a escrita literária, depois de 1900, começou a se definir em oposição à mídia tecnológica. Quando foi possível transpor os textos para outro meio de comunicação — como transformar uma novela num roteiro de cinema, por exemplo —, a impossibilidade de que um texto literário fosse filmado tornou-se o critério para que tal texto fosse enquadrado como alta literatura:

Escritores como Mallarmé renunciaram à imaginação visual; Kafka rejeitava a idéia de que um ilustrador para *Metamorphosis* pudesse desenhar Gregor como um inseto (...). Assim, a literatura ocupa, com as criaturas e as não-criaturas que só podem ser encontradas em palavras, a margem deixada para ela, pelos outros meios de comunicação (...). O simbólico manteve-se autônomo e sem imagem como, uma vez, apenas Deus havia sido. Como Freud observou em relação às máquinas de escrever, os escritores na rede discursiva de 1900 tornaram-se cativos das tecnologias dos meios de comunicação: Henry James ditava para um secretário com uma máquina de escrever, a fim de expressar uma “fala livre não-refutável, uma difusão ou vôo de idéias”; romancistas como Joyce e Proust transpuseram as técnicas narrativas do filme — *o tracking show* e o *zoom*, por exemplo — para as suas próprias estratégias de composição.³³²

Na virada do século XX para o século XXI, inserida numa nova rede discursiva, a escrita literária parece estar conformada pelas telas tanto do *zapping* televisivo como da navegação na internet. Os textos selecionados pela pesquisa fornecem material para a

³³¹ Cf. LENOIR, Timothy. “Registrando a ciência: os textos científicos e as materialidades da comunicação”. Trad. Alfredo Veiga-Neto. *Revista Episteme* - Porto Alegre - v. 2 - n. 4 - 1997 - p. 45.

³³² *Idem, ibidem.*

reflexão sobre a presença da literatura na era da imagem. Uma das sugestões é que, no impacto com os meios eletrônicos de comunicação, a literatura está desaparecendo. Em autores como Luiz Ruffato e Ignácio de Loyola Brandão (além de outros autores, tais como Valêncio Xavier e Arnaldo Antunes), no entanto, a escrita literária dialoga constantemente com a linguagem audiovisual das telas para compor textos marcados pela experimentação formal. Há, portanto, um trabalho de reestruturação da escrita literária, a partir do intercâmbio com a cultura da mídia, que pretende atrair aqueles leitores acostumados ao movimento hipertextual de ficções visíveis.³³³

O anônimo célebre e *Eles eram muitos cavalos* podem ser definidos, portanto, como laboratórios de experimentação formal que submetem a leitura a uma prova extrema. À medida que os leitores se aproximam, as palavras se transmutam, se alteram, o texto corre como uma torrente múltipla em contínua expansão. Os leitores se deparam com pedaços soltos e fragmentos, distribuídos em diferentes tipologias de textos. Por meio destes recursos, é possível obter a multiplicidade de sentidos que marcam modos narrativos hipertextuais. Os vários narradores surgem como se tivessem sido selecionados de uma coleção de histórias com as quais os autores se deparam nas inúmeras viagens pela cidade em constante movimento.

Pode ser diagnosticada nessa estratégia narrativa a simulação da condição material dos leitores nos espaços urbanos: eles vivem num mundo de signos, rodeados de palavras impressas e imagens; no tumulto da cidade, se deparam com situações diversas em exposição nas ruas; nos mais diferentes ambientes, prevalecem as narrativas da cultura da mídia para orientar a coesão social. Os narradores construídos por Loyola Brandão e Luiz Ruffato apresentam-se como colecionadores de histórias: entre vários relatos com os quais vão tomando contato, selecionam alguns deles para compor o quadro trágico e heróico dos anônimos que se aglomeram nas metrópoles brasileiras.

A popularização de dispositivos eletrônicos de comunicação aponta para a incorporação de um padrão de vida nômade e indicam que o corpo humano já se transformou em um conjunto de extensões conectadas e sistemas biológicos. Instrumentos especialmente desenvolvidos para a adequação a situações de trânsito e deslocamento, por

³³³ Nenhuma forma de expressão passará incólume à revolução promovida pela internet. E a escrita literária não escapa desta nova realidade. Todos os dias surgem mais e mais páginas, portais e *blogs* na rede mundial de computadores, fazendo proliferar a criação literária no universo on-line. Foi justamente este cenário que permitiu o surgimento de autores que divulgam suas obras em arquivos virtuais. Obras lançadas na internet transformam-se em livros, o que contraria a idéia de que a internet e o livro são concorrentes. Mas qual o legado disso para a arte literária? Novos estudos sobre o tema talvez possam responder esta e outras questões.

exemplo, são ferramentas de adaptação a um universo urbano em contínua aceleração e afetam sensivelmente as formas de percepção, visualização e comunicação. Trata-se, nesse caso, de refletir sobre a recepção em ambientes de constante fluxo, nos quais o leitor está sempre envolvido em mais de uma atividade, interagindo com mais de um dispositivo e desempenhando tarefas múltiplas e não-correlatas. Escrever nessas condições implica, por tais motivos, repensar as condições de legibilidade e as convenções e formatos da comunicação no âmbito de práticas culturais relacionadas a um leitor em trânsito permanente.

Uma das constatações da pesquisa é que a prosa de ficção brasileira contemporânea concentra sua atenção no cenário urbano, marcada, portanto, pela mesma heterogeneidade que o caracteriza. Nascendo da experiência cidadina, a ficção faz do imaginário urbano uma das marcas identitárias do sujeito moderno.³³⁴

Os fragmentos são compostos de variados tipos de discursos como cartas, citações, impressões, diálogos, poemas, descrições e relatos. O nexos que relaciona uns aos outros se dilui facilmente. As associações podem ser feitas por serem, os fragmentos, reunidos no mesmo contexto urbano, numa quase seqüência subterrânea, que sugere a trajetória de personagens que dividem o mesmo espaço. Isso faz do romance hipertextual uma organização pouco precisa, mas que permite vislumbrar a metrópole por meio de pontos de vista que, muitas vezes, se opõem ou se complementam para lembrar que não há uma cidade apenas: o espaço urbano é plural e sua descrição estará intimamente atrelada à posição social dos diferentes habitantes que atravessam seus labirintos.

Os textos são marcados, portanto, por uma pluralidade de formas narrativas. Destaca-se também o uso cambiante do foco narrativo, em especial por meio do fluxo de consciência. Diferentemente da narrativa tradicional, o narrador, em deslocamento constante, assegura um texto de amplitude polifônica e polissêmica. Também são inseridas novas texturas espaciais e temporais. O espaço geográfico pode metaforizar outros espaços, como o social, o político, o psíquico, o existencial e o histórico. Já o tempo não é linear, mas tecido com superposições temporais, pois, na estrutura dessas narrativas, a linearidade não passa de uma ilusão: o passado está imbricado no presente, e o futuro é fruto do que é construído no agora. Além disso, com a utilização do discurso

³³⁴ Cabem nesse enquadramento crítico autores como Lygia Fagundes Telles, Dalton Trevisan, Ivan Angelo, Rubem Fonseca, Valêncio Xavier, Ignácio de Loyola Brandão, Patrícia Melo, João Gilberto Noll, Chico Buarque, Marçal Aquino, Antônio Torres, Paulo Lins, Luiz Ruffato, Fernando Bonassi, Nelson de Oliveira e um longo etc.

indireto livre, o tempo cronológico é tão importante quanto o tempo psicológico das personagens. Pode-se afirmar, pois, que esse tipo de escrita literária está voltada não só para a questão do enunciado em si, mas para a complexidade da enunciação. Textos, como os de Luiz Ruffato e Ignácio de Loyola Brandão, embaralham ficção e realidade e situam o leitor frente a um objeto híbrido em que é possível romper pactos de leitura previamente estabelecidos.

Com a linguagem multilinear e a ficção com jeito de documentário, ressalta da análise duas características que regem os romances hipertextuais: o “princípio de incerteza” (em decorrência desse recurso autoral, o leitor não sabe exatamente a que está lendo) e a “incompletude” (as ações não chegam a um desenlace, ficam em aberto). O que a análise destes textos revela é que os estudos literários centrados nas materialidades da comunicação, nas tecnologias da inscrição e nas práticas da escrita podem ser bastante diferenciados daqueles centrados exclusivamente na busca pelo “sentido” das obras. Este parece ser o projeto proposto por Jacques Derrida, notadamente em sua *Gramatologia*, ao comentar a escrita linear e o fim do livro:

A escrita linear constituiu durante vários milênios, independentemente de seu papel de conservador da memória coletiva, por seu desenrolamento numa só dimensão, o instrumento de análise de onde saiu o pensamento filosófico e científico. A conservação do pensamento pode agora ser concebida de outro modo do que nos livros, que ainda conservam apenas por pouco tempo, a vantagem de seu rápido manuseio. Uma vasta “magnetoteca” de seleção eletrônica fornecerá, num futuro próximo, a informação pré-selecionada e restituída instantaneamente. A leitura conservará sua importância durante séculos ainda, apesar de uma sensível regressão para a maioria dos homens, mas a escritura (entendamo-la no sentido de inscrição linear) está verossimilmente convidada a desaparecer depressa, substituída por aparelhos-ditafone de impressão automática (...). Quanto às conseqüências a longo prazo sobre as formas de raciocínio, sobre uma volta ao pensamento difuso e multidimensional, são imprevisíveis no ponto em que estamos. O pensamento científico é, antes, molestado pela necessidade de esticar-se na fieira tipográfica e é certo que, se algum procedimento permitisse apresentar os livros de modo que a matéria dos diferentes capítulos se oferecessem simultaneamente sob todas as suas incidências, os autores e seus usuários encontrariam nisso uma vantagem considerável. É certo contudo que, se o raciocínio científico não tem, sem dúvida, nada a perder com a desapareção da escritura, não há dúvida de que a filosofia e a literatura verão as suas formas evoluírem. Isso não é especialmente lamentável, uma vez que o impresso conservará as formas de pensar curiosamente arcaicas, que os homens terão usado durante o período do grafismo alfabético; quanto às novas formas, elas estarão para as antigas como o aço para o sílex, sem dúvida não um instrumento mais cortante, mas um instrumento mais manejável.³³⁵

³³⁵ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 87-89.

Redigidas antes que a escrita com o computador e o hipertexto fossem objetos familiares, as considerações de Derrida sobre o poder dos meios eletrônicos de comunicação em moldar o pensamento tornaram-se particularmente notáveis à luz das discussões contemporâneas acerca das bibliotecas digitais e do futuro do livro. As obras avaliadas no presente estudo pretendem evidenciar de que maneiras a leitura na tela, o hipertexto e outras dimensões dos meios eletrônicos de comunicação forçam os estudiosos a reconsiderar as noções de autoria, de texto, e até mesmo da própria escrita literária:

Os estudos de mercado mostram que o consumo de livros não varia consideravelmente em razão inversa do consumo de mídias audiovisuais, já que a maior concorrência verifica-se com relação às revistas, aos jornais e outros impressos desse tipo. Todavia, a situação poderia mudar com o aparecimento da informática no campo da edição. Graças aos procedimentos de digitalização, o texto doravante está separado do objeto-livro. Essa mutação marcará sem dúvida o fim da era inaugurada pela invenção do livro. Ela é em todo caso mais fundamental que a invenção da imprensa, que na sua época não subverteu a forma do livro, mas apenas tornou possíveis sua multiplicação e sua difusão. O texto digitalizado anuncia uma mudança de nossos hábitos de escrita e de pensamento.³³⁶

Estas reflexões sugerem que o meio de comunicação estrutura o próprio conteúdo do pensamento enquanto tal. Este projeto, pensado pelos historiadores do livro, foi, em boa medida, aquele adotado por Derrick de Kerckhove ao identificar três estágios fundamentais da linguagem que repercutem decisivamente para configurar três condições da mente humana: a oral, a escrita e a eletrônica. Nesse processo, o autor afirma que duas grandes tecnologias modificaram nossos primeiros relacionamentos com a linguagem: *a escrita e a eletricidade*. A escrita ao efetuar a separação entre texto e contexto e, ao possibilitar a personalização da leitura, liberar as mentes individuais da mente tribal das sociedades orais (paradoxalmente única e coletiva). E a eletricidade ao trazer de volta todos os sentidos para a linguagem, mas, ao mesmo tempo, ao externar as mentes dos leitores na tela e tornar mais uma vez públicos os conteúdos e os traumas da mente privada da escrita:

A principal interface entre o eu e o mundo na sociedade oral é o corpo físico. O corpo inteiro fala, o corpo inteiro lembra, os corpos de todos fazem parte do corpo político. Por razões óbvias, a sociedade oral é a sociedade do contexto, não do texto. As pessoas estão sempre em contexto, elas vivem em uma espécie de presente prolongado; contudo, elas referem-se a eventos que aconteceram no passado. Elas

³³⁶ CLÉMENT, J. 2004, *op. cit.*, p. 28.

reverenciam os seus ancestrais que lhes mostraram as regras operacionais da sua principal referência, Deus (ou deuses, no caso de povos politeístas). Essas sociedades eram “religiosas” quase que por necessidade, não por escolha, já que a sobrevivência delas dependia da experiência compartilhada.³³⁷

Portanto, para manter o contexto vivo, as sociedades orais o ritualizavam e o reforçavam como forma de conservar a memória coletiva. Elas não estudavam o passado. Elas o tornavam presente. De acordo com a caracterização do autor, esta é uma sociedade perceptivamente dominante, pois seus membros confiam nos seus sentidos (em suas percepções sensoriais) mais do que no sentido puro (significado). Mesmo a sua memória é ancorada em modalidades sensoriais, estátuas, monumentos, canções, histórias contadas e recontadas, atuações e performances. Com a introdução da escrita, as sociedades utilizam uma ferramenta para armazenar a linguagem.

Essa ferramenta ajuda as pessoas a transformar o contexto em texto, a separar o texto do contexto, conseqüentemente a separar elas mesmas do contexto. Quanto mais confiável e simples é a ferramenta, mais fácil é separar o texto do contexto e recolocá-lo em outros contextos (a origem da ficção, é claro, mas também a origem da maior parte das tecnologias). O material impresso é a interface dominante da sociedade da escrita. O que é escrito/impresso/lido não constitui toda a linguagem. São apenas cuidadosas seleções de linguagem; então o que é impresso toma a sua posição em uma certa ordem de prioridade, em qualquer nível, em qualquer gênero e em quaisquer categorias. Livros e papéis propõem amplamente às pessoas os conteúdos de “realidade” filtrados por meio da modalidade do texto. Ao contrário das sociedades orais, as sociedades do texto não se preocupam em perder o passado; elas apenas o arquivam. Então a sua propulsão é para o futuro. É sempre um avanço, um salto ser melhor do que o passado, com todas as maravilhosas tecnologias que continuam sendo criadas. As sociedades do texto não são muito religiosas e nem sempre precisam dos outros para se desenvolver. Elas são como pessoas que se fazem por si mesmas.³³⁸

No terceiro estágio, a eletricidade, desde o tempo do telégrafo, formatou a linguagem: ela passa a ser ubíqua, instantânea e, mais recentemente, digital.

Através da tradução de toda experiência, incluindo as sensoriais, em uma mesma substância simplificada, a digitalização permite que as experiências retornem às tecnologias da troca lingüística. É isto que significa multi ou hipermídia (visão, audição), realidade virtual (sinestesia), sistemas interativos (tato). O que Walter Ong nomeou “oralidade secundária” é, na verdade, o resultado da eletrificação da linguagem. Quer estejamos assistindo à televisão ou surfando na web, estamos vendo transposições multissensoriais da linguagem, com uma alta ênfase na iconicidade. A mente do hipertexto é dominada por ícones, logotipos, links. Sua

³³⁷ KERCKHOVE, Derrick de. “Texto, contexto e hipertexto: três condições da linguagem, três condições da mente”. *Revista FAMECOS* - Porto Alegre - n. 22 - dezembro 2003, p. 07-08.

³³⁸ *Idem*, p. 08.

principal interface é a tela. O hipertexto não implica simplesmente “um texto que está ligado a outros textos”; ele realmente circunda todo o mundo da comunicação eletrônica em um processo de armazenamento permanente de informação. Ao mesmo tempo, o hipertexto introduz as mentes dos usuários nas telas, interconectando-os e os acelerando em redes. Qualquer um que esteja conectado é, de fato, parte de um hipertexto mundial.³³⁹

O que se pode concluir dos argumentos expostos é que cada povo, cada civilização expressa suas idéias com os instrumentos de que dispõem, com as tecnologias comunicacionais de seu tempo. E câmeras e computadores hoje são os instrumentos de nosso tempo. Acredito que as pessoas não pararam de pensar porque têm esses instrumentos. Pensarão com esses instrumentos e transmitirão seu pensamento com esses instrumentos. Trata-se de um outro estágio da linguagem: a linguagem eletrônica.

Em outras palavras, as gerações que nasceram e que se formaram no convívio com a cultura audiovisual — e as próximas gerações que se formarão com a internet — irão expressar suas idéias em formas audiovisuais. Não serão todos que irão conseguir isto com mais densidade, com mais profundidade, mas, com certeza, será desse conjunto de experiências que irão surgir os Sócrates, os Kafkas e os Gracilianos da geração audiovisual.

As experiências de Ignácio de Loyola Brandão e Luiz Ruffato — só para citar os autores avaliados de maneira mais detalhada neste estudo — podem servir como amostras das possibilidades de coexistência duradoura da cultura do livro e das novas tecnologias, não havendo a necessidade de se fazer uma opção cega por uma delas. A página e a tela podem conviver por muito tempo a partir da reinvenção de suas linguagens. Portanto, caso realmente existam partidários desta tese, não há que se defender a purificação da escrita literária. Pelo contrário, a escrita literária precisa aprender a conviver, a incorporar, numa palavra, a dialogar com as narrativas da cultura da mídia. Dessa maneira, poderá manter sua capacidade de oferecer formas de acesso à leitura reflexiva do mundo, mesmo que tenhamos de mudar nossas concepções a respeito do que chamamos de literatura em nossa época.

São estas questões que servem de mote para procurar, apesar de não apagar as diferenças, um jogo de semelhanças e correspondências entre ficção brasileira contemporânea e cultura da mídia. Este diálogo é fundamental para avaliar a presença dos meios eletrônicos de comunicação nas sociedades contemporâneas. Nesse cenário, a

³³⁹ *Idem*, p. 08-09.

palavra se combina com a imagem para compor uma estrutura estética original, a partir da qual é possível elaborar narrativas que colocam em crise os hábitos expressivos e cognitivos do público. “A mediação eletrônica, longe de ser um fantasma a assombrar o futuro da escrita literária, pode ser um suporte que proporcione mecanismos inovadores de produção artística, pautados na mobilidade, na instantaneidade, no dialogismo, na polifonia e na interatividade”.³⁴⁰ Ao realizar a montagem do texto a partir do diálogo entre escrita literária e imagens, os textos analisados podem ser lidos também como “hipertextos” que buscam revitalizar o mundo da comunicação literária e propor uma nova abordagem sobre os elementos atuantes nos processos de leitura, resposta a um desafio proposto num período de transição entre a cultura do livro e a cultura da mídia.

Seguindo os passos precursores do que pode ser denominado como “literatura pop”, a literatura brasileira do início do século XXI parece entender que não há casamento da escrita literária com a cultura da mídia sem que se proponha a hibridização de campos e meios, com empréstimos de linguagens diversas, e o surgimento de um novo tipo de texto. Quem são os leitores de Luiz Ruffato e Ignácio de Loyola Brandão? De que maneira se posicionar diante desse tipo de estrutura narrativa?

Não é o objetivo desse estudo identificar todas as facetas duma escrita literária em constante diálogo com os meios eletrônicos de comunicação. Até porque sua complexidade está no fato de que as transformações tecnológicas são cada vez mais difíceis de acompanhar. No entanto, pode-se identificar uma espécie de leitor ideal, entrevisto na montagem dos textos, ou seja, um leitor interativo e cooperativo e que tenha uma relação natural com as telas da televisão e do computador. Interatividade significa poder participar e ao mesmo tempo alterar regras e criar situações imprevistas. Este leitor há de se preocupar com a identificação rápida dos diversos narradores — muitas vezes compartilhando o mesmo espaço ao serem “costurados” na mesma frase — como se a página se convertesse numa tela e o leitor pudesse interferir com suas intervenções no ordenamento narrativo, optando, desse modo, por novos caminhos e reformulações no projeto originalmente construído pelo autor.

A alternância constante entre diferentes narradores, bem como entre diferentes seqüências narrativas (dialogais, descritivas e argumentativas), é a característica que aproxima a escrita literária tanto das telas multitarefas do computador como do *zapping*

³⁴⁰ SANTOS, Cinthya Costa. *Literatura digital: intertexto, intratexto e hipertexto*. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/encontro.htm>>. Acesso em: 21. jul. 2006.

televisivo. Mesmo sem os recursos típicos da linguagem cinematográfica e televisiva, Luiz Ruffato e Ignácio de Loyola Brandão conseguem simular uma sociedade marcada pela presença da cultura da mídia. Isto parece estar relacionado, sobretudo, ao contato mais direto com editores eletrônicos de texto, os quais possibilitaram um aprimoramento das técnicas de revisão textual, o que surge como dado importante para o componente formal das narrativas. As possibilidades de releitura do texto, conjugadas com as ferramentas de edição, colocam à disposição dos escritores diversos recursos que revelam uma forma ousada e inovadora para compor suas narrativas. Itálico, negrito, fontes de tamanho e tipos diferentes, parênteses, entre outros recursos são usados para imprimir movimento ao texto.

Para compreender melhor a mudança epistemológica em curso neste início de novo século é importante lembrar algumas especificidades relacionadas ao estatuto do texto na crítica contemporânea. Não é minha intenção refazer toda sua história. Basta lembrar que depois de um período de inspiração estruturalista, que considerava o texto como objeto fechado e portador da totalidade de seu sentido, os estudos literários entraram na era da intertextualidade, da desconstrução e das leituras plurais. Daí em diante, ler um texto implica examinar todos os textos aos quais está ligado. Além disso, o texto não pode mais ser definido como emanção apenas do pensamento de um autor, sem considerar o funcionamento das tecnologias intelectuais que o exprimem. “É essa visão mais complexa e menos determinista do texto que a técnica do hipertexto permite instrumentalizar (...). Determinado fragmento textual que estou lendo pode assim ser ligado a outros fragmentos que posso fazer aparecer com um simples clique do mouse feito em determinada parte do texto de partida”.³⁴¹ Sendo assim, a narrativa hipertextual se oferece como porta de entrada privilegiada para a compreensão do intrincado relacionamento entre mundo da escrita e mundo das imagens, entre textos lineares e textos contaminados pelo modo descontínuo das artes visuais:

A mente do hipertexto compartilha das mentes do texto e do contexto. Tem um pouco de cada uma e mais. É conectiva. Isto significa que, enquanto a memória coletiva está mais ou menos disponível em bancos de dados e on-line, o portal de cada um de nós é privilegiado, nossa navegação única e nossa experiência são partilhadas apenas ao nível em que a permitimos. Na verdade, podemos dizer que a mente oral também é compartilhada. Sim, mas é o único tipo disponível, a mente privada sendo incluída ao pensamento e à fala comuns (...). A mente elétrica é

³⁴¹ CLÉMENT, J. 2004, *op. cit.*, p. 32.

verdadeiramente pós-escrita no sentido que pode dar-se ao luxo de conhecer sobre si própria e sobre a mente escrita, ela pode combinar o privado e o coletivo em uma única entidade, a conectiva, sem ameaçar uma à outra.³⁴²

Ao falar sobre as relações entre escrita literária e cultura da mídia, sei que estou lidando com ruínas, já que, com o surgimento da internet, surgem, portanto, novas formas de comunicação humana:

Assim como temos praticado as estratégias cognitivas contextuais e textuais aparentemente por todo o sempre, também temos sido capazes de fazer ligações hipertextuais tanto privada quanto socialmente desde o início dos tempos. O novo fator interessante introduzido pelos amplos poderes expansivos da linguagem multiplicada pela eletricidade é que a tarefa mais urgente que se apresenta aos artistas, cientistas e políticos em um mundo permanentemente à beira de desastres sociais e ecológicos é também a mais antiga: sonhar com um mundo em que queremos viver.³⁴³

A teoria literária está pronta para compreender a configuração de uma escrita hipertextual? É possível a constituição de uma literatura eminentemente eletrônica? Será considerada como novo gênero, ou uma simples diferenciação de um gênero já existente? A literatura digital suplantará a literatura tradicional? “Todas estas questões são, na verdade, variações ou desdobramentos da inquietude em definir: O que é literatura? Como se configura e que espaço ocupa nas sociedades? Indagações debatidas desde os primórdios da concepção de teoria e crítica literária”.³⁴⁴

* * *

O crítico de cinema Roger Ebert define os filmes como janelas para o mundo. “Eles nos permitem desvendar outras mentes, não simplesmente pela identificação com os personagens — embora isto seja uma parte muito importante —, mas por nos oferecerem a oportunidade de ver o mundo como outras pessoas o vêem”.³⁴⁵ Esta definição pode ser estendida para outras “janelas”, tais como os textos literários, os programas televisivos e, agora no século XXI, as janelas computadorizadas da internet. Espero que as análises aqui

³⁴² KERCKHOVE, D. 2003, *op. cit.*, p. 08-09.

³⁴³ *Idem, ibidem.*

³⁴⁴ SANTOS, C. 2006, *op. cit.*

³⁴⁵ EBERT, Roger. *A magia do cinema*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 11.

efetuadas possam ser compreendidas como leituras de um mundo da escrita que se extingue mas que, ao mesmo tempo, permanece nas propostas de composição de novas formas narrativas.

Neste início de século XXI, estão disseminadas tecnologias como *palm top*, celular, DVD, correio eletrônico e internet. Esse novo cenário impulsionou o surgimento de textos não-lineares, que, paradoxalmente, parecem diagnosticar que as informações produzidas e veiculadas na quantidade que recebemos parecem estar mais atrapalhando do que sendo úteis às pessoas, já que há uma preocupação muito maior com o estilo do que em tornar as informações realmente compreensíveis.

Nesse sentido, apesar da importância do estudo da materialidade para a presente pesquisa, há que se destacar um aspecto fundamental neste campo da estética da comunicação. Seja com efeitos especiais sofisticados ou em volta de uma fogueira, ao contar uma história é preciso criar um ambiente, colocando o público numa situação que o envolva em sua própria experiência. Ou seja, é preciso atrair o público para a história que se está tentando contar. Seja com uma câmera digital, com uma página escrita, com uma fotografia, o centro da narrativa continua sendo a história que se quer contar. Em outros termos, tanto na escrita literária como na cultura da mídia, a história ainda é o centro. Para Luiz Ruffato, fundamental é falar sobre a metrópole. Para Ignácio de Loyola Brandão fundamental é falar sobre as celebridades. Em ambos, surge como foco o convívio com outros mundos a partir de sua encenação na trama discursiva de suas obras.

Isto não mudará. O público quer entender as outras pessoas, o resto do mundo. E faz isto por meio de histórias, contadas de diversas maneiras. Pode ser uma notícia, ou um filme ou um romance. Continua sendo uma história. Isto aponta para a idéia de que tudo na vida cotidiana assume a forma de uma história a ser contada. A fofoca sobre o vizinho ou a celebridade da televisão, a telenovela ou o jogo de futebol. Para contar estas histórias, é preciso criar um mundo imaginário. No cinema, na televisão, e agora também na internet, este mundo é criado por meio de dispositivos eletrônicos. Durante vários séculos, a cultura do livro desenvolveu seus próprios métodos, com seus recursos específicos. Nos dias atuais, o que se pode perceber é o convívio entre estes diferentes métodos de registro de histórias.

Contudo, uma das constatações possibilitadas pela pesquisa é a de que pode ser equivocado reduzir os textos ao seu conteúdo semântico. Considerações como estas

levaram o historiador Roger Chartier a ponderar que quando se passa do códice para a tela do monitor, o texto já não é mais propriamente o mesmo, porque os novos dispositivos formais que o oferecem ao seu leitor modificam as condições de sua recepção e de sua compreensão.³⁴⁶ Como estudioso das práticas de leitura, o autor deduz mais uma conclusão: se os textos estão livres da forma que os transportou desde os primeiros séculos da era cristã, o códice — o livro composto de cadernos do qual derivam todos os objetos impressos com os quais estamos acostumados —, também todas as tecnologias intelectuais e todas as operações envolvidas na produção do sentido serão modificadas. Para o autor, tal como a relação entre o vinho e a garrafa, não se pode abstrair os textos dos objetos que os comportam, ignorando que os processos sociológicos e históricos de construção do sentido se apóiam nas formas em que são dados a ler. Como um dos desdobramentos possíveis dessa perspectiva, o trabalho buscou evidenciar que tanto a cultura da mídia busca inspiração na escrita literária como a cultura da mídia passa a ser referência importante para os escritores na aurora deste novo milênio, momento importante para a história da comunicação humana já que a descoberta de novas formas de expressão pode levar a novas leituras do mundo.



³⁴⁶ CHARTIER, R. 2001, *op. cit.*, p. 235-236.

REFERÊNCIAS

a) OBRAS CITADAS

- ABRAMOVICH, Fanny. “Apresentação”. In: RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001.
- ALMEIDA, Heloisa Buarque de. “Ficção como vitrine: a telenovela na promoção do consumo”. *Novos Estudos CEBRAP* - n. 66 - Julho de 2003, p.179-190.
- ANGELO, Ivan. “Um senhor contista”. *Jornal da Tarde*. 15 de agosto de 1998, p. 12.
- ANTUNES, Arnaldo; BROWN, Carlinhos. “O silêncio”. In: ANTUNES, Arnaldo. *O silêncio*. São Paulo: BMG, 1996 (CD).
- ARBEX JR., José. *Showrnlismo: a notícia como espetáculo*. Rio de Janeiro: Casa Amarela, 2001.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- AVELLAR, José Carlos. *Cinema e literatura no Brasil*. São Paulo: Projeto Frankfurt, 1994.
- AZEVEDO, Estevão. “A prosa indefinível de Luiz Ruffato”. Disponível em: <<http://www.geocities.com/estevaoazevedo/ruffato.html>>. Acesso em: 15. mai. 2006.
- BALANDIER, Georges. *O poder em cena*. Brasília: Editora da UNB, 1982.
- BARBER, Benjamin. “Cultura McWorld”. In: MORAES, Dênis de (Org.). *Por uma outra comunicação*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- . *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. M. Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- . *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Trad. L. Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 1972.
- . “The ecstasy of communication”. Transl. John Johnston. In: FOSTER, Hal (Ed.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend; Washington: Bay Press, 1983.
- . *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João Pereira. Lisboa: Relógio d’Água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as conseqüências humanas*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- . “Náufragos num mundo líquido”. Entrevista a José Castello. Disponível em: <www.nominimo.com.br>. Acesso em: 26. nov. 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- . *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERGAMO, Mônica. “Pereira dos Santos é eleito para ABL”. *Folha de São Paulo* - 10/03/2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1003200627.htm>>. Acesso em: 12. mar. 2006.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- BOSI, Alfredo (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, s. d.
- . *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. Trad. Paulo H. Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BRAGA, Samantha S. “O zapeur e a cidade: uma leitura do romance *Eles Eram Muitos Cavalos*, de Luiz Ruffato”. In: *X Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada – 2005 - Rio de Janeiro - ABRALIC 2005*. (Sentidos dos lugares: o local, o regional, o nacional, o inter-nacional, o globalizado).

- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Bebel que a cidade comeu*. Rio de Janeiro: Codecri, 1982.
- . *Zero*. 9. ed. São Paulo: Global, 1984.
- . *O beijo não vem da boca*. São Paulo: Global, 1985.
- . *Não verás país nenhum*. 15. ed. São Paulo: Global, 1988.
- . “Apresentação”. In: ANGELO, Ivan. *A festa*. 8. ed. São Paulo: Geração Editorial, 1995.
- . “Obscenidades para uma dona-de-casa”. In: MORICONI, Italo (Org.). *Os cem melhores contos do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000, p. 471-477.
- . *O anônimo célebre: reality romance*. São Paulo: Global, 2002.
- BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BURKE, Peter. “Como confiar em fotografias”. *Folha de São Paulo* (Caderno Mais!), São Paulo, 04/02/2001, p. 13-14.
- CANDIDO, Antonio. *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- . *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CASTRO, Lucia Rabello. “Estetização do corpo: identificação e pertencimento na contemporaneidade”. In: CASTRO, Lucia Rabello. (Org.). *Infância e adolescência na cultura do consumo*. Rio de Janeiro: Nau, 1998.
- CHARTIER, Roger. “A leitura: uma prática cultural – Debate entre Roger Chartier e Pierre Bordieu”. In: --- (Org.). *Práticas da leitura*. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- CLÉMENT, Jean. “Do livro ao texto: as implicações intelectuais da edição eletrônica”. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia (Orgs.). *A historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hipertexto*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent; Edições Casa de Rui Barbosa, 2004.
- COELHO, Maria Cláudia. *A experiência da fama: individualismo e comunicação de massa*. Rio de Janeiro: FGV, 1999.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras; Fapesp, 1999.
- COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- CORCI, Danilo. “Infernos provisórios de Luiz Ruffato”. *BR Press*. 26 de março de 2005. Disponível em: <<http://br.news.yahoo.com/050527/11/uei4.html>>. Acesso em: 12. mai. 2006.
- COSTA, Angela Marques da; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *1890-1914: no tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- COSTA, Cristiane. *Breve história dos jornalistas escritores no Brasil*. Disponível em: <<http://www.collconsultoria.com/artigo9.htm>>. Acesso em: 12. jun. 2004.
- COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *A unidade diversa: ensaios sobre a nova literatura Hispano-Americana*. Rio de Janeiro: Anima, 1985.
- . “O pós-modernismo e a ficção latino-americana contemporânea: riscos e limites”. *Anais do III Congresso ABRALIC – Limites*. São Paulo: Edusp; Niterói: ABRALIC, 1995, p. 423-428.
- . “Literatura comparada, literaturas nacionais e o questionamento do cânone”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada* - vol. 3 - n. 3 – 1996 – p. 67-73.
- COUTINHO, Afrânio. *O processo de descolonização da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- CUNHA, Rodrigo da. “(Re)construção do herói: o migrante nordestino como metáfora da forma em *Eles eram muitos cavalos*”. *Revista Letras - Curitiba* - n. 64 - set./dez. 2004 - UFPR - p. 91-101.
- CURY, Augusto. *A ditadura da beleza e a revolução das mulheres*. Rio de Janeiro: Sextante, 2005.
- DALCASTAGNÈ, Regina. “Um dia, em São Paulo”. Resenha de *Eles eram muitos cavalos* de Luiz Ruffato. *Correio Brasiliense*. Brasília, 07 out. 2001, p. 10. Disponível em: <www2.correioweb.com.br>. Acesso em: 22 out. 2002.
- . “Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea”. *Revista Ipotese - Juiz de Fora* - v.7 - n.2 – jul/dez – 2003 - p. 11-28.

- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- . *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- DELILLO, Don. *Ruído branco*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- DORIGATTI, Bruno. “McOndo é aqui”. Entrevista com Beatriz Resende. Disponível em: <www.portalliteral.terra.com.br>. Acesso em 15. nov. 2005.
- DRUMMOND, Roberto. *Quando fui morto em Cuba*. São Paulo: Ática, 1982.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1994.
- DURING, Simon (Ed.). *The cultural studies reader*. New York: Routledge, 1993.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- EBERT, Roger. *A magia do cinema*. Trad. Miguel Cohn. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- . *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- FISH, Stanley. *Is there a text in this class?* Cambridge: Harvard University, 1980.
- FOLHA DE SÃO PAULO (Jornal). “Entrevista com Luiz Ruffato”. *Caderno Mais!*, 27 de janeiro de 2002, p. 03.
- FONSECA, Rubem. *Diário de um fescenino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: a festa*. São Paulo: Unesp, 1998.
- FREIRE FILHO, João. “A sociedade do espetáculo revisitada”. *Revista Famecos* - Número 22 - Dezembro de 2003 - Porto Alegre - p. 33-46.
- FREUD, Sigmund. *Reflexões para os tempos de guerra e morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- FUENTES, Carlos. “Há muerto la novela?” In: ---. *Geografía de la novela*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- GABLER, Neal. *Vida, o filme: como o entretenimento conquistou a realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Trad. Maurício Dias e Javier Rapp. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995.
- . “Dicionário para consumidores descontentes”. *Folha de São Paulo (Caderno Mais!)*, 27/01/2002, p. 5-7.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. Trad. Maria B. Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GIROUX, Henry. “Praticando estudos culturais nas faculdades de educação”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.) *Alienígenas em sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1995.
- GIUDICE, Victor. *O museu Darbot e outros mistérios & Do catálogo de flores*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- GOMES, Renato Cordeiro. “Representações da cidade na narrativa brasileira pós-moderna: esgotamento da cena moderna?” *Revista Alceu* - v.1 - n.1 – jul/dez 2000 - p. 64-74.
- GOODY, Jack. *The logic of writing and the organization of society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986a.
- . *The interface between the written and the oral*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1986b.
- GROYS, Boris. “A guinada metafísica de Hollywood”. *Folha de São Paulo (Caderno Mais!)*, 03 de junho de 2001, São Paulo, p. 4-11.
- GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. “A farewell to interpretation”. In: ---; PFEIFFER, Ludwig (Eds.). *Materialities of communication*. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- . *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Pereira. São Paulo: 34 Letras, 1998a.
- . “O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação”. In: ---. *Corpo e forma*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998b.

- HANNERZ, Ulf. “Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional”. *Mana - Estudos de Antropologia Social*. Rio de Janeiro, Museu Nacional, v. 3, n. 1, abr./1997, p. 7-40.
- HARRAWAY, Donna. *Simians, cyborgs and women: the reinvention of nature*. New York: Routledge, 1989.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.
- HIKJI, Rose Satiko. *Imagem-violência: mimesis e reflexividade em alguns filmes recentes*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1998.
- HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. 2. ed. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOLANDA, Firmino. “A chegada do Boeing 767 à torre gêmea”. *Revista Sinopse - Cinusp Paulo Emílio - USP* - 2002, p. 56-59.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HUGGINS, Trevor. “Britânicos lideram propostas por mudanças no futebol europeu”. Disponível em: <<http://br.news.yahoo.com>>. Acesso em: 15. out. 2004.
- JANNUZZI, Paulo de Martino. “São Paulo, Século XXI: a maior metrópole das Américas”. *Revista Ciência e Cultura*. SBPC. v. 56 - n. 2 - São Paulo - abr./jun. 2004.
- JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Trad. Ana Lúcia A. Gazolla e outros. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia. Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Trad. Ivone C. Benedetti. Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- . “Lendo imagens criticamente: em direção a uma pedagogia pós-moderna”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1995.
- KERCKHOVE, Derrick de. “Texto, contexto e hipertexto: três condições da linguagem, três condições da mente”. *Revista FAMECOS - Porto Alegre* – n. 22 – dez./2003, p. 07-12.
- LAGE, Nilson. *Controle da opinião pública: um ensaio sobre a verdade conveniente*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1988.
- LEAL FILHO, Laurindo Lalo. *TV sob controle: a resposta da sociedade ao poder da televisão*. São Paulo: Summus, 2006.
- LE BRETON, David. “Adeus ao corpo”. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- LEITE, André. “Nem anônimo, nem célebre: entrevista com Ignácio de Loyola Brandão”. *Revista Claro!* Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes. Departamento de Jornalismo e Editoração. Disponível em: <www.eca.usp.br/claro/2003/10/html/paginas/pag_5.htm> . Acesso em: 28. ago. 2004.
- LEMINSKI, Paulo. “Grande Ser, Tão Veredas”. *Folha de São Paulo* (1986). In: KOCH, Ingedore Villaça; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *Texto e coerência*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 1997a.
- . “Central elétrica: projeto para texto em progresso”. In: ---. *Ensaios e anseios crípticos*. Curitiba: Secretaria da Educação e da Cultura, 1997b.
- LENOIR, Timothy. “Registrando a ciência: os textos científicos e as materialidades da comunicação”. Trad. Alfredo Veiga-Neto. *Revista Episteme - Porto Alegre* - v. 2 - n. 4 – 1997 - p.33-53.
- LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole*. Volume 1: *Technique et langage*. Paris: Albin Michel, 1992.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência, o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- . *O que é o virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- LINN, Susan. *Crianças do consumo: a infância roubada*. Trad. Cristina Tognelli. São Paulo: Instituto Alana, 2006.
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- . *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1993.

- . “Da fotografia à síntese numérica”. In: *Revista Imagem*, n. 03. Campinas: Editora da Unicamp, dezembro de 1994.
- . *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- MACHADO, Janete Gaspar. *Constantes ficcionais em romances dos anos 70*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1981.
- MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 1987.
- . *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *Televisão*. São Paulo: Scipione, 1994.
- MARCUS, George E. “The modernist sensibility in recent ethnographic writing and the cinematic metaphor of montage”. In: TAYLOR, Lucien (Ed.). *Visualizing theory*. New York: Routledge, 1994.
- 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; REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. Trad. Jacob Gorender. São Paulo: Senac, 2001.
- MARTINO, Telmo. “Russell Crowe sofre acidente de carro na Austrália”. Disponível em: <http://babado.ibest.com.br/?materias/378001-378500/378155/378155_1.html>. Acesso em: 14. jul. 2006.
- MATTELARD, Armand. *A globalização da comunicação*. Trad. Laureano Pelegrin. Bauru: Edusc, 2000.
- MATTELARD, Armand; MATTELARD, Michelle. “O domínio da comunicação”. In:---;---. *História das teorias da comunicação*. 3. ed. São Paulo: Loyola, 2000.
- MATUK, Artur. *O potencial dialógico da televisão: comunicação e arte na perspectiva do receptor*. Tese (Doutorado em Artes). São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, 1989.
- MCCOY, Horace. *Mas não se matam cavalos?* 2. ed. Trad. Renato Pompeu. Rio de Janeiro: Sá Editora, 2001.
- MELO, Patrícia. *O matador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- MERQUIOR, José Guilherme. “Notas em função de Boitempo” In: BRAYNER, Sônia (Org.). *Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- MICHAELIS - Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 1998.
- MIGUEL, Luis Felipe. “Dossiê mídia e política: apresentação”. *Revista Sociologia e Política*. Curitiba – Univ. Federal do Paraná – Depto. de Ciências Sociais - n. 22 - jun. 2004 - p. 7-12.
- MIRZOEFF, Nicolas. *An introduction to visual culture*. London; New York: Routledge, 1999.
- MORAES, Dênis de. *Globalização, mídia e cultura contemporânea*. Campo Grande: Letra Livre, 1997.
- . *O concreto e o virtual: mídia, cultura e tecnologia*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- (Org.). *Por uma outra comunicação*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- MORETZSOHN, Sylvia. “A lógica do jornalismo impresso na era do ‘tempo real’”. Disponível em: <www.saladeprensa.org/art159.htm>. Acesso em: 28. jan. 2004.
- MORIN, Edgar. *As estrelas de cinema*. Lisboa: Horizonte, 1980.
- MORIN, Edgar. “Idéias contemporâneas”. In: ---. *Entrevistas do Le Monde*. São Paulo: Ática, 1989.
- MORRIS, Meaghan. “Things to do with shopping centers”. In: DURING, Simon (Ed.). *The cultural studies reader*. New York: Routledge, 1993.
- MOURA, Sérgio. “Destaques do Festival de Cannes 2005”. *Agência Reuters*. Disponível em: <<http://br.news.yahoo.com/050511/5/u0wi.html>>. Acesso em 12. mai. 2005.
- MOURÃO, José Augusto. *Ficção interativa: para uma poética do hipertexto*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2001.
- MUMFORD, Lewis. *A cidade na história*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- NAÇÕES UNIDAS. Divisão de População. *World urbanization prospects: The 1999 revision*. New York, 2001.

- NAZÁRIO, Luiz. *O cinema industrial americano*. São Paulo: Nova Stella, 1987.
- NOVAES, Adauto (Org.). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- OLINTO, Heidrun Krieger. “Processos midiáticos e comunicação literária”. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.
- (Org.). *Histórias de literatura*. São Paulo: Ática, 1997.
- OLIVEIRA, Ana de; GENS, Rosa de Carvalho. “Prefácio”. In: RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1987.
- OLIVEIRA, Marinyse Prates de. “Laços entre a tela e a página”. In: ROCHA FILHO, Aristóteles (Orgs.). *O sentido e a época: ensaios sobre cultura na era da comunicação*. 1995. www.facom.ufba.br/sentido/marinyse.html [Acesso em 20/12/04].
- OLIVEIRA, Nelson de (Org.). “Contistas do fim do mundo”. In: ---. *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo, 2001.
- . “O novo conto brasileiro: apocalipses”. Disponível em: <[http://www.klickescritores.com.br/pag_materias/materias11\(2\).htm](http://www.klickescritores.com.br/pag_materias/materias11(2).htm)>. Acesso em 12/05/05.
- ORTIZ, Renato. “Modernidade e cultura”. In: SOUSA, Mauro Wilton de (Org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- . *Mundialização e cultura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- PAES, José Paulo. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- PAZ, Octavio. “A tradição da ruptura”. In: ---. *Os filhos do barro: do Romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.
- PEREIRA JÚNIOR, Luiz Costa. *A vida com a TV*. São Paulo: Editora Senac, 2002.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade. Visões literárias do urbano: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.
- PIERINI, Fábio Lucas. “O fantástico burocrático em Ignácio de Loyola Brandão”. Disponível em: <<http://www.literaturafantastica.hpg.ig.com.br/loyola1.htm>>. Acesso em: 21. ago. 2004.
- PILATI, Alexandre. “Um papo com Luiz Ruffato”. *Messaginabótu - Revista Eletrônica de Literatura*. Disponível em: <www.messaginabotou.net/Entrevistas/entrevista01.htm>. Acesso em: 15. mai. 2006.
- QUÉAU, Philippe. “O tempo do virtual”. In: PARENTE, André (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- RAMA, Ángel. “Os processos de transculturação na narrativa latino-americana”. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Gardini T. *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.
- REIS, Renata. “A hora e a vez de Santana Matias” In: www.clickescritores.com.br [Acesso em 14/01/2004].
- RESENDE, Beatriz. “A ficção brasileira na era da globalização da cultura”. In: *Terceira margem*. UFRJ, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, n. 3, (1995): 114-119.
- . “Eles eram muitos cavalos”. In: *Notícia e Opinião*. 02 de outubro de 2001 – Disponível em: <http://babel.no.com.br> [Acesso em 20/11/03].
- REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- REVISTA ÉPOCA (N. 227, 23/09/02; N. 298, 30/01/04).
- RIBEIRO, Marili; ZORZETTO, Ricardo. “O avesso de Narciso”. *Revista Pesquisa Fapesp - Número 103*, Setembro de 2004. Disponível em: <www.revistapesquisa.fapesp.br> [Acesso em 12/12/04].

- RIBEIRO, Ésio Macedo. “Uma entrevista com Luiz Ruffato”. *Verbo21 Revista*. Disponível em: <http://www.verbo21.com.br> - v. set., 2000. Acesso em: 12. out. 2002.
- RIO, João do. *Cinematographo: crônicas cariocas*. Porto: Chardon, 1909.
- . *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Mun. de Cultura, 1987.
- ROCHA, João Cezar de Castro. “Introdução: a materialidade da teoria”. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e Forma*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.
- RODRIGUES, Carla. “2004, um ano que vale por cinco”. *No Mínimo*, 27 de dezembro de 2004 - www.nominimo.ibest.com.br. - [Acesso em 02/01/05].
- ROSSI, Andrea Silvana. “Juventude e morte: representações na contemporaneidade”. *História: Questões & Debates* - Curitiba, n. 35, 2001, Editora da UFPR, p. 155-175.
- RUFFATO, Luis. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001.
- . *Histórias de remorsos e rancores*. São Paulo: Boitempo, 1998.
- SADER, Emir. *A transição no Brasil: da ditadura à democracia?* 11. ed. São Paulo: Atual, 1991.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2002.
- SANTIAGO, Silviano. “Da força fatal à tradição modernista”. In: TOLIPAN, Sérgio [et al]. *Sete ensaios sobre o Modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983 (Caderno de textos; 3).
- . “O narrador pós-moderno”. In: ---. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989a.
- . “A permanência do discurso da tradição no Modernismo”. In: ---. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989b.
- . “Uma literatura anfíbia”. *Revista Alceu* - v.3 - n.5 - jul./dez. 2002, p. 13-21.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 6. ed. São Paulo: Cortez, 1999.
- SANTOS, Cinthya Costa. *Literatura digital: intertexto, intratexto e hipertexto*. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/encontro.htm>>. Acesso em: 21. jul. 2006.
- SANTOS, Joaquim Ferreira dos. “Famosos na Copa”. In: *Jornal O Globo*. 13 de junho de 2006. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/jornal/colunas/gente.asp>> Acesso em: 13. jun. 06.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- SCHNEIDER, Claércio Ivan. “‘Grito de liberdade’ em Zero, de Ignácio de Loyola Brandão”. In: DIEHL, Astor Antônio (Org.). *Fascínios da História II: textos da história do Brasil contemporâneo*. Passo Fundo: UPF Editora, 2004.
- SCHMIDT, Siegfried. “Sobre a escrita de histórias da literatura: observações de um ponto de vista construtivista”. In: OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). *Histórias de literatura*. São Paulo: Ática, 1997.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. “À procura de um novo realismo: teses sobre a realidade em texto e imagem hoje”. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (Orgs.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.
- . “Regimes representativos da modernidade”. *Revista Alceu*, Vol. 01 - N.02 - p. 28-41 - jan./jun. de 2001. Disponível em: <<http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu>>. Acesso em 20. out. 2004.
- SCLIAR, Moacyr. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SERVA, Leão. *Jornalismo e desinformação*. São Paulo: Editora do Senac, 2001.
- SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 (Coleção Virando Séculos; Vol. VII).
- SILVA, Carlos Eduardo Lins da. *Muito além do Jardim Botânico*. 3. ed. São Paulo: Summus, 1996.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

- SIMON, Luiz Carlos Santos. *Além do visível: contos brasileiros na era do pós-modernismo*. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999.
- SOBCHACK, Vivian. "The scene of the screen: envisioning cinematic and electronic 'presence'". In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; PFEIFFER, Ludwig (Eds.). *Materialities of communication*. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- SODRÉ, Muniz. "O globalismo como neobarbárie". In: MORAES, Dênis de (Org.). *Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- SOKAL, Alan; BRICMONT, Jean. *Imposturas intelectuais: o abuso da ciência pelos filósofos pós-modernos*. Trad. Max Altman. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- SOUZA, Ângela Leite. "Um coice no caleidoscópio". *Jornal do Brasil*. 28-09-2001. Disponível em: <<http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernos/ideias>>. Acesso em: 15. jun. 2006.
- SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 1998.
- SOUSA, Mauro Wilton de (Org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- TAMBOSI, Orlando. "Televisão e violência". *Observatório da Imprensa*, 20 de agosto de 1998, www.observatoriodaimprensa.com.br [Acesso em 25/12/2001].
- TEIXEIRA, Aristides Santo. *Loyola Brandão, escritor-repórter: uma relação literatura/sociedade*. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Belo Horizonte, 1996.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Seminário dos ratos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. 3. ed. Trad. Wagner de Oliveira Brandão. Petrópolis: Vozes, 2001.
- VALVERDE, Monclar (Org.). *As formas do sentido*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- VAN DIJK, Sônia. "Cavalos humanos". *Suplemento Literário*. Belo Horizonte. Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, n. 77, nov. 2001, p. 29.
- VEIGA, Aida. "A beleza conquistada". *Revista Época* - n. 215 - 01/07/2002 - p. 35-38.
- VERISSIMO, Luis Fernando. *O suicida e o computador*. Porto Alegre: L&PM, 1992.
- VIEGAS, Ana Cláudia. "Da página à tela – ou vice-versa". *Revista Alceu* - v.4 - n. 8 - jan./jun. 2004 - p. 39-50.
- VILLAÇA, Nízia; GÓES, Fred. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Trad. Paulo Pires. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- . *Espaço crítico*. Trad. Paulo Pires. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- WANDELI, Raquel. *A reconstituição do corpo nas narrativas hipertextuais*. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina. Curso de Pós-Graduação em Literatura, 2000.
- WEINBERG, Monica. "'Queremos fantasia'. Entrevista com Nigel Travis". *Revista Veja*, 19 de junho de 2002, p. 11-15.
- WILLIAMS, Raymond. "Advertising: the magic system". In: DURING, Simon (Ed.). *The cultural studies reader*. New York: Routledge, 1993.
- WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Trad. Waldéa Barcelos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- XAVIER, Ismail (Org.). *O cinema no século*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.



b) OBRAS CONSULTADAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: Fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- ALMEIDA, Tereza Virginia de. *A ausência lilás da Semana de Arte Moderna: o olhar pós-moderno*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1998a.
- . “O anjo e o trapézio: prazer estético e indústria cultural”. In: ANTELO, Raul [et al.]. *Declínio da arte, ascensão da cultura*. Florianópolis: ABRALIC; Letras Contemporâneas, 1998b.
- ANDRADE, Claudete Amália Segalin de. “*Bebel que a cidade comeu*”: uma denúncia estética do real. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Letras, Florianópolis, 1982.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Ed. Crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Archives; Brasília: CNPq, 1998.
- ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- AQUINO, Marçal. *Miss Danúbio*. São Paulo: Escrita, 1997.
- . *O amor e outros objetos pontiagudos*. São Paulo: Geração Editorial, 1999.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, 1982.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos. São Paulo: Papyrus, 1993.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoevsky*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- . *Questões de literatura e estética*. Trad. Aurora Bernardini. São Paulo: Hucitec; Unesp, 1998.
- BERTRAND, Claude-Jean. *A deontologia das mídias*. Trad. Maria Leonor Loureiro. Bauru: Edusc, 1999.
- BESSA, Pedro Pires. *Loyola Brandão: a televisão na literatura*. Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 1988.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 1994.
- BONASSI, Fernando. *Passaporte (relatos de viagens)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.
- BOURDIEU, Pierre. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- . *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Haroldo de. “Miramar na Mira” In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. Trad. Alba Olmi. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- CARDOSO, Irene. “Uma crítica do presente”. Prefácio. In: SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. Trad. Mirian Senra. São Paulo: Edusp, 1997.
- CARSON, David. *The end of print*. Chronicle Books, 2000.
- CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos no comparatismo*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 1999.
- COELHO, Teixeira. “Uns modernos, uns contemporâneos”. In: *Revista Bravo* - n° 29 - fev. 2000.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- . *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes B. Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- COSTA, R. da. *Cultura digital*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- DUARTE, Elisabeth Bastos. “Quando e como a TV fala de si”. *Revista Eletrônica E-Compós*. Disponível em: < <http://www.compos.org.br/e-compos>>. Acesso em 12/05/2004.
- FENIANOS, Eduardo. *São Paulo: uma aventura radical*. São Paulo: Editora UniverCidade, 2002.

- FERREIRA, Cláudia Pires. *Quatro salas d'O Museu Darbot*. Dissertação (Mestrado em Literatura). Univ. Federal de Santa Catarina. Curso de Pós-Graduação em Literatura. Florianópolis, 2000.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. “Antropofagia no país da sobremesa”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, nº 5, Salvador, ABRALIC (2000), p. 55-63.
- FREIRE FILHO, João. “A TV, os literatos e as massas no Brasil”. *Revista Contracampo* – n. 08 – Jan./2003 - Pós-graduação em Comunicação - Univ. Federal Fluminense – Niterói, p. 105-124.
- FREIRE, Marcelino. *Angu de sangue*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: EDUSP, 1997.
- GLEISER, Marcelo. “Ciência e Hollywood”. *Folha de São Paulo*, 31 de outubro de 2004.
- GIL, Fernando C. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- . “O que faremos com esta tradição? Ou: relíquias da casa velha”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 5, Salvador, ABRALIC, 2000, p. 43-54.
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- HARRISON, Marguerite Itamar. “‘Sao Paulo Lightning’: flashes of a city in Luiz Ruffato's *Eles eram muitos cavalos*”. *Luso-Brazilian Review* - University of Wisconsin - Volume 42, Number 2, 2005, p. 150-164.
- HELENA, Lúcia. *Totens e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUYSEN, Andreas. “Literatura e cultura no contexto global”. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia (Orgs.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora da UFMG; ABRALIC, 2002.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.
- KITTLER, Friedrich A. *Discourse Networks 1800/1900*. Transl. Michael Metteer. California: Stanford University Press, 1992.
- LEFÈBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Trad. Sérgio Martins. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da cultura de massa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- LIMA, Venício de. *Mídia: teoria e política*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.
- LINK, Daniel. *Como se lê e outras intervenções críticas*. Trad. Jorge Wolff. Chapecó: Argos, 2002 (Coleção Vozes Vizinhas; Vol. II).
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo C. Barbosa. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- MATTOS, Sérgio (Org.). *A televisão na era da globalização*. Salvador: Edições Ianamá; São Paulo: Intercom - Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 1999.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, s.d.
- MELAMED, Michel. *Regurgitofagia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- MELLO, Jefferson Agostini. “Espaços infernais: o contra-lugar da obra de Luiz Ruffato”. In: *X Encontro Regional da ABRALIC – 2005 - Rio de Janeiro - ABRALIC 2005*. (Sentidos dos lugares: o local, o regional, o nacional, o inter-nacional, o globalizado).
- . “Permanência do provisório”. *Novos Estudos - CEBRAP* – Março de 2006 - n. 74 - p. 221-231.

- MENESES, Ulpiano Bezerra de. “Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo - v. 23 – n. 45 – 2003 - p. 11-36.
- MIRISOLA, Marcelo. *O azul do filho morto*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2002.
- MORSE, Richard M. *A volta de McLuhanaíma: cinco estudos solenes e uma brincadeira séria*. Trad. Paulo Henrique Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- NINA, Cláudia Mendes. “As fronteiras existenciais de Ruffato”. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 6 - 6, 09 abr. 2005.
- OLIVEIRA, Nelson de. *Os saltitantes seres da lua*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.
- . *Treze*. São Paulo: Ciência do Acidente, 1999.
- PASTOUREAU, M. “Os emblemas da juventude: atributos e representações dos jovens na idade medieval”. In: LEVI, Giovanni; SCHMITT, Jean-Claude (Org.). *História dos jovens: da Antigüidade à Era Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- PEIXOTO, Clarice Ehlers (Org.). *Família e envelhecimento*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- PINTO, Manuel da Costa. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- RESENDE, Fernando. *Textuações: ficção e fato no Novo Jornalismo de Tom Wolfe*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.
- RIoux, Jean-P.; SIRINELLI, Jean-F. *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998.
- ROUANET, Sérgio Paulo. “Do pós-moderno ao neo-moderno”. *Revista Tempo Brasileiro*, n. 84 (Jan./Mar. 1986): 86-97.
- RUSCH, Gerhard. “Teoria da história, historiografia e diacronologia”. In: OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). *Histórias de literatura*. São Paulo: Ática, 1997.
- SALLES, Cecília Almeida. *Uma criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e Não verás país nenhum*. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 1990.
- SANCHES NETO, Miguel. “De cavalos e de homens. Luiz Ruffato”. *Gazeta do Povo*. Curitiba, p. G-4 - G-4.
- SANTOS, Maria do Carmo de Oliveira Moreira dos. *Imagens urbanas: uma leitura dos signos da cidade contemporânea no espaço narrativo de João Antônio e Luiz Ruffato*. Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2001.
- SARTORI, Giovanni. *Homo videns: televisão e pós-pensamento*. Trad. Antonio Angonese. Bauru: Edusc, 2001.
- SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Trad. Carlos Araújo. Porto Alegre: UFRGS; São Carlos: Universidade de São Carlos, 1995.
- SODRÉ, Muniz. *A máquina de narciso: televisão, indivíduo e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.
- TREMBLAY, Gaëtan. “De Marshall McLuhan a Harold Innis ou da Aldeia Global ao Império Mundial”. *Revista Famecos* - Número 22 - Dezembro de 2003 - Porto Alegre - p. 13-22.
- TYNIA NOV, Jurij. “Da evolução literária”. In: *Teoria da Literatura – I: textos dos formalistas russos*. Lisboa: Edições 70, 1987, pp. 125-142.
- XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.



c) FILMOGRAFIA

- CIMINO, Michael (Dir.). *O franco atirador (The deer hunter)*. (Filme). EUA, 1978.
- COHEN, Joel (Dir.). *Fargo*. (Filme). EUA, 1996.
- COPPOLA, Francis Ford (Dir.). *Apocalypse now*. (Filme). EUA, 1979.
- (Dir.). *O poderoso chefão (The godfather)*. (Filme). EUA, 1972.
- FONSECA, José Henrique (Dir.). *O homem do ano* (Filme). Brasil, 2002.
- GERBASE, Carlos (Dir.). *Tolerância* (Filme). Brasil, 2000.
- KOTSCHEFF, Ted (Dir.). *Rambo (First blood)*. (Filme). EUA, 1982.
- LUND, Kátia. “Bilu e João”. In: --- [et al.]. *Crianças invisíveis (All the invisible children)*. (Filme). Brasil, Burkina Faso, China, EUA, Inglaterra, Sérvia e Itália, 2005.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. *Vidas secas* (Filme). Brasil, 1963.
- STONE, Oliver (Dir.). *Platoon*. (Filme). EUA, 1987.
- (Dir.). *Assassinos por natureza (Natural born killers)*. (Filme). EUA, 1994.
- TARANTINO, Quentin (Dir.). *Cães de aluguel (Reservoir Dogs)*. (Filme). EUA, 1992.
- (Dir.). *Pulp fiction: tempo de violência (Pulp Fiction)*. (Filme). EUA, 1994.
- (Dir.). *Jackie Brown*. (Filme). EUA, 1997.
- VAN SANT, Gus (Dir.). *Um sonho sem limites (To die for)*. (Filme) EUA. 1995.
- (Dir.). *Elefante (Elephant)*. (Filme) EUA. 2003.
- WEIR, Peter (Dir.). *O show de Truman (The Truman Show)*. (Filme). EUA, 1998.
- WELLES, Orson (Dir.). *Cidadão Kane (Citizen Kane)*. (Filme). EUA, 1941.

