

Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Comunicação e Expressão
Curso de Pós-graduação em Literatura

O CORPO SEM ENCANTOS DO MUNDO
A experiência escritural de Arthur Veríssimo

Marcelo Mendes de Souza

Florianópolis
Julho 2004

MARCELO MENDES DE SOUZA

O CORPO SEM ENCANTOS DO MUNDO
A experiência escritural de Arthur Veríssimo

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras/Literatura, área de concentração em Teoria Literária, da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial pra obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Pedro de Souza

Florianópolis

Julho 2004

Para meus pais

“Penso que devemos conhecer algumas poucas coisas sobre a fisiologia dos andarilhos. Avaliar até onde o isolamento tem poder de influir sobre os seus gestos, sobre a abertura de sua voz, etc. Estudar talvez a relação desse homem com as suas árvores, com as suas chuvas, com as suas pedras. Saber mais ou menos quanto tempo o andarilho pode permanecer em suas condições humanas, antes de se adquirir do chão a modo de um sapo. Antes de se unir às vergõntes como as parasitas. Antes de revestir uma pedra à maneira do limo. Antes mesmo de ser apropriado por relentos como lagartos. Saber com exatidão quando que um modelo de pássaro se ajustará à sua voz. Saber o momento em que esse homem poderá sofrer de prenúncios. Saber enfim qual o momento em que esse homem começa a adivinhar.”

Manoel de Barros. *Livro sobre nada.*

Agradeço as professoras Helena Heloísa e Tânia Ramos, por abrirem as portas dessa instituição. Meu agradecimento ao Professor Pedro de Souza, pela orientação e por me deixar livre para, inclusive, errar. Às professoras Ana Luiza Andrade e Sonia Maluf, pelas sugestões e provocações – que me levaram à reta final. Agradecimento especial a Arthur Veríssimo, por manter-se isento e por descrever meu texto como “um chute na glândula dos acomodados”. Ao amigo Demétrio Panarotto, pelas conversas e sugestões de última hora. Aos meus irmãos e meus pais, pelo amor e apoio irrestrito. À família Biehl e Marlene Salete, pela acolhida na cidade de Florianópolis, e, principalmente, a Silvia Biehl, por ser uma das responsáveis pelo começo de todo esse processo e estar ao meu lado em todos os momentos, inclusive os mais difíceis, e por (ser) tudo.

Sumário

Introdução	8
Capítulo 1: Território	42
1.1 <i>Hunter</i> Arthur Thompson Veríssimo	46
1.2 On the road again	61
Capítulo 2: Linearidade Molecular	66
2.1 Fluxo: Literatura e jornalismo	70
2.2 Em torno da escritura e da literatura: Uma narração menor	75
Conclusão	91
Referências Bibliográficas	98
Matérias de Arthur Veríssimo	101

RESUMO

O que é possível fazer a partir de uma escritura ainda sem território, como a de Arthur Veríssimo? Essa é a pergunta que motiva essa pesquisa. Definindo o território, a partir da divisão entre uma margem sensata (que tem como parâmetros a Literatura Beat e o Novo Jornalismo, na figura de Hunter Thompson) e outra transgressora (que coloca esses dois domínios, literatura e jornalismo, em relação desde um ponto externo a ambos), o que se faz com a escritura de Veríssimo é atravessá-la de conceitos ulteriores, mas possibilitados por ela, e observar suas reações, suas precipitações, os fluxos que são emitidos e que podem ser captados, ainda como fluxos, ou estabilizados segundo algum novo território. O movimento simultâneo de desterritorialização e reterritorialização a faz ecoar uma tradição e, ao mesmo tempo, a despe dessa filiação, para colocá-la num novo espaço, que a faça emitir os fluxos de que essa pesquisa se servirá para estabilizá-la num novo domínio, o de uma literatura menor. Enfim, trata-se da cartografia de uma região do porvir, utilizando a noção de “experimento”, sugerida por Deleuze e Guatarri, propondo uma leitura não valorativa, ou o uso expressivo de uma escritura.

ABSTRACT

What is it possible to do with a writing still without a territory, such as Arthur Verrissimo's? That is the question which motivates this research. Defining the territory, from a division drawn between a reasonable margin (the boundaries are the Beat Literature and the New Journalism, in the figure of Hunter Thompson) and a transgressive margin (which places both domains, literature and journalism, in relation to one another from a point which is exterior to both), Verissimo's writing is then to be crossed by ulterior concepts, which are, nevertheless, made possible by it, and to be observed in its reactions, its precipitations, in the fluxes which it emits and which may be captured, either still as fluxes, or established according to a new territory. The simultaneous movement of deterritorialization and reterritorialization makes Verrissimo's writing echo a tradition and, simultaneously, takes it away from this filiation, in order to put it in a new space, which will make Verrissimo's writing emit the fluxes that this research will use to establish Verissimo's writing in a new domain, the domain of a minor literature. In sum, this research is about the cartography of a region of the becoming, making use of the notion of "experiment", as suggested by Deleuze and Guattari, to propose a non-valuative reading, or the expressive use of a writing.

Introdução

Talvez a pergunta não seja: quem é Arthur Veríssimo¹? Mas o que é possível fazer daquela escritura que esse nome identifica. Tomando a perspectiva de que “escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir”², é possível se dedicar a uma leitura que considere um modo de existência próprio, que tome essa escritura como o tratado de si mesma³. É possível tanto tomá-la em associação a um domínio demarcado, prévio, que podemos chamar de cultura, como fazer uma leitura de memória curta, ou anti-memória, que possibilite a colocação de certas conexões em ação – certos agenciamentos, associados a um domínio porvir. Diga-se que será utilizada, aqui, a noção de experimentação⁴, sugerida por Deleuze e Guatarri (em *Mil Platôs*), propondo uma leitura não valorativa, ou um uso expressivo dessa escritura. Enfim, mais uma vez a pergunta: o que é possível conceber a partir dessa escritura?

A escritura de Veríssimo apresenta características que colocam em questão alguns discursos dados. Por exemplo, aparece desde onde é possível se dizer jornalismo (é publicado regularmente na *Revista Trip*), mas em um espaço em que o jornalismo encontra seus limites, onde, inclusive, é possível excluir a atuação dessa escritura nesse domínio. Ao mesmo tempo refere-se a um universo literário, através de remissões, citações, ou, talvez, da insistência da publicação a qual pertence em validá-la, inscrevê-la, num espaço de opacidade entre o discurso literário e o jornalístico – mesmo que esse lugar não fique definido, quando muito sugerido. Há nessas breves relações, uma disposição de autor preenchida por intensidades. Nesse ponto, é possível vislumbrar um campo de realidade, que seria sua inscrição no mundo,

¹ Arthur Veríssimo Vieira de Mello. Nascido no Rio de Janeiro, em 10 de fevereiro de 1959, com 20 anos começou a exercer a função de jornalista: envolveu-se com a *Revista Transe*, publicação da comunidade Rajneesh de Brasília (seu primeiro artigo tratava do advento do movimento punk no Brasil, na periferia de São Paulo). Sem instrução formal, Veríssimo depois escreveria para vários jornais e revistas de pouca circulação, mas nunca de maneira contínua. Foi só no ano de 1986 que conseguiu, com a revista *Trip*, seu primeiro emprego fixo, segundo o editor da revista *Trip*, Paulo Lima: “Arthur integrou ainda o primeiro time da redação da *Trip*, na saudosa casa da Alameda Ribeirão Preto. Não dava certo. Prender um alucinado numa sala de dois por dois era o mesmo que tentar guardar uma jaguatirica na gaveta do criado-mudo.”

² Deleuze, Gilles e Guatarri, Félix. “Introdução: Rizoma”. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Vol 1. pp. 12.

³ Foucault define enunciado como uma “modalidade de existência própria”, ao passo que Barthes define a noção de escritura como “a ciência das fruições da linguagem, seu *kama-sutra* (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura)”. Foucault, Michel. *Arqueologia do saber*. pp. 123-124. Barthes, Roland. *O prazer do texto*. pp. 11.

⁴ “(...) a experimentação substitui toda interpretação da qual ela não tem mais necessidade”, “não são mais atos a serem explicados, sonhos ou fantasmas a serem interpretados, recordações de infância a serem lembradas,

um campo de representação, que é o espaço de revista, dessa Revista *Trip*, e um campo de subjetividade, o espaço de autoria – a agirem simultaneamente.

Sua inscrição no mundo se dá pela própria condição de jornalismo, no qual o que vai ser reportado, supostamente, reside na exterioridade do texto, ou seja, no mundo. Veríssimo encontra nesse corpo a falta de encanto – que tem como medida apenas sua própria escala. Fala do mundo, não poderia ser diferente: roda “pelas periferias da China, pelas red light zone de Bangoc, pelas esquinas de Katmandu e outros bueiros asiáticos”, apesar de dificilmente conseguir descrever o estado em que essas experiências suscitam. Descreve, enfim, um mundo de intensidades (além do espaço sobre o qual deveria reportar): “Meu cérebro tenta entender, porém o hemisfério direito e esquerdo brigam e não há limites entre planos frontal e temporal, tálamo e hipófise. Minhas fronteiras entre células, membranas e gânglios seguem pela medula espinhal ou medula óssea? Busco prestar atenção aos processos mentais. Teria enlouquecido ou era o efeito da ressaca? Tilt total. Mergulhado na mais profunda depressão, vou tentar dormir no hotel decadente em que estávamos” (*Vida-dura*).

No campo da representação, temos o espaço da revista. Nas palavras de Machado de Assis, o espaço do livro tem “alguma coisa de limitado e de estreito se o colocarmos em face ao jornal”⁵, uma vez que o autor imagina que se há uma lei do espírito humano, essa lei é a do movimento. “Quanto mais rápido esse movimento – continua – mais ele preenche seu fim”. Walter Benjamin, depois de Assis, vê no jornal como o lugar de fusão de formas literárias⁶; utilizando-se das palavras de “um autor de esquerda”, complementa: “há hoje uma disjunção desordenada entre a ciência e as belas letras, entre crítica e produção, entre cultura e política. O jornal é o cenário dessa confusão literária. Seu conteúdo é a *matéria*, alheia a qualquer forma de organização que não seja a que é imposta pela impaciência do leitor”. Esse espaço do jornal, que, na visão de Machado, tem na velocidade um traço definitivo, encontra seu duplo na revista, que seria uma nova “locomotiva intelectual para mundos desconhecidos”⁷. No caso da escritura de Arthur Veríssimo, é o espaço da revista *Trip* que deve servir como o lugar do que, em primeira instância, podemos chamar de jornalismo – ou do jornalismo que pode ser enunciado a partir dela e desse local.

palavras para significar, mas cores e sons, devires e intensidades...”. Deleuze e Guatarri. *Mil Platôs Vol. 3*. pp. 25.

⁵ Assis, Machado de. “*O jornal e o livro*”. In: *Obras Completas, III*, “Miscelânea”, org. Afrânio Coutinho, 1992.

⁶ Benjamin, Walter. “*O autor como produtor*”. In: *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp. 124.

⁷ Assis. *Op. Cit.*

“A *Trip* Editora, que nasceu em 1986, em plena vigência do Plano Cruzado (...), é filha da crise. Nasceu em época de turbulência e, talvez, por isso mesmo, seja tão boa nisso.”⁸ Criada por Paulo Lima e Carlos Sarli, a revista sempre teve a pretensão de “funcionar como uma espécie de torre de observação avançada”. Sua receita editorial, segundo release divulgado pela empresa, em 1999, por via eletrônica, inclui “esportes não convencionais, entrevistas com pessoas cuja vida e obra servem de referência de novos padrões, moda diferenciada e verdadeira e não a moda fantasia das passarelas, viagens e lugares e ambientes pouco conhecidos, aventuras mais diversas, sensualidade, música, enfim, como costumamos dizer, *qualquer viagem*.” *Trip* poderia assim ser descrita como um periódico jornalístico de entretenimento, em oposição a outros espaços de circulação possíveis dentro desse discurso, como as revistas de variedades que, além do entretenimento, tratam de assuntos ditos de “interesse geral”, tais como política, economia, saúde, etc.

A revista *Trip* ainda pode ser classificada como um pequeno meio de comunicação, com tiragem de 70 mil exemplares⁹, contra, por exemplo, a tiragem da revista *Veja*, que alcançou tiragens de 1,3 milhão de revistas¹⁰. Isso não quer dizer que pelo espaço de circulação de ambas não passem algumas linhas semelhantes. De fato, ambas as revistas foram personagem de uma polêmica lançada pela *Veja*, quando, numa matéria sem assinatura, tratava as matérias da revista *Trip* como “trash”. Lima respondeu, em artigo publicado no *Jornal da Tarde* (20/06/2000): “A observação, vinda de onde vem, vale como reconhecimento a uma revista que busca há quatorze anos o que há de mais *trash* no planeta”. A revista *Trip* assume, na fala de seu editor, sua condição marginal em relação ao jornalismo praticado pelos grandes meios de comunicação, e é colocada, na fala sem assinatura da revista *Veja* (mas ainda assim autorizada por sua posição no mercado), nesse mesmo lugar.

Em geral, para o discurso jornalístico, as revistas se distinguem pelos usos menos formais da linguagem e pela síntese entre fotografia, design e texto. A revista *Trip*, além de contar com Veríssimo, conta com o projeto gráfico assinado, no período destacado, por Paulo Lima, Rafic Farah e Jorge Colombo. As revistas ainda podem ser definidas segundo a periodicidade – no caso da *Trip*, na época destacada, havia cerca de sete edições por ano, o

⁸ Lima, Paulo. Editorial *Trip*, 96, 2002.

⁹ Lima. *Op.cit.* *Trip* 84, 2000.

¹⁰ Segundo conferência proferida pelo então editor da revista *Veja*, em 25/11/95, publicada em www.bb.com.br/por/noticia/publicacoes/seminario/12pelit.asp

que torna difícil uma definição que mobilize essa questão – ou especialização. Essa especialização pode ser tanto temática, quanto por presumíveis leitores. A revista *Trip*, por exemplo, começou com uma especialização temática: a princípio, era uma revista especializada em *surf*.

O público pretendido teve que deixar de ser exclusivamente composto por surfistas e o esporte passou a contar com menos páginas na publicação, dando lugar a interesses mais gerais, sem fazer restrições, também, por faixa etária. “Mesmo não fazendo esta revista visando faixa etária”, explica Paulo Lima, “e nem mesmo acreditando em segmentações que tentam dividir pessoas em lotes de acordo com o ano em que nasceram, sabemos que há uma quantidade de membros desse ambiente *Trip* que votarão pela primeira vez ou no máximo segunda vez num candidato a presidente”¹¹. No entanto, enquanto meio de circulação de material jornalístico, o maior diferencial de uma revista é, sem dúvida, a maleabilidade em relação à rigidez das regras de redação que conformam o jornalismo, em outras palavras: “Nosso gosto pela diversidade”. Maleabilidade essa que vai possibilitar a existência de Veríssimo dentro desse espaço de exterioridade, o discurso jornalístico, ainda que como uma dispersão, como a possibilidade de sua descontinuidade. Para a revista “é possível fazer jornalismo com fim e resultados úteis às pessoas, sem deixar de ser instigante, esteticamente relevante, divertido, sensual, contemporâneo, alegre e mais ainda, sem deixar de ter resultados expressivos de mercado.”¹² Em outras palavras, na opinião de seu editor, é possível fazer jornalismo à margem de um jornalismo *standard*. O espaço de circulação dos textos de Veríssimo, portanto, é um espaço com substância, um suporte, um lugar e uma data: a revista *Trip*. É aqui que a escritura de Veríssimo legitima o seu ponto de aplicação.

Mas quem fala desde dentro desse espaço da revista *Trip*, tendo no discurso jornalístico o campo de regularidade para o exercício de sua subjetividade? Qual é a posição de sujeito que se conforma nesse lugar, esse espaço com substância: a revista *Trip*? Que espaço de subjetividade é possível vislumbrar? O que podemos estabelecer como recorte, também como sinal de inscrição no mundo e, ao mesmo tempo, incluído (e destacado do) no espaço desde o qual fala?

“Oscilando entre a mais doce das criaturas e a mais teimosa e encardida mula do

¹¹ Lima. *Op.cit. Trip*, 103, 2003.

¹² Lima. *Op.cit. Trip*, 83, ano 2000.

planeta, Arthur Veríssimo é fruto da maluquice e da psicodelia dos anos 60 e 70, temperado com a paranóia dos 80 e resfriado pela modernidade dos 90.”¹³ Essa é uma das maneiras com as quais o editor da revista *Trip*, Paulo Lima, se refere a Veríssimo. A maneira da revista de atribuir um certo status a Veríssimo é tentar constituir uma figura de autor através de referências que põem em jogo nomes ou situações que possam validar seus textos dentro de um esquema já estabelecido, ainda que marginal. Dentro desse quadro, o recurso mais utilizado pela publicação é tentar colocar num mesmo patamar, através de uma insistente comparação, Arthur Veríssimo e Hunter Thompson: “Uma mistura de Hunter Thompson, o lendário repórter investigativo junkie da Rolling Stone, com o palhaço Bozo, Arthur criou um estilo difícil de imitar, e despertou até o faro da televisão com alguns dos momentos mais engraçados e criativos da história da *Trip*”¹⁴; “Nosso misto de Hunter Thompson com Didi Mocó, Arthur Veríssimo, com mais horas de vôo que urubu aposentado, traz resultados saborosíssimos de suas pajelanças pelo mundo.” Na edição de número 65, na página 84, para consolidar essa comparação, foi publicado um texto de Thompson¹⁵, precedido pelo seguinte comentário: “O que o leitor espera de um repórter da *Trip*? Pode parecer pretensão. Mas ao responder essa pergunta, inauguramos sem saber a categoria de repórter casca grossa non sense. A mais improvável mistura entre profissional calejado e disposto a qualquer parada e o amador ingênuo e despreocupado. Depois de 13 anos de reportagens inesquecíveis, nada melhor do que homenagear o avô dos repórteres aloprados e intrépidos: com vocês, o avô bastardo do Arthur Veríssimo.” Aqui, o que está em jogo é um determinado “sistema de diferenciação e relações”, uma forma de tentar singularizar o *status* da escritura de Veríssimo, definindo seu papel dentro desse esquema estabelecido, utilizando-se dessa comparação.

Outro tipo de estratégia utilizada é criar uma espécie de intimidade com o leitor, trazendo a vida pessoal do autor para revista, como no editorial de moda da edição de número 85, em que os “modelos” são amigos de Veríssimo: “da agenda de telefones de nosso repórter-gonzo, Arthur Veríssimo, chamamos o casting mais improvável do mundo fashion para exibir a boa e velha camisa”. Entre as fotos, comentários dos supostos amigos davam referências para ajudar a constituir uma imagem do autor: “quando encontra o Arthur, o que

¹³ Lima, Paulo. “Perdigreiro Vira-lata”. www.camerasports.uol.com.br/venice/venicemag42/arthur.asp.

¹⁴ *Op.cit.*

¹⁵ Thompson, Hunter. “Cavalo Louco”. *Trip*, 65, 2000.

rola é sempre muita ‘bebedeira, loucura e balada forte’”, diz o texto, juntando-se a declaração de Marcelo W. Minghini. José H. Pinheiro, outro amigo de Veríssimo, também dá seu depoimento: “o velho me adotou. Me levava para tocar nos campeonatos de skate, quando caía de bêbado, eu assumia seu lugar nas pick-ups”.

Ainda dentro dessa estratégia, há o registro da ausência de colaboração de Veríssimo, na edição de número 77, trazendo um gráfico demonstrando as alterações de humor atribuídas a ele, tentando estabelecer uma idéia de quem fala, definindo seu funcionamento desde dentro da própria revista: “Membro dessa publicação desde o histórico exemplar de número 1, o velho Arthuzão já viu e fez de tudo nessa revista. Tanto que, nesses 13 anos de relação apaixonal com a casa, acabou desenvolvendo traços de personalidade um tanto esquisitos. Apesar de sempre fulminantes, pode-se observar que seus atos seguem um dado padrão de ocorrência. A partir de um vasto estudo de sua personalidade, chegamos a esse gráfico singular. Seus eixos – *andamento da edição x humor do Arthur* –, nos ajuda a mapear as oscilações do Vetor Veríssimo. Aos leitores, fica a íntegra do estudo e a explicação do porquê não há, nesta edição, uma matéria arthuriana.” Ainda podemos retomar, dentro da mesma perspectiva, a presença do filho de Veríssimo, João, no texto “Inexperiência genética”, como mais um traço de constituição dessa singularidade de “quem fala”.

Também, no que diz respeito à construção desse espaço de subjetividade, pode-se destacar expressões utilizadas nas apresentações dos textos, os chamados “sutiãs”, que ajudam a conformar o titular dessa escritura, além da tentativa de estabelecer um pequeno horizonte possível de referências para esse narrador, limitando-o ao campo da reportagem e do jornalismo, ainda que pela margem externa, desde onde é possível a pergunta “o que é jornalismo”. Entre elas, por exemplo: “*Nosso repórter Arthur Veríssimo entrega sua calejada carcaça*”, “*repórter que arrisca o couro por você*”, “*o repórter heroin chic*”, “*O repórter-anfíbio Arthur Veríssimo*”, “*Nosso repórter-xamã*”, “*verdadeira vaca sagrada do jornalismo*”.

Ainda assim, fica a questão: quais as posições de sujeito que se abrem nesse espaço que se diz marginal ao discurso jornalístico, que é a revista *Trip*? Se há um campo de regularidade que se pode chamar de discurso jornalístico, há, ao mesmo passo, diversas posições de subjetividade, que se conformam desde dentro desse campo, manifestando sua

dispersão¹⁶. Aqui, tentar-se-á captar uma dessas posições de subjetividade através de um conceito exterior tanto ao discurso jornalístico, quanto ao literário, deixando-os a margem, utilizando-se do trânsito que uma escritura, que principia em algum desses discursos, se põe, quando torna possível a sua própria descontinuidade – quando permite que se questione o que *é*, desde onde *é*. A pergunta “quem fala?” *é*, aqui, respondida pela revista *Trip*, que *é* lugar de onde se fala: estamos num espaço que se pretende marginal, mas ainda exterior a marginalidade que se instala na escritura que se singulariza dentro desse mesmo espaço, ou seja, a escritura de Veríssimo se diferencia do próprio discurso que a torna possível, se coloca a margem de um discurso dito marginal, que *é* o do seu próprio espaço de circulação.

A revista autoriza o discurso de Veríssimo através de sua própria condição: ao mesmo tempo em que faz possível a escritura de Veríssimo, não a prende ao todo, do qual, irremediavelmente, faz parte¹⁷. Veríssimo está dentro e fora de um espaço que, por sua vez, está dentro de fora de uma unidade discursiva constituída, que *é* o jornalismo. Aqui, deve-se considerar o “*status*” de quem fala, “o lugar institucional e técnico de onde falam”, para finalmente chegar a essa “posição como sujeitos que percebem, observam, descrevem, ensinam”. Esse “relacionamento de elementos diferentes”, nesse caso, *é* possibilitado pelo discurso jornalístico: “*é* ele (...) que instaura entre eles todos um sistema de relações que não *é* ‘realmente’ dado nem constituído *a priori*”¹⁸.

Dessa maneira, o aparecimento da escritura de Veríssimo faz surgir uma espécie de espaço onde o sagrado toca o profano. Lugar no qual o ato transgressor *é* justificado pela interdição, ou seja, onde o que está fora do jornalismo só pode ser determinado a partir da própria noção esquemática de jornalismo, como unidade discursiva. *É* dizer: esse “o que *é* jornalismo” *é* a condição de existência do jornalístico, ou ainda: Arthur Veríssimo pode ser lido como a transgressão de uma interdição estabelecida pelo *jornalismo* e, portanto, uma potencialização dele. Dupla transgressão: do discurso jornalístico e do espaço discursivo da revista *Trip*.

¹⁶ O discurso, para Foucault, *é* “um conjunto em que se podem ser determinadas a dispersão do sujeito e sua descontinuidade em relação a si mesmo. *É* um espaço de exterioridade em que se desenvolvem um a rede de lugares distintos. *Arqueologia do Saber*. pp. 62.

¹⁷ *É* o tipo de distorção que Giorgio Aganben lê na figura do Homo Sacer: “*é* aquilo que não pode ser incluído no todo ao qual pertence e não pode pertencer ao conjunto no qual está desde sempre incluído.” Aganben, Giorgio. *Homo sacer*. Belo Horizonte: Humanitas, 2002.

¹⁸ Foucault. *Op. Cit.* pp. 60.

Mas como a escritura de Veríssimo pode nos fazer ver isso? Como essa escritura pode aparecer desde esse espaço de marginalidade de um discurso jornalístico (que é o da revista *Trip*) e fazer enunciado no entrecruzamento entre esse e outros regimes discursivos? Além das linhas de fuga que podem ser traçadas postumamente através de conceitos que lhe são ulteriores, será possível voltar-se para sua materialidade, esse corpo a partir do qual é possível conceber, para tentar desenhar uma função subjetiva? Para que seja possível remontar a escritura de Veríssimo sob essa perspectiva, ou seja, estabelecer essa espécie de inadequação em relação ao discurso jornalístico, em nome de um espaço de subjetividade que tornaria possíveis outras relações (uma espécie de minoridade jornalística, que poderia ser expressa na frase “isso não é jornalismo”), é interessante ter a escritura de Veríssimo como matéria bruta, conhecer um pouco de sua fisiologia para analisar a relação desse material “com as suas árvores, com as suas chuvas, com as suas pedras”, para só depois concebê-lo como devir. Então, a utilização expressiva dessa escritura se faz pertinente, uma vez que seria preciso deslocar grandes quantidades de fluxos para estabilizá-la. Partindo da idéia de Nietzsche, compartilhada por Deleuze e Guatarri, de não apenas aceitar os conceitos que são “dados, para apenas limpá-los e fazê-los reluzir”, mas de que, também, “é preciso (...) fabricá-los”¹⁹, poder-se-á perguntar “com que ele funciona (...) em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpo sem órgãos ele faz convergir o seu”²⁰. Trata-se do chamado “uso expressivo da máquina literária”²¹, ou da “fabricação” de um tratado momentâneo a partir da própria escritura.

O objeto a ser submetido a esse “experimento” compreende uma etapa da produção de Veríssimo que vai de 1999 a 2001²². Nesse período, há apenas duas edições da *Revista Trip* que não contam com matérias de Veríssimo, uma delas destacando sua ausência: “Arthur Veríssimo deu o cano...”²³. São elas:

¹⁹ Fragmento póstumo, citado em: Machado. *Zarathustra – Tragédia nietzschiana*. pp. 21.

²⁰ Deleuze, Gilles e Guatarri, Felix. *Op. Cit.* pp. 12

²¹ Deleuze, Gilles, Guatarri, Felix (1995) *O Anti-Édipo – Capitalismo e Esquizofrenia*. Lisboa, Edições Assírio e Alvim, 1966. pp. 110.

²² Esse foi o período de consolidação da revista, nas palavras de Lima, no editorial da edição de número 85, de 2000/2001: “Este (o ano de 2000) foi... da consolidação da marca, da entrada de um novo e fundamental parceiro na empresa, de grandes investimentos em marketing e comunicação, de crescimento substancial na circulação e no faturamento de publicidade”.

²³ *Trip*, 77, 2000. pp. 17.

I. Arthur Babá e as 40 massagens²⁴

“Nosso repórter Arthur Veríssimo entrega sua calejada carcaça a dezenas de mãos hábeis e degusta um test drive com o verdadeiro produto de exportação da Tailândia: ‘ao contrário do sexo, o orgasmo vinha de fora pra dentro e a única coisa que subia era o meu ego’”²⁵

Essa matéria, toda na primeira pessoa do singular, inicia com uma página dupla, contendo o título na parte de cima e uma grande foto do rosto de Veríssimo coberta com creme de abacate. A foto menor mostra Veríssimo sendo tocado pela pata de um elefante, com o comentário: “pra quem não sabe, a sola da pata de um elefante parece uma almofada gelada.” Nessa matéria não há uma busca, um fio condutor que não sejam as massagens: “durante os 25 dias que estive na Tailândia, havia tomado a decisão de me dedicar por completo às técnicas e sabedoria da tão falada massagem tailandesa.” Cada bloco descreve uma sessão de massagem diferente e as sensações que essas experiências trouxeram: “foram duas horas e meia de tortura passiva”, “relaxei ante a sensação de ter meu corpo tocado por mãos fortes e competentes”, etc.

Três blocos guardam uma relação mais óbvia e podem servir como centro da matéria. O primeiro bloco, sem título, juntando-se ao segundo, “Esfrega-esfrega”, e ao terceiro, “Mensagem Tailandesa” formam uma parte mais homogênea, explicando as massagens de forma geral, recorrendo a informações históricas e comparações. Os blocos restantes (a saber: “Complexo de Estolcomo”, “Massageando o ego”, “Jatos de Ozônio”, “Frente e Verso”, “Sessão Falus Erectus” e “A Cura das Bases”) indicam cada massagem, especificando o processo, as sensações e o preço de cada uma.

As páginas dedicadas ao texto de Arthur encerram com um artigo assinado por Emerson Gasparim, “A pergunta que não cala”, explicando qual a relação da verdadeira massagem tailandesa com as práticas eróticas que levam esse nome no Brasil. Nesse texto, Veríssimo tenta deixar clara a distinção entre “seriedade” e “putaria”: “a massagem tailandesa se encontra no mesmo nível das milagrosas artes do shiatsu japonês, massagem havaiana, rolfting, acupuntura chinesa, ayurveda indiana, Alexander e outras formas de trabalhos

²⁴ Veríssimo. “Arthur Babá e as 40 massagens”. *Trip*, 68, 1999. pp.48-52.

²⁵ Antes dos textos, há sempre uma escrita de responsabilidade dos editores, apresentando o texto, o chamado “sutiã”, no jargão jornalístico. Aqui, transcrevem-se esses comentários editoriais, após o título de cada texto apresentado, para introduzir o assunto relativo a cada um e, ao mesmo tempo, demonstrar algumas das relações que a revista sugere para compor a escrita de Veríssimo.

corporais energéticos, que retomaram sua popularidade tanto na Ásia como no Ocidente”. Para todas massagens descritas há também o valor pago para recebê-las, como num guia de viagens há sempre um catálogo de preços. Veríssimo se sente “completamente entregue”, em todos os casos. Ainda há menção as apresentadoras de televisão Ana Maria Braga e Hebe e ao bailarino Rudolf Nuryev (“por um momento me senti um Nureyev.”), além das comparações entre alguns movimentos das massagens e golpes de jiu-jitsu.

II. Holiday in Cambodia²⁶

“Arthur Veríssimo aporta em um campo clandestino de armas no Camboja, tira do almoxarifado o arsenal que pertenceu aos piores guerrilheiros do mundo e decide defender causas mais nobres”

Duas páginas abrem esse texto, com uma foto que as atravessa, mostrando a figura de Veríssimo que segura uma metralhadora chamada, segundo o texto, M2HB. O cano da arma vai saindo do foco, em direção à câmera, sugerindo sua extensão. Dois agrupamentos distintos dão início ao relato, todo em primeira pessoa do singular. Na segunda página, há dois blocos que funcionam de maneira ordenada, com um pouco de história local e o que viera fazer. O primeiro, sem título, faz um convite para férias inusitadas e coloca o sujeito da enunciação, em primeira pessoa do singular, em uma determinada situação, “tomava uma refrescante cerveja Angkor” e “me encantei com os lugares mais quentes (‘GGG’ – guns, girls and ganja)”, e em um determinado lugar: “...estar no Camboja é um rito de passagem inigualável para qualquer forasteiro e viajante”, além de dar informações sobre o sujeito da enunciação, a guisa de descrever algo do que vê: “com a autoridade de quem já rodou pelos confins da Índia, pelas periferias da China, pela red light zone de Bangoc, pelas esquinas de Katmandu e outros bueiros asiáticos, posso afirmar: as cambojanas são as the best”; no segundo bloco, “Mamonas ‘Assassinas’”, há mais informações sobre o Camboja e sobre a matéria, que pode ser resumida nessa afirmação: “uma série de canos pululavam em minhas mãos e abastecia uma gama de fantasias adormecidas no meu inconsciente... aquelas armas se transformaram num verdadeiro afrodisíaco para mercenários e terroristas em potencial. Arthur incluso.” Aqui, também, fica claro que Veríssimo visitará um campo clandestino de tiros, que “fazia parte dos antigos domínios do Khmer Vermelho”.

²⁶ Veríssimo. “Holiday in Cambodia”. *Trip*, 69, 1999. pp.102-107.

Os blocos restantes, com exceção dos que encerram a matéria, funcionam independentemente, contendo informações sobre as armas e as sensações advindas do uso delas. O primeiro desse grupo, ainda na segunda página, conformando o início de um segundo agrupamento, “Padrão: pênis médio brasileiro”, faz referência a Pol Pot (“gritei como se fosse o próprio Pol Pot”), o segundo, “A preferida dos terroristas”, explica “os excessos de Stalone”, e assim por diante. As restantes são: “Tesão de Rambo”, “Xodó de trafica”, “Comemorei como um Schwarzenegger dopado”. As fotos que se relacionam com esses blocos mostram Veríssimo empunhando as armas ou festejando o uso das mesmas.

Na última página de texto, há dois blocos. No primeiro, “Tortura, bumbo da mulata e nirvana – como se dar bem no Camboja”, o texto muda um pouco de tom e descreve um passeio pelas ruas de Phnom Pehn, cidade cambojana, além da visita ao Museu do Genocídio, na região central da cidade, e o encontro com uma brasileira. Esse bloco é o maior de todos e ocupa quase toda a página, assim como a última página está toda ocupada com fotos do cotidiano da cidade e de alguns pontos turísticos. O clima, segundo Veríssimo, “é totalmente Sodoma e Gomorra”. Ao fim do bloco, o narrador sai de Phnom Pehn, em direção a Siem Reap. Depois de “cinco horas de navegação e ressaca sem limites”, seu destino é Angkor “o mais fabuloso complexo de templos, bibliotecas e monumentos do planeta”. No canto da mesma página, há o derradeiro bloco, “Pra chegar lá”, com informações como preços de passagens, hospedagem, como adquirir visto, entre outras.

III. João Pessoa já era²⁷

“Na folga de seu plantão, o soldado Arthur Veríssimo ciceroneia os Raimundos num rolê pelo puteiro mais chique do Brasil”

Mais um texto na mesma edição em que a matéria principal de Veríssimo teria sido “Holiday in Cambodia”, texto descrito anteriormente. São apenas duas páginas e não há a imagem de Veríssimo ilustrando-as, numa das raras exceções. O centro da matéria é o grupo musical brasileiro Raimundos. Veríssimo fora escalado, pela revista, para levá-los ao Bahamas, em São Paulo, um “bordel de espetáculo e puteiro classe A”.

Nesse texto há apenas um bloco homogêneo, ordenado cronologicamente, começando com a chegada dos integrantes do grupo musical na casa de Veríssimo, passando pelas dúvidas de localização do Bahamas, até a chegada e recepção, assim como o desfecho: “Às

4h25 da madrugada pagamos as contas e voltamos feitos anjinhos do pau oco para nossas respectivas casas”.

O registro varia da primeira pessoa do singular, para a do plural, conforme solicita a situação, uma hora se remetendo ao narrador, em outra, ao grupo que o acompanha. A matéria encerra com uma frase de Rodolfo, vocalista do grupo, comparando essa casa noturna com o estabelecimento referido na música de sua autoria “Puteiro em João Pessoa”, uma letra que versa sobre iniciação sexual.

IV. CPI* (Tipo CPI: um monte de rato mamando, todo mundo vendo, e ninguém fazendo nada)²⁸

“Descalço pela Índia, Arthur Veríssimo invade um templo sagrado forrado por ratos, ratazanas e camundongos e confessa: ‘só eu, com minha educação cristã-ocidental, parecia odiar os escrotos. Na verdade, tratava-se de um templo de devoção aos ratos.’ A seguir, o relato do repórter que arrisca o couro por você.”

Mais uma vez, o texto abre em página dupla, dessa vez não com uma foto de Veríssimo como principal, mas uma foto mostrando uma grande bacia de leite rodeada por ratos “mamando”. Há mais duas fotos menores, uma das quais Veríssimo aparece em meio a dois hindus, com a legenda: “Nosso repórter e suas reencarnações”. O primeiro bloco de texto, sem título, remete a uma outra matéria da revista *Trip*, sobre ratos em São Paulo, produzida por Veríssimo; sem muita explicação, descreve os problemas e doenças que podem ser causadas pelos animais. Desse comentário, aparentemente fora de lugar, há um salto para a localização do narrador, Thar, na Índia, e a situação: “Estávamos viajando on the road desde a noite anterior”. O registro é composto, principalmente, em primeira pessoa do singular, e só passa ao plural em raras ocasiões, quando fala das pessoas que o acompanham, como o motorista indiano Tonto Kumar. Interessante ressaltar também a expressão *On the road*, remissão ao texto de Jack Kerouak que não será única entre os textos selecionados de Veríssimo. Ao fim desse primeiro bloco “um personagem de história do Indiana Jones” o leva para um templo.

²⁷ Veríssimo. “João Pessoa já era”. *Trip*, 69, 1999. pp. 86-87.

²⁸ Veríssimo. “CPI* (Tipo CPI: um monte de rato mamando, todo mundo vendo, e ninguém fazendo nada)”. *Trip*, 70, 1999. pp. 54-56.

O segundo bloco tem o nome de “Bolinhos de carne” e começa com a entrada do narrador no referido templo. Tenta-se criar um suspense: “naquela escuridão toda, senti um troço esquisito deslizando, mordiscando meus pés e pernas”. Não é surpresa depois das fotos observadas e do comentário editorial que inicia a matéria, mesmo assim, Veríssimo nos “revela”: “reajusto o foco dos meus olhos e finalmente entendo a situação: estava descalço andando no meio de uma colônia de centenas, milhares de ratos, ratazanas e camundongos”. Nesse trecho, Veríssimo descreve suas sensações e espanto, conclamando um possível receptor, por exemplo: “*Acreditem se quiser*”, ou “Que fobia, *comadre!*”

No terceiro e último bloco do texto, “Mais de 100 mil em ação”, o narrador reafirma sua repulsa: “completamente enojado, me dirigi para fora do templo as pressas”. “Minha barriga estava a mercê de contrações violentas que não deixavam a menor escapatória para o bolo alimentar”, completa, “lancei uma gofada de respeito”. Ao fim, com “olhos lacrimejantes e hálito de tigre asiático”, Veríssimo conclui com a afirmação: “Haja vontade de ‘experiência’, dedicado leitor.”, conclamando mais uma vez um receptor, além de colocar a experiência entre aspas. Há ainda um último bloco, sem autoria determinada, de caráter informativo, “Por que ratos?”, com informações enciclopédicas sobre o templo e outros assuntos pertinentes.

V. Minhas férias²⁹

“Uns passam férias na Disneylândia, outros em Las Vegas. Para Arthur Veríssimo, no entanto, férias sem comer espetinho de besouro na Tailândia, beber sangue de cobra, encontrar um ciclope engarrafado na Itália e estabacar-se nas montanhas geladas de Bariloche são como parquinhos sem roda-gigantes. Boa Viagem”

Uma página simples abre a matéria, com uma foto que mostra Veríssimo segurando um vidro com algo parecido com um feto dentro. A legenda da foto, aparentemente escrita a mão, diz: “ET caolho encontra repórter míope”. Essa matéria trata de diversas coisas de forma caótica: rápidas passagens por dois lugares, Tailândia e Itália, rumo a um terceiro, Bariloche, além da volta para São Paulo, tudo isso em quatro páginas, ricamente ilustradas com fotos e legendas – o que deixa pouco espaço para o texto.

O primeiro bloco, sem título, como de costume, começa assim: “alguma coisa no mais recôndido canto da minha alma me dizia que viajar de férias novamente seria uma repetição

da odisséia”. Trata-se apenas de uma preparação para o que está por vir, com detalhes da viagem de avião, do trajeto, entre outras coisas. No segundo bloco, “Pênis de víbora”, a narrativa começa uma semana depois da viagem e de sua chegada, descritas no bloco anterior, e depois de uma semana nas praias de Koh Samui, segundo o texto. Essa semana na praia não é descrita, mas citada, sem detalhes. A convite de um taxista vai conhecer um “estabelecimento que movimenta o comércio de sangue de cobra, fígado de naja, pênis de víbora e pele de píton.” Descreve, com nojo, como se extrai e se consomem essas iguarias, além de ser “obrigado a dar umas bicadinhas de um nojento copo carregado de sangue”, experiência perante a qual reage com asco. Ao fim desse bloco, alerta que está indo em direção à Itália.

No terceiro bloco, “Magia i beve”, Veríssimo começa situando o leitor, informando a data e o local do qual enuncia: “Bolonha, sexta-feira, 14h30.” Descreve a viagem de avião, anterior à data que inicia o bloco, entre Tailândia e Itália, onde degusta “diversos cálices das melhores safras”. Finalmente, voltando à Itália e à data do início, o narrador diz se sentir em casa e encontra com Franco Gatti, um amigo, que o leva para almoçar na casa de uma “mama Luíza”. O registro passa para a primeira pessoa do plural, pela presença desse outro personagem, e pelo fato de que haviam marcado um encontro com Georgio Bongiovani, “o famoso homem que carrega no corpo as marcas das chagas de Jesus Cristo, a stigmata.”

“Conseguí fazer uma entrevista impecável com Mister Bongiovani, que se movimenta como um popstar de outra galáxia, respirando e transmitindo enigmas”, relata Veríssimo, que não transcreve a tal entrevista, ao contrário, escreve algumas linhas sobre a vida de Bongiovani, além de mostrar-se incomodado com o calor. O quarto bloco, “Eu quero ver o oco”, é uma continuação do anterior, sem acréscimo. Deixando a casa de Bongiovani, ele se vê dentro do carro, recordando algumas histórias fantásticas do entrevistado e ouvindo uma música chamada “On the road again”, do grupo Canned Heat. O título desse bloco, inclusive, faz menção a uma música do grupo Raimundos, objeto da matéria “João Pessoa já era”. No fechamento do bloco traz a primeira informação: o fim de sua estada na Itália.

No quinto bloco, “Papai sabe-tudo”, Veríssimo relata uma ligação de seu filho que o “intimava a ir para Bariloche”. Contradizendo o final do quarto bloco, Veríssimo ainda tem dois dias em Bolonha, então aproveita para visitar o Museu de Anatomia Humana, na Universidade de Bolonha e, no bloco seguinte, “Cagado e encanado”, faz, enfim, sua última

²⁹ Veríssimo. “Minhas férias”. *Trip*, 72, 1999. pp. 44-48

parada italiana: “Minha última parada em Bolonha foi no bizarro e tenebroso Museu de Anatomia e Istologia Patológica, na Via Massarenti”, onde encontra o “ciclope engarrafado” da foto da primeira página, que abre esse texto. De lá, o texto salta para Bariloche, onde o narrador sofre um acidente enquanto esquia com o filho. As últimas fotos mostram Veríssimo de muleta, junto com o filho e na neve, em Bariloche. Ao fim da matéria, volta para São Paulo, onde lê uma matéria sobre a morte de John Kennedy Jr.

VI. Beavies & Butthead³⁰

“Desde os tempos em que eram discotecários do Madame Satã, em São Paulo, os velhos camaradas Kid Vinil e Arthur Veríssimo não se encontravam para curtir um som. Trip promove o histórico revival e expõe, para degustação de ambos, o que há de melhor na vanguarda Pop rock - e que você confere no CD encartado nessa edição. Escute-o enquanto absorve os ensinamentos dos dois profetas do rock”

Não há exatamente um texto nessa edição, apenas comentários sobre as músicas do CD encartado à revista. Veríssimo e Kid Vinil, assumindo os papéis de Beavies e Butthead³¹, se colocam na posição de *experts*, e dão seu parecer sobre cada faixa. Veríssimo acredita: “estamos botando alimento sonoro pra essa molecada”.

VII. Catei!³²

“Depois de encarar saddhus, manadas de ratos enfezados e craqueiros ensadecidos, Arthur Veríssimo, o repórter heroin chic, encara um novo tipo de cilada: os labirintos e corredores do badalado MorumbiFashion. ‘Por um instante me vi no baixo Egito. É que grande pare dos pseudometidos da moda não conversa com você de frente e, sim, de lado, como naquelas gravuras egípcias”

A matéria abre com a imagem que ocupa as duas páginas iniciais de Veríssimo abraçado à modelo brasileira Gisele Bündchen, para quem aponta com a mão que está livre; gesto que, somado ao título, sugere um contato mais íntimo com a estrela. A terceira página conta com duas fotos de Veríssimo, uma o mostra marchando pela passarela do

³⁰ Veríssimo. “Beavies & Butthead”, *Trip*, 73, 1999. pp. 82-83.

³¹ Personagens do desenho animado americano de mesmo nome, que representam o cotidiano de dois adolescentes que vivem fazendo comentários em frente à televisão.

³² Veríssimo. “Catei!”, *Trip*, 76, 2000. pp. 38-44.

MorumbiFashion, evento ao qual pretende cobrir, com uma legenda que diz: “meus 15 segundos como modelo pareciam uma eternidade. Melhor deixar pra lá”, e outra em que está sendo servido de champanhe por um garçom. Há ainda um crachá, com sua foto 3x4, que é a credencial de imprensa, do evento.

A parte escrita começa na quarta página, num bloco em que explica sua intenção primeira, que seria “acompanhar o bafafá de cantoneira, isto é, assistindo tudo instalado num quarto de hotel ou em casa. Bem ao estilo (do filme) *Pret-à-porte*, de Robert Altman”. Segundo ele, não foi possível, pois “o pessoal da *Trip* queria porque queira uma entrevista com a musa do Morumbicha, a estonteante Gisele Bündchen”. No segundo bloco, “Odor de free shop”, Veríssimo descreve o evento: “minha experiência em grandes aglomerações pelo planeta – em festivais religiosos, jogos de futebol e transes coletivos – me credenciava para a tarefa de acompanhar, *in loco*, alguns desfiles. Tudo aquilo, porém, era novidade pra mim. Tensão múltipla. Um turbilhão de modelinhos pós-modernos coalhava na fila de entrada”; e algumas sensações: “o budum dos perfumes de free shop, mesclado com a cheiratina de chulé – que emanava do carpete alugado -, levava às narinas presentes um odor suspeito”. Depois das primeiras impressões, o narrador está pronto para emitir uma opinião: “Eta mundinho escatológico!”. Depois de fazer menção a Zé Simão e a Homer Simpson, ainda nesse bloco, Veríssimo adentra os camarins, que descreve como sendo “um ambiente altamente sério”. Depois do choque, outra constatação: “a tchurma do Morumbicha não trata muito bem os fotógrafos e jornalistas. Principalmente aqueles que não são do ramo e que não fazem muito esforço para esconder isso”.

Em “Bênção Papal”, bloco seguinte, Veríssimo passa a descrever as atividades dos bastidores durante a chegada de Bündchen. Depois de algum esforço consegue “se desvencilhar da alcatéia” e é “arrastado para entrevista Gisele que no momento está sendo maquiada”. Faz a entrevista ajoelhado em frente à modelo e no meio da confusão, piorada pela entrada de mais jornalistas no recinto, Veríssimo “vislumbra um climazinho” entre ele e Bündchen. Um jornalista boliviano interrompe, o que faz com que o narrador fique indignado com a situação, querendo mesmo dar uma “muca na testa do *cholo* boliviano”. Depois, ainda no mesmo bloco, encontra-se com Constanza Pascollato para quem confidencia seu “hobby de procurar afrodisíacos desconhecidos pelo planeta”.

Há um salto: na página seguinte (43), Veríssimo transcreve a pequena entrevista que fizera com a modelo, e o fim do bloco anterior se encontra na outra página (44), onde também

se inicia um novo bloco com o título de “Cadê as gostosas?”. Veríssimo, enfim, vai assistir a um desfile, não sem antes questionar: “o que é que se passa com essas coitadas intituladas modelos? A maioria não tem cara de nada. Parece que vão, de uma hora pra outra, envergar de vez a coluna e rachar no meio... Coitadinhas, parecem quase todas oriundas dos bairros terminais de Calcutá. Poooooraaaa! Cadê as gostosas dos outdoors e das campanhas de moda?”. Durante o desfile, Veríssimo descreve algumas sensações: “minha genitália não reage; permaneceu apática como a própria coleção”. Ao fim do desfile, o narrador sobe à passarela para experimentar a sensação de ser modelo “marchando ao estilo soldado rumo a praça vermelha”. A matéria termina com o comentário editorial: “Arthürrius é estilista”. As fotos que ilustram o texto mostram Veríssimo pelos bastidores do evento com funcionários, seguranças, faxineiros, cabeleireiros, modelos e personalidades. Poucas fotos mostram modelos desfilando.

VIII. Il Camaleone³³

“O repórter-anfíbio Arthur Veríssimo desembarcou na Itália e esbarrou com o amigo Marco ‘Tattoo’ Leone, um dos totens da tatuagem mundial. Confira a seguir o bate-papo mão dupla com esse italiano de pele mutante que fugiu do xadrez no Brasil e hoje desfruta de um harém particular na ilha africana de Madagascar”

Não se trata de uma matéria, mas de uma entrevista de Veríssimo com o amigo Marco Leoni – que vai aparecer também em “Madagascar casca-grossa”, como guia do narrador em Madagascar. Segundo Veríssimo, trata-se do “papa da tatuagem no Brasil durante os anos 80 e referência mundial até hoje”. O narrador não é o centro do texto, sendo a segunda página é ilustrada por uma foto de Leone, mostrando a tatuagem em sua barriga que diz: “je ne regrette rien”. Na terceira página, a foto no meio da entrevista mostra Arthur, a quem a legenda atribui o título de “showman”, ao lado de Leone, que é tratado como “comparsa” de Veríssimo.

IX. Inexperiência Genética³⁴

“Trip orgulhosamente apresenta o mais novo repórter do jornalismo gonzo brasileiro. João, herdeiro da intrépida dinastia Veríssimo, é o primeiro protótipo do nosso departamento de

³³ Veríssimo. “Il Camaleone”, *Trip*, 76, 2000. pp. 66-70.

³⁴ Veríssimo. “Inexperiência Genética”, *Trip*, 78, 2000. pp. 58-63.

biotecnologia (o segundo a caminho é uma pequenina Monica). Perspicaz, xereta e investigativo, a este repórter mirim entregamos um grande desafio: revelar o outro lado do Hopi Hari”

A página dupla, com o comentário editorial acima, mostra Veríssimo e seu filho, João, frente a uma roda gigante. Ambos estão usando as mesmas roupas, além de óculos similares. É voz de João que inicia a matéria, na terceira página, no primeiro bloco sem título. Suas palavras são transcritas pelo narrador: “Papala! Quero ir outra vez na torre. Foi engraçado, né?”. Veríssimo continua: “Assim começava mais uma aventura”. O texto trata de um passeio pelo parque de diversão Hopi Hari, em São Paulo, mais uma vez sob a ótica da “aventura”, e as sensações advindas do uso dos brinquedos: “Acabava de despencar da Torre Eiffel, um elevador de 69,5 metros de altura com uma queda violentíssima chegando a 94 Km/h em três segundos. Meu cérebro pulsava como uma britadeira encalacrada na calota craniana. A sensação de perda de absoluta da gravidade havia me deixado num buraco negro e, por alguns instantes, senti que minha calda histórica fora abruptamente separada de meu organismo.”

Acompanha-o o que chama de “equipe da *Trip*” que “se delicia com o aspecto de desespero que o repórter tentava dissimular ao ouvir o pedido que João insistentemente matraqueava na frente de todos: ‘Papala, quero ir outra vez! Você tá com medo? Papala, quero ir outra vez!’”. Apavorado, Veríssimo tem que repetir a experiência enquanto seu filho não demonstra “nenhum sinal de pavor sobre o que acabara de experimentar”.

O segundo bloco chama-se “Zôo de classe média”. Começa com informações gerais sobre o parque, como localização, estrutura, além da frequência: “garotada petistil juntamente com adultos descolados, retardados, infames, bizarros – a típica fauna brazuca classe média cheia de bufunfa”. Depois de um passeio pelo interior de um castelo, um dos brinquedos do parque que retrata cidades brasileiras, “tudo mui bonito e extremamente sossegado”, Veríssimo se vê obrigado, frente à irritação de seu filho a voltar às experiências mais fortes em outros brinquedos: ““só vamos nos radicais! Não sou nenenzinho, ta entendendo?””, decreta João. Um desses brinquedos é o “Ekatomb”, no qual “os movimentos são giratórios e o usuário fica de ponta-cabeça”. Veríssimo diz sair dali sentindo-se “um bêbado pelado na avenida paulista”. Termina sua descrição da utilização do brinquedo dizendo: “não é por nada não, mas creio que esse tipo de experiência arregaça o usuário e deixa seqüelas irreversíveis no fígado, no estômago e principalmente no cérebro”.

No terceiro bloco, “Hemorróida sertanejo-empagodada”, Veríssimo e seu filho vão, segundo a narração, assistir a um filme e, depois de fazer um lanche e constatar o insuportável calor, “o mais novo repórter do jornalismo brasileiro (João) já demonstrava sinais de que estava de saco cheio daquela nobre profissão”. O narrador, apesar dos problemas, o calor e outras sensações, parte “para mais um brinquedo cabuloso antes de finalizar a mais alegre de (suas) aventuras”. O último brinquedo “cabuloso” aparece no bloco seguinte, “Bobby pai, Bobby filho”. Trata-se do “Evolution”, “uma coluna com um disco que segura algumas gôndolas nas extremidades”. João fora impedido de entrar por conta da idade e da altura. “Sorte dele”, diz Veríssimo: “prometo nunca mais experimentar aquelas sensações de mal-estar na porra do Evolution. Overdose total”. Depois de mais um brinquedo, dessa vez não tão assustador, Veríssimo encerra a narrativa dizendo: “graças ao bom Deus, agora tenho para quem passar o bastão de minhas aventuras e reportagens. Já posso dormir tranqüilo.” Entre as várias fotos da dupla, que compõem o texto, há um desenho dos personagens citados Bobby pai e Bobby filho, de Hanna e Barbera.

X. Vudu do amor³⁵

“Coincidência ou não, maio é o mês dos namorados e do vudu - assim mesmo, com ‘u’, porque ‘vodu’ é coisa pra jacu. Aproveitando a deixa, Arthur Veríssimo foi ao reduto de Mabo Bantu, bruxo brasileiro que tem em sua lista de clientes Fidel Castro, buscar soluções mágicas para problemas sexuais como impotência, abstinência de namorada, ex-mulher no pé e ejaculação precoce: ‘tenho fórmulas de monte para as pessoas ficarem uma hora e meia de pênis ereto sem gozar’”

Mais uma abertura em página dupla. Dessa vez a foto maior mostra o “bruxo” Mabo Bantu e outra, menor, mostra Veríssimo ao lado de Bantu, com a legenda: “Mabo e seu assistente Arthur frente à bandeira da irmandade Ihé Sabbath: ‘Vudu hardcore’”. Essa matéria trata do encontro de Veríssimo com o dito bruxo e das experiências que pretendem realizar com as “magias” feitas por ele. O primeiro bloco, começando em primeira pessoa do plural, se referindo a seus acompanhantes nesse texto, descreve os principais objetivos da matéria: “destrinchar uma entrevista com o eminente bruxo Mabo Bantu e acompanhar, in loco, um trabalhinho de amarração de vudu de amor”. Além disso, ainda no primeiro bloco, e descrevendo o caminho que leva até a casa do bruxo, fala de uma parada em uma pizzaria

com preços baixos. Ao chegar na “casa onde vive o tal bruxo”, são recepcionados por seu “braço direito”, Mosenhor Valadão.

O segundo bloco, “Machados, espadas e outros babados”, começa com uma descrição do ambiente em que se encontram: “velas acesas de diversas cores compunham diademas pelos candelabros. Machados, espadas, cabalas, quadros, imagens de santos e outras divindades de panteões religiosos emolduravam o ‘santuário’”. Depois de trinta minutos de espera, segundo a narração, Valadão os leva “a ala do imóvel onde repousam diversos diplomas, homenagens, manuscritos e condecorações que Mabo Bantu recebeu honradamente por seus serviços prestados à sociedade”, além de ser o lugar onde seriam apresentados ao bruxo.

Enquanto Valadão abre um site na Internet com informações sobre Bantu, surge “ das profundezas da enorme morada... a carismática figura de Mabo Bantu”. Seguem-se informações sobre a conversa travada com o bruxo e seus dados biográficos, além de detalhes do tipo de bruxaria que diz praticar. No terceiro bloco, “Porto dos aflitos”, continua a descrever “a magia” de Bantu, além de falar de sua “clientela desesperada”. Finalmente, Bantu “invoca nosso convidado com problemas de amor a iniciar a consulta”. Depois de “desvendar rapidamente os segredos do rapaz”, Bantu se retira, e eles são conduzidos “a sala dos rituais e trabalhos mais pesados”. Veríssimo descreve a referida sala e acrescenta: “mesmo o mais cético dos mortais ficaria pianinho diante de tantos objetos e ícones misteriosos”. Antes de iniciar-se o “ritual”, o clima, segundo Veríssimo, é de “um sacrifício hardcore”. Bantu reaparece e inicia o ritual.

No último bloco enunciado, “Vagina acesa”, Veríssimo descreve o ritual, que acaba com “uma sala pequena e apertada” ardendo em chamas. “Que barra havia passado”, comenta, depois do ritual, ao que acrescenta: “depois de 20 minutinhos o clima é de lua-de-mel. Todos estão tranquilíssimos”. A última página traz um “parecer” de Bantu “a respeito de algumas celebridades do universo místico religioso” e uma pequena entrevista com o bruxo, com o título de “Satisfação garantida”.

³⁵ Veríssimo. “Vudu do amor”, *Trip*, 79, 2000. pp. 76-80.

XI. Méxic’o Arthur³⁶

“Com o espírito iluminado por Montezuma e muito mezcal, ‘el gonzo’ Arthur Veríssimo enfrenta múmias, lobisomens, legumes gigantes e faz barba e cabelo na terra de Pancho Villa e Emiliano Zapata”

A matéria, que inicia em página dupla mostrando Veríssimo de óculos escuros segurando uma garrafa de cerveja e com o mapa do México estampado sobre sua mão, trata de uma viagem para o México. O breve primeiro bloco revela o objetivo primeiro do narrador: “assistir a um show de horror com Los lobos”. Começa fazendo mais uma vez menção à “On the road”, de Jack Kerouak, além de citar a revista *Bizarre*, como fonte de informação. No segundo bloco, “Delega-dada”, Veríssimo vai a Loreto, cidade onde moram Los Lobos. Depois de tomar cerveja com policiais locais, é informado pela delegada que o objeto de sua matéria residia “próximo a sua casa”, além de ter pedido a Veríssimo para que “depois que terminasse a reportagem, fosse visitá-la, pois iria preparar um jantar a luz de velas em seus aposentos”.

Ao chegar na casa de Los Lobos, percebe que são pessoas normais. Depois de um parágrafo sobre o encontro com um dos membros dessa família, Veríssimo volta sua atenção para a delegada: “passando em frente à casa da vovozinha insinuante percebi, na sala da frente, o clima de velas acessas e a silhueta esticadíssima, que passava enfiada numa lingerie de gosto duvidoso. Era uma múmia! Vade retro, Satanás.” No terceiro bloco, “Pentelhos mumificados”, Veríssimo relata seu passeio pela “labiríntica Guanajuato”, onde vai conferir “fatos estranhos, como o macabro espetáculo oferecido pelo Museu das Múmias de Guanajuato”, ao qual dá o título de “Horripilante”. Ainda nesse bloco, Veríssimo narra outro breve passeio, dessa vez pelo “Vale das Sete luminárias, no centro do México”, onde vários fenômenos são relatados, envolvendo “OVNIS e legumes gigantes” relacionados “aos sete vulcões da região”. Depois de quase cair dentro de um dos vulcões da região e “com alguns espinhos de cacto pelo couro” volta ao hotel, onde o proprietário lhe mostra fotos de legumes gigantes.

No terceiro bloco, “La Turca e El Duende”, Veríssimo relata que, no caminho para o aeroporto, onde pegariam um avião para Oaxaca (o relato passa para o plural), param num pequeno restaurante à beira da estrada. Ao lado, há um pequeno circo de aberrações: “A

³⁶ Veríssimo. “Méxic’o Arthur”, *Trip*, 80, 2000. pp. 58-62.

catinga era insuportável. No interior, vimos uma pobre vaca com cinco patas e um sofrido bode de quatro chifres, ao lado de um bodinho anão”. Saem de lá “estropiados” em direção a Oaxaca. Ainda nesse bloco, descreve a estada em Oaxaca e o encontro com os personagens que emprestam o nome a esse bloco: Dom Miguel “El Duende” Bustamante e Rocio “La Turca” Morteo. Aqui, encerra sua visita, saboreando “iguarias maravilhosas da culinária mexicana”. A última página traz, também, um último bloco, “Freak Brother Cucaracha”, no qual descreve o encontro com o americano Frank Hawkin, “a lenda viva dos quadrinhos que inspirou Gilbert Shelton a criar o incendiário Freewheelin’ Franklin”. O restante da página é composta de fotos de Veríssimo e Hawkin, além de uma capa da revista em quadrinho FreaK Brothes e um desenho de Freewheelin’ Franklin.

XII. Madagascar Casca-grossa³⁷

“Cadáveres exumados, morcegos com batatas, ovos de pássaro-elefante e guias junkies. Arthur Veríssimo apresenta a você o bizarro mundo animal de Madagascar”

A foto que abre esse texto, em página dupla, mostra Veríssimo junto a vários cidadãos de Madagascar em volta do “Baobá mais antigo da ilha”, segundo a legenda. O texto começa bem abaixo do comentário editorial, transcrito acima, iniciando o primeiro bloco no qual relata sua viagem de avião, de onde viera, África do Sul, e para onde vai: Madagascar. Continuando o bloco na terceira página, descreve a cidade e suas primeiras impressões, além de informações sobre o visto e sobre história e geografia do país. No aeroporto, é recebido por Marco Leone, a quem entrevistara algumas edições antes, que seria seu guia. Vai direto para um “hotel-palafita... o primeiro de uma série de hotéis estranhíssimos em que pernoitamos durante toda nossa estada na ilha”.

No segundo bloco, “Brincando com a morte”, saem em direção ao “Festival Famadihana”. Segundo Veríssimo, “no período de agosto e setembro os malgaxe retiram seus ancestrais e mortos queridos para fora das sepulturas para dar uma arejada e bater o pó dos trapos que os envolve”. Depois de começar a passar mal, no meio da situação, Veríssimo descreve a “festa” da seguinte maneira: “Que macabro. Que sinistro.” Seus companheiros de viagem são encontrados “tomando uma cervejinha e comendo a baba dos restos do Zebu.” Veríssimo permanece de jejum: “era impossível beber ou comer qualquer coisa depois do que havia presenciado”. No terceiro bloco, “Até o fim do mundo”, a segunda parada de Veríssimo

e companheiros em Madagascar: a cidade de Tulear, sul da ilha, onde descansam por dois dias na “casa maravilhosa” do guia, Marco Leone. Depois, a meta, segundo a narração, é chegar “na cidade mais isolada do país. Fort Dauphin, conhecida também como Toloagnaro”. No caminho, conseguem um “hotel fedido e repleto de pulgões, onde a única refeição era batatas com morcego ensopado.”

O próximo bloco, “Omelete de ovos do pássaro-elefante”, mostram-se perdidos: “Marcão tinha passado por essas bandas há dois anos, porém as estradas haviam se modificado bastante devido aos fortes ventos”. Encontram “um boteco com uma geladeira recheada de cerveja”, depois de passarem por uma tartaruga imensa e de chegarem ao vilarejo de Tsihombe. No local “habitavam os Aepyornis, mais conhecidos como ‘pássaros-elefantes’”. No dia seguinte, vistoriam o lugar no qual pescadores “descobriram... pedaços e fragmentos fósseis do tal ovo” de pássaro-elefante. Veríssimo pega um desses ovos na mão e se sente “Fred Flintstone preparando uma omelete de Pterodáctilos”. No último bloco de autoria de Veríssimo, “Home do Tião”, “depois de 18 dias viajando pelo interior de Madagascar, o narrador volta para Tsihombe, visita reservas florestais e relaxa “cinco dias como a reencarnação de Macunaíma”. O espaço reservado para o texto acaba com uma nota, com o título de “Fui – conheça a ilha do amor”, de autoria de Maria Carolina Ramos, com informações de preços, passagens e condições, como em um guia de turismo.

XIII. Japão pop show³⁸

“A moda das ruas, a arte secular da tatuagem e uma entrevista exclusiva com um chefão foragido da Yakuza: uma viagem de 16 páginas pelo Japão que você não vê na sua TV Sony”

A foto que abre esse texto, em página dupla, mostra Veríssimo de peruca cumprimentando um rapaz que canta no meio da rua. Sob o comentário editorial, há letras japonesas. O texto começa no canto da página, de lado, em relação à foto, assim como será todo o resto da reportagem. O primeiro bloco descreve as ruas de Tóquio, ressaltando “o grau de perversidade e as taras escatológicas que encontramos nas bancas de revistas... e na furiosa noite de Ropoggi, o bairro dos gringos”. Veríssimo narra um encontro com “uma japonesinha deliciosa” enquanto tenta pensar nas tarefas que teria que fazer no dia seguinte: “uma

³⁷ Veríssimo. “Madagascar Casca-grossa”, *Trip*, 81, 2000. pp. 78-84.

³⁸ Veríssimo. “Japão pop show”, *Trip*, 82, 2001. pp. 46-61.

reportagem de street-fashion (enjoaaado...) no bairro de Harajuku; duas reuniões e, no fim da tarde, encontrar my boss, o editor da *Trip* Paulo Lima... Iríamos fazer uma entrevista com dois chefões da Yakuza, máfia japonesa, depois de três semanas de contatos”. Chegando no hotel, constata que “A semana prometia”.

A partir desse trecho, a matéria vira uma espécie de editorial de moda, com Veríssimo encarnando todo tipo de personagem, de colegial japonesa a surfista. A próxima página começa com um novo título, “Ultraman”, e traz mais um comentário editorial: “Arthur-san rasga a fantasia, calça o tamanco e veste a carapuça de gueixa para conhecer de perto a street-fashion das ruas de Tóquio – o grande laboratório para a moda do Ocidente. O estilista nipon-brasileiro Jun Nakao comenta esse verdadeiro desfile mutante, copiado em todo mundo”. O bloco de texto comenta como tiveram a idéia de fazer esse editorial de moda. Observando as “vítimas da moda”, Veríssimo chega à conclusão: “Arthur Veríssimo, o repórter experimental, não pode ver as coisas da vitrine. Tem que mergulhar de cabeça na cena, vivenciar a situação, sentir os odores, a zoeira, a experiência verdadeira. Como nunca fui de ficar em casa esperando chegar fax, topei o desafio... Em poucas horas, estava a postos uma espécie de cruzamento de Rogéria e Homem das Mil Faces. Numa perua Kombi, eu entrava mulher de surfista e saía filho de Bob Marley com gueixa de aluguel”.

As páginas seguintes mostram uma série de fotos de Veríssimo travestido de diversas maneiras, ao lado de nativos. Os pequenos blocos de texto, comentando as fotos, são assinados pelo estilista Jun Nakao, que também tem sua foto estampada junto ao bloco que encerra esse trecho do texto. Há também o preço de cada roupa utilizada por Veríssimo, satirizando um verdadeiro editorial de moda. Duas entrevistas compõem a parte dedicada à viagem de Veríssimo ao Japão: a primeira com um “herdeiro da tradição de 300 anos da tatuagem japonesa” e a última com os membros da Yakuza, máfia japonesa, que o narrador comenta no primeiro bloco.

XIV. Vida dura³⁹

“Baladas, gatas, ressacas sem fim. Arthur Veríssimo traz a você memórias enfumaçadas da turnê do Planet Hemp por Santa Catarina - ou, pelo menos, o que ele consegue lembrar”

A abertura em página dupla não mostra Veríssimo, sequer nas fotos menos importantes. A foto mostra o vocalista da banda Planet Hemp, a qual Veríssimo acompanha

por uma turnê em Santa Catarina, cercado por fãs. No topo da página, há uma vinheta que diz “*Trip on the road*”, com uma linha que leva ao comentário editorial, a cima transcrito, e o texto que se encontra logo sob o título que atravessa as duas páginas. O primeiro bloco inicia-se com a transcrição de uma música de Caetano Veloso, que está tocando no lugar e o som de um disco riscando. Zé Gozales, o DJ da banda diz: ““Quem botou esse som foi o Arthur!””. Logo depois, Veríssimo localiza-se e contextualiza a reportagem: fala de Florianópolis, “é o início da turnê nacional do Planet Hemp”. Termina elogiando a banda que acompanha.

O segundo bloco, “wando petistil” (os títulos dos bloco nessa matéria estão em minúsculas), revela que os membros da banda convidaram Veríssimo para participa do show. Esse bloco descreve sua participação, “com as turbinas engazopadas de cerveja, louco de tabela com a fumatina terminal”. Ao ser chamado no palco, Veríssimo se sente “um picadinho do Lux Interior, do Cramps, com Flavor Flev, do Public enemy – e, logo após as tietes jogarem calcinhas encharcadas sobre mim, tornei-me o Wando do Hip Hop, categoria petistil”. Depois, encerrado o show, Veríssimo relata a cena: “uma massa de fãs, puxa-sacos, catarinas e jornalistas segue para a porta do camarim pedindo a liberação da entrada”.

O próximo bloco, “fuleiragem”, descreve a ida para o hotel, com um desvio: “um puteirinho intitulado Boate Paradiso”, na porta do qual largaram Veríssimo sozinho dentro do carro. Depois de mais uma parada, dessa vez “num bordel fim-de-linha da ilha”, Veríssimo constara: “Que balada, hermano!”. No quarto bloco, “testemunho de zé gonzales”, Veríssimo, depois de ser “raptado e induzido a continuar na aventura” (a banda se direciona para Lages, interior de Santa Catarina), deixa a narração a cargo do DJ Zé Gonzáles: ““*Imbituaba. 6h30. No ônibus, me preparava para seguir 6 longas horas de viagem para o destino final de nossa turnê. Quando a ressaca já estava pegando, escuto vozes alteradas vindo da frente do buzunga: Lobato, com seu saco de 30 cervejas, seguido pelo velho tio Arthur e seu fiel escudeiro Christian. ‘Gonzales, hoje você não dorme!’, me ameaçou o tio, sentando-se ao meu lado. Oh, shit! Lá vamos nós outra vez... O ônibus chegara a um estado de demência tal que mais parecia mais uma boate ou um boteco. Socorro!*””

O quinto bloco tem o título de “twin peaks é aqui”. Ao chegar em Lages, Veríssimo fica “intrigado com o jeito *Twin Peaks* de ser da cidade”, remetendo-se a série de TV do diretor David Lynch. A confusão é aumentada pela sensação de Veríssimo, que encerra esse breve bloco: “Meu cérebro tenta entender, porém hemisfério direito e esquerdo brigam e não

³⁹ Veríssimo. “Vida dura”, *Trip*, 83, 2001. pp. 42-46.

há limites entre planos frontal e temporal, tálamo e hipófise. Minhas fronteiras entre células, membranas e gânglios seguem pela medula espinhal ou medula óssea? Busco prestar atenção aos processos mentais. Teria enlouquecido ou era efeito da ressaca? Tilt total. Mergulhado na mais profunda depressão, vou tentar dormir no hotel decadente em que estávamos. Preciso voltar para SP, penso”. O último bloco, “cérebro de Arthur derrete”, mostra Veríssimo ainda intrigado, saindo pela cidade à procura de uma lanchonete. “Acabo caindo numa lanchonete década de 60 – tudo mezzo *Twin Peaks* mezzo *Arquivo X*”, relata. Comentando com Gonzales sua sensação, percebe que o músico sente “algo parecido”, no que se questiona: “Paranóia ou mistificação?”. Após o show, com muita vontade de voltar a São Paulo, Veríssimo aceita uma carona com a banda, que também irá para lá: “são as 14 horas de viagem mais longas já feitas por esse urubu aposentado”. Chegando em casa vai se recuperar da ressaca.

O texto é composto por várias fotos da banda nos camarins, com muitas fãs, e nos shows, e algumas fotos de Veríssimo no palco e no ônibus, além de trechos de letras das músicas da banda, dispostos entre as fotos.

XV. Papo furado⁴⁰

“Nosso repórter-xamã encara um programa de Índio de verdade: vai aos extremos da Amazônia conhecer os amáveis Zo'é, um dos grupos indígenas mais isolados e misteriosos do Brasil”

A matéria inicia em página dupla com uma foto de Veríssimo entre os Zo'é sobreposta por um close de um Zo'é que mostra o artefato que lhe atravessa o lábio inferior. Os créditos da matéria atribuem as fotos de Veríssimo aos membros da tribo. A matéria começa com um pequeno bloco explicando a existência, “à beira do terceiro milênio”, “de alguns povos que vivem completamente afastados da delirante sociedade hedonista”. Ainda fala do contato com o Departamento de Índios Isolados da Funai, em Brasília, e de Sydney Possuelo, “uma lenda viva entre os sertanistas”. No segundo bloco, “Visão do paraíso”, Veríssimo narra a viagem de avião e explica um pouco seu destino, localização e população, entre outras informações, e descreve suas sensações na chegada: “Embasbacado diante do estupendo cenário, mergulhei numa meditação dinâmica diante da fabulosa experiência que viria”.

O próximo bloco, “Contato de primeiro grau”, mostra um Veríssimo animado com as perspectivas: “Ao desembarcar meu grau de excitação beirava o nirvana”. Além disso, há a

narração do primeiro contato de Veríssimo com os membros da tribo e o primeiro diálogo travado entre eles. No final, mais informações os Zo' é e o comentário: “a pureza deles é de explodir o coração”. O quarto bloco, “Fora, missionários”, contém apenas um pouco de história, comentando como se deu o primeiro contato com a tribo, em 1982 e a retirada dos missionários pelos agentes da Funai.

O quinto bloco, “Amor livre”, fala da estada de Veríssimo na tribo: “Com o passar dos dias, comecei a entender como é a vida da comunidade”. Segundo o narrador, “eles vivem em intensas relações de trocas matrimoniais”. O último bloco, “A grande caça ao macaco”, relata a participação de Veríssimo e seus acompanhantes, evidenciados pelo uso da primeira pessoa do plural, em uma caçada. As fotos mostram alguns Zo' é segurando macacos mortos e caçando. Uma delas traz a legenda: “os Zo' é só usam de violência na hora da caça – com os forasteiros, são muito pacíficos”. O bloco acaba com a despedida de Veríssimo: “Na despedida, a emoção transbordou, e não pude conter meus sentimentos. Um misto de amizade e amor ficou impresso em nossas relações. Nunca esquecerei os Zo' é”. O espaço acaba com a transcrição de uma pequena entrevista com o sertanista, apresentado no primeiro bloco, Sydney Possuelo.

XVI. Sacos de pancada⁴¹

“Arthur Veríssimo, verdadeira vaca sagrada do jornalismo, vai à Índia desvendar o kushti, modalidade ancestral da luta greco-romana”

O espaço reservado para Veríssimo começa em página dupla mostrando as pernas de uma série de lutadores de Kushi, com seu traje típico. As duas páginas seguintes contêm o texto, que começa com um primeiro bloco descrevendo o lugar em que se encontra quem enuncia: “Índia. 50 graus. Na margem esquerda do rio Ganges, meu corpo teimava em sobreviver”. Além disso, há uma descrição da Varanasi, uma vista ao crematório de Harishchandra e Manikarnika e um objetivo: “visitar templos e santuários e conhecer o rio onde milhares de pessoas diariamente praticam ioga, rezam, lavam roupas, além de utilizarem sua água para cozinhar e beber”. Logo passa para descrição de sua sensação ao chegar no rio: “Fiquei bestializado ao ver duas vacas podres passarem boiando diante de uma família – que ali se banhava e escovava os dentes. Aí meu bucho virou do avesso”. Depois de uma

⁴⁰ Veríssimo. “Papo furado”, *Trip*, 84, 2001. pp. 40-44.

⁴¹ Veríssimo. “Sacos de pancada”, *Trip*, 85, 2001. pp. 80-84.

massagem, e de se recuperar “da travessia pelos intestinos da cidade e do mal-estar com a cremação”, Veríssimo aceita um “saddhu amistoso” que se oferece como guia, que o leva para conhecer alguns templos. No dia seguinte, segundo Veríssimo, conheceria o templo de Hanuman, o deus-macaco.

O segundo bloco, “Turma da sunguinha”, começa já com uma descrição dos praticantes do Kushti, mencionado no comentário editorial que inicia o texto. A foto ao lado desse bloco mostra Veríssimo posando junto aos esportistas. Há ainda a descrição do ambiente, do momento em que se põe a lutar e alguns detalhes sobre Kushti. O último bloco, “Voto de castidade”, continua com os detalhes sobre a luta e os rituais que a acompanham. A matéria acaba com a despedida de Veríssimo, depois de almoçar com os lutadores, e sua previsão de “seguir viagem para outro paraíso: Amsterdã”, no que promete: “Se me lembrar como foi, conto para vocês na próxima edição”.

Está-se diante de um conjunto de matérias que, se não contemplam a produção de Veríssimo em sua integridade, são capazes de dar um rosto a ela, representá-la. Trata-se de uma fase privilegiada da produção de Veríssimo pela continuidade e pelo espaço crescente dentro da publicação – e também do aumento da circulação da revista e de sua consolidação comercial. Representa uma série, porque, além dos elementos formais e constitutivos de suas páginas (que ao mesmo tempo se distinguem e se fundem com a revista) e da repetição do seu rosto, também como parte constitutiva dessa escritura, tem-se, particularmente nesse recorte, o começo da constituição de Veríssimo como personagem, de uma forma contínua – apesar de episódica (e aparentemente sempre reiniciada, começando do zero) –, atribuindo uma constituição humana a essa figura, que definiria a presença de Veríssimo como sujeito de suas escrituras até os dias de hoje, além da aproximação de suas matérias com a idéia de uma forma diferente de fazer jornalismo. Além disso, essa série nos remete à construção que também se consolidaria como própria, que marcaria a diferença em relação ao resto da revista, a construção do texto em blocos, com informações visuais, além das escritas, que solicitam o olhar do leitor.

Algo que aproxima as 16 matérias selecionadas entre si é exatamente seu tipo de construção, a maneira como são compostas, ou seja, a forma de dispor blocos de texto, a maioria com título, que funcionam individualmente, assim como somados, e nem sempre dispostos de forma cronológica, ou lógica, sendo que, em alguns casos, a ordem só pode ser

estabelecida em um segundo plano, como função de leitura. É a partir, também, dessa série escolhida que a presença da imagem de Veríssimo torna-se constante, como dito: grandes reproduções da imagem do jornalista passam a saltar aos olhos de quem folheia a revista. A grande maioria começa com uma foto identificando seu rosto, algumas ampliadas até ocuparem uma ou duas páginas, como na primeira das matérias, entre as destacadas para análise, “Arthur Babá e as 40 mensagens”, na qual Veríssimo aparece com o rosto coberto de creme de abacate, tomando toda a segunda página, sendo que a primeira conta com três fotos menores, mostrando o jornalista em diversas situações.

Há algumas poucas exceções, como o caso de “João Pessoa já era”, em que Veríssimo não aparece em nenhum momento, dando lugar aos artistas que, nessa curta matéria (apenas duas páginas), escoltaria até o Havana, um “puteiro classe A” – a matéria principal de Veríssimo nessa mesma edição teria sido “Holiday in Cambodia”. Há, também, outro tipo de configuração, na qual Veríssimo divide as primeiras páginas com outra pessoa. Em “Catei!”, por exemplo, aparece ao lado da modelo Gisele Bündchen, passando o braço por seus ombros – como uma foto de um fã com seu ídolo. Em “Inexperiência Genética” divide com seu filho João as atenções. “Madagascar Casca-grossa”, mostra Veríssimo junto a vários cidadãos de Madagascar. Em “Japão Pop Show”, Veríssimo, travestido, usando peruca e roupas femininas, aparece em destaque, mesmo que esteja dividindo a atenção com um rapaz que o cumprimenta. Em “Papo furado”, a foto em que Veríssimo aparece em meio aos Zo'é, esta sob uma foto maior que mostra o close de um Zo'é exibindo um artefato que lhe atravessa o lábio inferior – o curioso dessa matéria é que as fotos são creditadas aos membros da tribo.

Há, enfim, múltiplas entradas na escritura do jornalista Arthur Veríssimo: blocos, séries, intensidades... Tome-se a entrada aparentemente mais modesta, na tentativa de conceber essa escritura, ainda sem lei de uso ou distribuição, ainda vazia de definição (e precariamente apresentada): seu entorno, suas margens. A princípio, duas podem ser traçadas: “uma margem sensata, conforme, plagiaria (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixado pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura), e *uma outra margem*, móvel vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais que o lugar de seu efeito”⁴². Ainda que não haja precedência de uma sobre a outra⁴³, pelo

⁴² Barthes, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2002. pp. 11-12

⁴³ “A margem subversiva pode parecer privilegiada porque é a da violência; mas não é a violência que impressiona o prazer; a destruição não lhe interessa; o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o *fading* que se apodera do sujeito no imo da fruição” Barthes. *Op.Cit.* pp. 12

contrário, essas duas dimensões – aqui tomadas como margens – serão apreciadas separadamente (apesar de serem simultâneas e, muitas vezes, entrelaçadas), sobre outra definição: a segmentaridade, tal qual a concebem Deleuze e Guatarri⁴⁴.

Essa perspectiva foi aberta pela relutância que houve, no processo de elaboração dessa monografia, de colocar um objeto estranho ao universo da teoria literária dentro de uma perspectiva que a contemplasse. O salto teria sido inevitável (ainda que aparentemente forçado): validar a escritura de Veríssimo, que aparece desde um espaço que poderíamos dizer (ou questionar) jornalismo, colocando-o ao lado de obras literárias, sendo que se poderia, assim, vislumbrar apenas a *outra margem*, essa que seria o espaço do vazio sob ao qual seria possível dar contornos, e sempre ficaria faltando aquilo sobre o que “não se pode deixar de falar”, a porção sensata – que seria, e aqui será tomada como um primeiro passo, a demarcação de um território ao qual poderia-se chamar de cultura.

A primeira linha, então, para que se organize o trabalho segundo os passos que lhe são necessários, seria a *molar*, que “opera a organização dual dos segmentos, a concentricidade dos círculos em ressonância, a sobrecodificação generalizada”⁴⁵. Nesse segmento, está o território a partir do qual falamos e a partir do qual será possível estabelecer linhas outras, de fuga. Veríssimo está ao lado – e faz significado com – daquilo que poderíamos, a princípio, estabelecer como referência; ou “a segmentaridade dual ao nível de uma organização *suficiente*”⁴⁶. Para tanto é “preciso” dizer que Veríssimo está ao lado de algo do qual *é* parte, com o qual redunde, formando assim uma classe, um território reconhecível: o primeiro capítulo tratará desse lugar, colocando-o aos pares com, primeiro Hunter Thompson, jornalista americano ao qual Veríssimo é comparado pela revista *Trip* – fazendo assim a remissão necessária para validá-lo numa “escola” mais ou menos reconhecida como um jornalismo à margem do jornalismo padrão, o Novo Jornalismo – e, também, ao lado da Beat Generation americana – não apenas por tratar de temas de viagem (na qual está inscrita desde a capa da revista que se chama *Trip*, até as viagens de fato ou não de Veríssimo) – através da idéia de uma escritura marcada pela noção de experiência (que também pode ser a experiência da escrita), e pela constante referência a *On the Road*, de Jack Kerouac, feita pelo próprio

⁴⁴ Deleuze, Gilles e Guatarri, Félix. “1933 – Micropolítica e Segmentaridade”. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Vol 3. pp. 83-115.

⁴⁵ Op.Cit. pp. 102.

⁴⁶ Op. Cit. pp. 86. Grifo nosso.

jornalista. Estabelecendo essas relações, será possível organizar as ressonâncias de maneira a criar um estado, um *ser* que torne possível um rosto a partir do qual se vislumbrará “uma multiplicidade de olhos animistas”, que levará a segunda parte desse projeto – não como consequência: mais uma vez, a divisão entre segundo e primeiro é, antes de tudo, uma questão de organização.

O segundo capítulo tratará de linhas *moleculares*, “(...) algumas linhas de fuga (...) definidas por descodificação e desterritorialização”⁴⁷, não se trata de uma linha mais (ou menos) flexível (essa é tratada, por Deleuze e Guatarri, como sendo a linha primitiva, que comporia o espaço social por meio de “uma linha relativamente flexível de códigos e de territorialidades entrelaçados”⁴⁸), mas “*massas e fluxos*, com suas mutações, seu *quanta* de desterritorialização, suas conexões, suas precipitações”, características de uma segmentaridade do tipo molecular. Trata-se de alterar o sistema de referências, tomando os segmentos pertinentes para a (des)caracterização do objeto, desde onde ele deve sentido – ao largo da teoria literária e da literatura (que é onde sempre a poderemos retomar). Se há, num primeiro capítulo, o *ser* da escritura de Veríssimo, no segundo será possível criar um vir a ser, ou a emissão de novos fluxos (na qual, a palavra que precede o *ser* é o conectivo *e*) – a partir dos quais poderemos captar (ou seguir a linha até) *uma* conclusão. Nesse segundo capítulo, a escritura será tomada pelo lado da transgressão: tirando-a de seu lugar comum, fará texto com outras coisas – a saber: com uma perspectiva de literatura como algo externo à linguagem (e de linguagem como espaço) e as relações entre jornalismo e literatura via Machado de Assis e outros autores; a relação que se pode estabelecer com outras escrituras a partir da atenção pelos dejetos, pelos restos, as coisas menores – em que será possível alinhá-lo com Benjamin, João de Barros, João do Rio – e a retomada (repetição) da figura do andante (*flâneur*), do viajante através desses mesmos autores supracitados...

Nessa dispersão de fluxo, será possível falar em desterritorialização, para, enfim, fazer uso expressivo da escritura de Veríssimo, reterritorializando-a, fazendo-se cortar esses fluxos emitidos. Desprovida desse território fixo, ou com algumas possibilidades abertas pela construção das linearidades, de um novo sistema de referência – na fissura, na abertura –, a escritura se presta à concepção. A conclusão, como parte totalitária da qual um trabalho tem que dar conta, sugerirá uma nova sobredeterminação, uma violência teórica, um corte brusco

⁴⁷ Op. Cit. pp. 103.

do fluxo que se fará emitir, funcionando como uma caixa de reverberação na qual o texto ressoará, coincidindo com uma das novas linhas que se insinuam. O novo território: uma literatura menor, segundo a concepção de Deleuze e Guatarri, através da conexão desse texto sem território com o texto de Franz Kafka, utilizado por esses autores para definir essa *literatura menor*.

A escritura de Veríssimo apresenta, enfim, uma “Linha abstrata, como uma flecha que atravessa o vazio”⁴⁹. De suas viagens, importa mais a flecha que o percurso: por isso se pode dizer que Veríssimo é um “passageiro clandestino de uma viagem imóvel”. Além das viagens de fato, há essas que se fazem sem território, pelo menos que não dependem da questão geográfica; como um nirvana, uma viagem imóvel. “Não fala de outro mundo, não é de outro mundo: a sua viagem, ainda que espacial, é uma viagem em intensidade, em torno da máquina desejante que aqui se erige e aqui fica”⁵⁰. Estar “literalmente em Shangri-Lá”, quando está na Amazônia; ou ainda: estar em *Twin Peaks*, estando em Lages, Santa Catarina, são apenas pistas, ao nível da expressão, daquilo que se poderá tomar como objeto dessa experiência. A função narrativa de Veríssimo, se há, é a de “Acompanhar o bafafá de cantoneira”, estar dentro e fora de um lugar, desterritorializar-se e desterritorializar.

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ Deleuze, Gilles e Guatarri, Felix. *Mil Platôs*. Vol. 3, São Paulo, Editora 34, 1996. pp. 73

⁵⁰ Idem. pp136

Capítulo 1: Território

“Estes romances cederão lugar, pouco a pouco, a diários ou autobiografias – livros cativantes, desde que um homem saiba escolher, entre o que chama de suas experiências, aquilo que é realmente sua experiência e saiba registrar verdadeiramente a verdade”

- Ralph Waldo Emerson

Supor que a escritura de Veríssimo repete um modelo, é incluí-la num estado canônico, numa escola. Trata-se da margem sensata, a qual é possível chamar, segundo os parâmetros estabelecidos na introdução, de *linearidade molar*, que é aquela que opera a organização dual dos elementos, por sobrecodificação. É como dizer qual escritura a de Veríssimo imita, criando assim como que um estado, um ser. Podemos estabelecer dois grandes olhos, colocando-a, desse lado sensato, na vizinhança de dois tipos de produção, que se relacionam entre si, ainda que apareçam desde de dois campos discursivos diferentes: de um lado, o jornalismo, via Novo Jornalismo, na escritura de Hunter Thompson, e, por outro, a literatura, via *Beat Generation*. Ambos podem ser lidos como se estivessem ligados a uma escala de realidade, que dá primazia ao que podemos chamar de “realidade vivida”⁵¹.

Estabeleça-se uma cena: um homem viaja. É uma viagem difícil, por lugares inóspitos. Entenda-se essa viagem, arbitrariamente, como a realidade da qual poderemos tomar as diversas perspectivas, várias realidades. Da perspectiva do jornalista “o fato é puro espetáculo que logo ele terá de relatar nas colunas do jornal”, afastando-se, inclusive, de qualquer relação sentimental, ou seja, qualquer dificuldade é imediatamente transformada em outra coisa, “finge a emoção para alimentar com ela sua literatura”: “não participa sentimentalmente do que sucede ali, acha-se espiritualmente isento e fora do acontecimento; não o vive, mas sim o contempla. Não obstante, contempla-o com a preocupação de ter que referi-lo logo a seus leitores”⁵². No caso de Veríssimo, o personagem central dessa *realidade vivida* é o próprio jornalista, sendo que, assim como em seu “modelo”, Hunter Thompson, essa necessidade de afastamento é posta de lado:

“Acabava de passar por uma *experiência* extraordinária graças a uma das práticas mais naturais e milenares do ser humano” (*Arthur Babá e as 40 massagens*)

⁵¹ Ortega y Gasset organiza o que chama de realidade segundo o ponto de vista humano: “na escala das realidades corresponde à realidade vivida uma peculiar primazia que nos obriga a considerá-la como ‘a’ realidade por excelência”. Todas as realidades, perspectivas, são aqui vistas como equivalentes e autênticas para cada ponto de vista “o único que podemos fazer é classificar esses pontos de vista e escolher entre eles aquele que praticamente pareça mais normal e mais espontâneo”: uma noção prática e normativa de realidade. Ortega y Gasset, José. *A desumanização da arte*. pp. 34.

⁵² *Op. Cit.* pp. 35.

“Quanto a minha *experiência* com ela? Ficar estatelado no chão com o dedo fundado em seu gatilho me ajudou a entender certos excessos do Stalone” (*Holiday in Cambodia*)

“Delirávamos diante do caldeirão de *experiências* e fatos que Giorgio havia transmitido” (*Minhas Férias*)

“Do caminho da iluminação às trevas. A que *experiência* incômoda tinha me lançado!” (*Inexperiência genética*)

“Esse tipo de *experiência* arregaça o usuário e deixa seqüelas irreversíveis no fígado, no estômago e principalmente no cérebro” (*Inexperiência Genética*)

O narrador em primeira pessoa revela-se como o jornalista, ainda prendendo-se à idéia de uma realidade vivida, mas afastando-se do humanamente pertinente, em uma escala arbitrariamente posta, em função de um “infra-realismo”, espaço no qual a escritura de Thompson e as da literatura Beat podem se encontrar (aqui, sintetizadas na de Veríssimo): “Do ponto de vista humano as coisas têm ordem, uma hierarquia determinada. Parecem-nos umas muito importantes, outras menos, outras completamente insignificantes(...) Basta inverter a hierarquia e fazer uma arte onde apareçam em primeiro plano, destacados com ar monumentais, os mínimos acontecimentos da vida”⁵³

Se, de uma certa forma, a escritura de Veríssimo corresponde, em termos molares, à escritura de Thompson, é da maneira como este transgride o espaço do jornalismo, colocando-se como centro da *realidade vivida*, ao mesmo tempo que, tanto um quanto outro, estão relacionados com a literatura Beat através da importância dada aos “mínimos acontecimentos da vida”. Todos eles tratam do relato da experiência – do vivido à estetização – e da

⁵³ *Op. Cit.* Pp. 61.

experiência da escrita – da urgência em transformar aquela realidade vivida em obra, em matéria, em reportagem. É importante, também, ressaltar que Novo Jornalismo e Literatura Beat podem facilmente se inscrever na contracultura americana, aquele no corolário das experiências “libertadoras” desse movimento, esse como um dos antecessores. Toda essa literatura chegou ao Brasil na década de 80, com a abertura política – e a formação de Veríssimo se dá exatamente no início dessa década, sendo que, nascido em 1959, estaria com cerca de 20 anos e prestes a se tornar jornalista.

Nesse esquema, e partindo da leitura das escrituras de Veríssimo, é possível desenhar a margem sensata, plagiaria, que pode constituir um território. Sempre tendo em vista as alterações que essa escritura pode sofrer, que estão relacionadas com o lugar em que aparece cada uma dessas “versões” – seu valor não é “definido por uma verdade, não é avaliado pela presença de um conteúdo secreto; mas caracteriza o lugar deles, sua capacidade de circulação e de troca, suas possibilidades de transformação, não apenas na economia dos discursos, mas na administração, em geral, dos recursos raros”⁵⁴. Ortega y Gasset fala efetivamente da influência negativa “de ontem sobre amanhã” – que poderia muito bem representar essa linha molar, a qual se pode chamar de cultura: “A mera repetição de um estilo embota e cansa a sensibilidade”⁵⁵.

1.1 Hunter Arthur Thompson Veríssimo

A sugestão da revista, mais tarde incorporada por Veríssimo, como personagem, é a filiação de sua escritura às escrituras relacionadas ao que chamam Novo Jornalismo, ou Jornalismo Literário. Essa sugestão vem sintetizada em um nome, “o avô bastardo do Arthur Veríssimo”: Hunter Thompson. Definida a paternidade, é preciso estabelecer uma árvore genealógica.

O chamado Novo Jornalismo tem uma data de aparecimento, um marco zero oficial: Tom Wolfe, em 1972, publicou um artigo na *New York Magazine*, sob o título de “New Journalism”, no qual declarava o surgimento de uma nova escola: “According to Tom Wolfe and the various unofficial histories of New Journalism, something marvelous, exciting, dramatic – a light of revelation – happened to Old Journalism in the hands of the young hotshots at *Esquire* and the *Herald Tribune*. Since then the novel has never been the same. A new art form was created. And so forth.”⁵⁶ Havia, segundo seus críticos, a intenção de descrever esse “grande momento da história ocidental” com uma reverência pueril, sem deixar espaço para desavenças. Nas palavras do próprio Wolfe, seus amigos escritores/jornalistas (Jimmy Breslin, Dick Schaap, entre outros – “the savvy nonintellectuals, the aces, the journalistic guerrilla fighters”) “never guessed for a minute that the work they would do over the next ten years, as journalists, would wipe out the novel as literature's main event”⁵⁷.

Mas, segundo as observações feitas à época pelo também jornalista Michael J. Arlen, o Novo Jornalismo não era exatamente novo. Há, segundo o autor, uma linha americana e inglesa de jornalismo que dá privilégio a uma perspectiva pessoal. Para Wolfe, o Novo Jornalismo seria uma invenção que datava da década posterior ao seu artigo, a década de 60, o que é repetido por alguns historiadores, por exemplo Randolph T. Holhut, em seu “A Brief History of American Alternative Journalism in the Twentieth Century”: “The biggest trend in alternative journalism was ‘New Journalism’(...) The genre was created in the early 1960s; not in the underground or Left press but in mainstream publications such as the *New York*

⁵⁴ Foucault, Michel. *A Arqueologia do saber*. pp. 139.

⁵⁵ *Op. Cit.* pp. 73.

⁵⁶ “De acordo com Tom Wolfe e as várias histórias não oficiais do Novo Jornalismo, alguma coisa maravilhosa, excitante, dramática – uma luz reveladora – aconteceu ao Velho Jornalismo na mão de jovens espertos na *Esquire* e na *Herald Tribune*. Desde então o romance nunca mais foi o mesmo. Uma nova forma de arte se criara. E assim por diante.” Arlen, Michael J. “Notes on New Journalism”, *The Atlantic Monthly*, n.05, 1972. pp. 61-71.

⁵⁷ “nunca imaginaram por um minuto que o trabalho que eles fariam pelos próximos dez anos, como jornalistas, poderia expulsar o romance como o principal evento da literatura”. Arlen. *Op. Cit.*

Herald Tribune's Sunday magazine, New York , and in Esquire”⁵⁸. Para Arlen, principalmente depois da Primeira Guerra Mundial, o jornalismo serviu de refúgio para diversos escritores (Alva Johnson, John McNulty, St. Clair McKelway, Vincent Sheean, Mitchell, Liebling, etc), tornando o ofício não só a fonte de um salário fixo, como lhe dando respeitabilidade – o autor ainda cita Hemingway e Fitzgerald, para compor essa família. Para Arlen, a “obrigação” de escrever um romance estava disseminada, no começo do século XX, e a discussão da morte do romance em função do jornalismo era corrente; Wolfe apenas teria se aproveitado da situação para lançar-se como expoente de uma nova vontade artística.

Mas, o que diferenciava esse novo jornalismo do antigo? Segundo Wolfe, no antigo jornalismo a voz do narrador era um dos problemas e o material bruto da literatura estava mais próximo do jornalismo, que é a idéia de “realidade vivida”, sugerida na introdução deste capítulo; para ele a função desse novo gênero era nada mais do que: “*provocar pânico, roubar da novela o trono de maior dos gêneros literários, dotar a literatura norte-americana de sua primeira orientação nova em meio século*”⁵⁹. Já para Arlen, o que diferenciava esse Novo Jornalismo, além das pretensões, era uma questão de perspectiva: se para o jornalismo tradicional interessava mais o fato, um incêndio, por exemplo, para o novo jornalismo o mais importante era seu corolário, utilizando o mesmo exemplo: tentava-se restituir a sensação das chamas, nas vítimas do incêndio, antes e depois do incidente. Os recursos materiais, para tanto: “Rapid motion. Attempts to translate the paraphernalia of photography – the zoom lens, film-cutting. Disconnection. And nearly always the presence of the journalist, the writer – *his voice*.”⁶⁰

Com essa breve descrição dos antepassados de Veríssimo, segundo a perspectiva aqui armada, já é possível observar alguns pontos em comum entre as escrituras concebidas pelo Novo Jornalismo e a que aqui se propõe como objeto do experimento. São elas: (1) a tentativa de traduzir a parafernália fotográfica:

“No empurra-empurra observo corpos sendo estendidos em esteiras. O estado e putrefação e o

⁵⁸ A maior moda no jornalismo alternativo era o ‘Novo Jornalismo’ (...) O gênero fora criado no começo dos anos 60; não no *undeground* ou imprensa esquerdista, mas em publicações do *mainstream* como no *Sunday Magazine*, do New York Heral Tribune e na *Esquire*. Holhut, Randolph T. “A Brief History of American Alternative Journalism in the Twentieth Century”. <http://www.brasscheck.com/seldes/history.html>.

⁵⁹ Citado na monografia “Gonzo – o filho bastardo do novo jornalismo” de André Felipe Pontes Czarnobai.

⁶⁰ “Movimento acelerado. Tentativas de traduzir a parafernália da fotografia – as lentes de zoon, edição de filme. Desconexão. E sempre próxima a presença do jornalista, do escritor – *sua voz*”. Arlen. *Op. Cit.*

mau cheiro dominam o ambiente. Alguns pacotes se encontram bem amarrados; já outros, em total decomposição, se parecem com polpas amassadas. Um fardo cai no chão. Vejo um crânio separado do resto dos trapos.”⁶¹

(2) As desconexões:

“Meu cérebro tenta entender, porém o hemisfério direito e esquerdo brigam e não há limites entre planos frontal e temporal, tálamo e hipófise. Minhas fronteiras entre células, membranas e gânglios seguem pela medula espinhal ou medula óssea? Busco prestar atenção aos processos mentais. Teria enlouquecido ou era o efeito da ressaca? Tilt total. Mergulhado na mais profunda depressão, vou tentar dormir no hotel decadente em que estávamos.”⁶²

(3) E a presença (no caso da escritura de Veríssimo, constante) do jornalista, *sua voz*:

“Fiquei bestializado ao ver duas vacas podres boiando diante de uma família – que ali se banhava e escovava os dentes. Aí meu bucho virou do avesso”⁶³

Nesses pontos, também, podemos fazer ressoar aquele que fora descrito como parente mais próximo das escrituras de Veríssimo: Hunter Thompson (com o diferencial de fazer parte mais imediatamente, por uma questão espacial, dessa “tradição” americana, descrita – a do Novo Jornalismo). Thompson é constantemente retomado pela revista *Trip*, na tentativa de estabilizar a escritura de Veríssimo dentro desse esquema reconhecível, chamado Novo Jornalismo. As matérias de Thompson entram nessa família à mesma época, mas se destacam por exceder a idéia de *realidade vivida* que era base tanto do jornalismo tradicional, quanto do novo jornalismo – ainda que sua ligação com o Novo Jornalismo fosse garantida através das

⁶¹ Veríssimo. “Madagascar Casca-grossa”, *Trip*, 81, 2000. pp. 78-84.

⁶² Veríssimo. “Vida dura”, *Trip*, 83, 2001. pp. 42-46.

possibilidades abertas por esse, ou seja, como potencialização, o atravessamento das interdições que ali começava a ser estabelecidas. A essa modalidade de Novo Jornalismo fora dado o nome de Gonzo Journalism⁶⁴ (outros nomes que surgiram à época para descrever essa variação foram “jornalismo fora-da-lei”, “jornalismo alternativo” ou “cubismo literário”) – interessante notar que Veríssimo é descrito e se descreve como “el gonzo”, ou jornalista gonzo, fazendo uma clara remissão ao gênero que é definido por Thompson⁶⁵. Em 1965, torna-se conhecido, passando 18 meses entre a gangue de motocicleta conhecida por *Hell's Angels*, onde experimenta LSD pela primeira vez, para compor a matéria que seria publicada na revista *Nation*, e, mais tarde, publicada em forma de livro pela editora Random House, sob o título: *Hell's Angels: The Strange and Terrible Saga of the California Motorcycle Gang*. Essa reportagem ainda se encontrava, segundo alguns autores, muito relacionada ao Novo Jornalismo, sendo que o próprio Tom Wolfe descrevera assim a escritura de Thompson: “Em 1966 surgiu uma nova leva de jornalistas dispostos a se infiltrar em qualquer ambiente, incluindo-se sociedades fechadas, e sair com vida da empreitada. (...) Mas o prêmio Bolas de Ferro para escritores independentes correspondeu aquele ano a um obscuro jornalista da California chamado Hunter Thompson, que misturou-se aos Hell's Angels durante 18 meses – como repórter, não como membro, para escrever *Hell's Angels*...”⁶⁶

A potencialização do Novo Jornalismo pelas escrituras de Thompson tem como marco a matéria *The Kentucky Derby is Decadent and Depraved*, publicada na revista *Scanlan's Monthly*, em 1970. Nessa reportagem, Thompson faz uma notória inversão de hierarquia, uma mudança na escala do que é jornalisticamente importante, destacando, de forma monumental, os mínimos acontecimentos que cercavam a sua intenção de cobrir um dos eventos esportivos mais conhecido dos Estados Unidos – uma corrida de cavalos na cidade de Louisville. A matéria coloca o jornalista como personagem e dá pouco destaque à corrida em si, coincidindo com um dos aspectos mais importantes do Novo Jornalismo, a presença da voz do narrador, de forma extrema – inclusive, excludente do fato, ou sua repercussão, que seriam “importantes”, mesmo que em medidas diferentes do jornalismo tradicional, para o Novo Jornalismo. Seu livro mais conhecido é *Fear and Loathing in Las*

⁶³ Veríssimo. “Sacos de pancada”, *Trip*, 85, 2001. pp. 80-84.

⁶⁴ “a palavra originou-se da gíria franco-canadense *gonzeaux*, que significaria algo como “caminho iluminado” Czarnobai. *Op. Cit.*

⁶⁵ Para exemplos ver “Inexperiência Genética” ou “Méxic’o Arthur”

⁶⁶ Wolfe, citado em Czarnobai. *Op. Cit.*

Vegas: A Savage Journey to the Heart of the American Dream (na tradução brasileira, de Aluizio Abranches, 1984: *Las Vegas na cabeça*), baseado, dessa vez, na viagem (ou viagens) feita pelo personagem/autor em função de uma corrida de motos no deserto de nevada, publicado pela primeira vez na revista *Rolling Stone*. Esse se tornou o texto mais conhecido de Thompson, passando a representá-lo, quando se fala de sua escritura. A alteração da maneira de encarar essa *realidade vivida*, nesse caso, se dá via um expediente comum, também, a Veríssimo: além de dar destaque às pequenas coisas, como sublinhado, o sujeito da experiência submete-se à mediação das drogas, incidindo diretamente, organicamente, na própria concepção dessa escala “humana” de relevâncias, que dá precedência ao vivido, sendo que a ênfase se encontra antes numa mediação, do que fora do sujeito da experiência, como seria o caso de uma espécie de realidade primeira. Por exemplo, tome-se o trecho que inicia *Las Vegas na cabeça*⁶⁷:

“Nós estávamos em algum ponto perto de Barstow, à beira do deserto, quando as drogas começaram a bater. Eu me lembro de ter dito alguma coisa como: ‘eu estou um pouco tonto; talvez seja melhor você dirigir...’ E de repente comecei a escutar sons horríveis, e o céu estava cheio de coisas que pareciam morcegos enormes, uivando e mergulhando em direção ao carro, que estava a 160 por hora, em direção a Las Vegas. E uma voz gritava: ‘Meu Deus! Que diabos são esses bichos?’

Tudo ficou calmo novamente. Meu advogado tinha tirado a camisa e estava jogando cerveja em seu peito para facilitar o bronzado. ‘Porque você está gritando?’, ele perguntou, olhando para o sol com os olhos fechados e protegidos por óculos escuros espanhóis. ‘Não é nada’ eu disse. ‘É sua vez de dirigir.’ Eu freei o grande Tubarão Vermelho, e parei no acostamento da auto-estrada. Não havia

⁶⁷ Thompson, Hunter. *Las Vegas na cabeça*. Rio de Janeiro: Ed. Anima, 1984. pp. 07.

necessidade de falar sobre morcegos. Logo ele os veria também.”

O que poderia ser a *realidade vivida* está dividida inclusive entre os personagens da narrativa. O principal indício de uma dissociação entre o que seria a experiência comum e primeira, da qual se extrairiam as versões, nos termos de Ortega y Gasset⁶⁸, é a simples constatação que aquela ilusão advinda do uso de drogas é tomado como o mais importante para o narrador, que espera que seu companheiro chegue ao seu nível de entorpecimento. O que aqui está em jogo são as fronteiras que definiriam tanto o jornalismo tradicional, quanto o Novo Jornalismo. O questionamento desse índice que dá primazia a uma idéia de *realidade vivida* não é somente posto de lado em função da realidade a qual esta matéria (que se tornou o livro) estaria, num primeiro momento, circunscrita (a corrida de motos no deserto de nevada), mas também pela dispersão total da própria idéia de realidade (sempre, nos termos propostos). Essa idéia de uma relativização da relevância da realidade, em função de uma versão que tem sua gênese no encontro do mundo exterior com aspectos sensoriais e subjetivos podem conformar uma idéia de experiência na qual as viagens, tanto de Thompson, quanto de seu “neto”, Veríssimo, se encontram.

Há, claro, as diferenças, advindas da repetição e do conseqüente esmaecimento. Por exemplo, se as drogas, para Hunter, eram “duas bolsas cheias de fumo, setenta e cinco pílulas de mescalina, cinco papéis de ácido extremamente potentes, um saleiro cheio de cocaína, e uma colorida galáxia completa de estimulantes, tranqüilizantes, excitantes, depressivos... e também uma garrafa de tequila, uma de rum, uma caixa de cerveja ‘Budweiser’, um vidro de éter e duas dúzias de amilas”⁶⁹, para Veríssimo são apenas bebidas alcoólicas (cerveja, mezcal) e, eventualmente, maconha – ainda que algumas dessas experiências com drogas em Veríssimo apareçam dissimuladas: “Lá pelas tantas, com as turbinas engazopadas de cerveja, *louco de tabela* com a fumatina terminal, me desinibo...”⁷⁰ – pode-se dizer que essa dissimulação está associada a um certo discurso ausente, prenunciado pela posição do sujeito que diz “eu falo”: “‘Falo’ com efeito se refere a um discurso que ao mesmo tempo que lhe oferece um objeto lhe serve de suporte. (...) o discurso do que falo não preexiste a nudez anunciada no momento em que digo ‘falo’; e desaparece no mesmo instante em que me calo”.

⁶⁸ *Op. Cit.* pp. 34.

⁶⁹ *Op. Cit.* pp. 08.

⁷⁰ Veríssimo. “Vida dura”, *Trip*, 83, 2001. pp. 42-46. Grifo nosso.

dessa maneira o sujeito que fala se resguarda dentro de uma “afirmação que se afirma”: o sujeito, nessa posição, não fala nada mais do que aquilo que fala⁷¹, fazendo com que essa dissimulação se torne, então, positiva dentro dessa “fala”. Ainda assim, é possível notar a repercussão do fator drogas, comparando-o, nas escrituras de Veríssimo, com o trecho de Thompson, acima citado. Na matéria “Méxic’o Arthur”⁷², com “o espírito iluminado por Montezuma e muito mezcal”, o narrador, decidido a “assistir um show de horror com Los Lobos”, tem sua atenção desviada por outros detalhes dessa busca e, também, pela quantidade excessiva de cerveja e mezcal:

“No final da tarde, depois de percorrer a Carretera o dia inteiro, chegamos a Loreto. Não sabia onde moravam Los Lobos. Circulando pelas ruas e vielas, fui dar de cara na porta da chefatura de polícia. Descendo do coche vestido de escoteiro-pós-moderno-indiano-chic, cumprimentei alguns canas que olhavam par mim e para o fotografo Toni Nogueira, como suspeitos de algum delito. Imediatamente, todos, com suas garrafas de modelo Sol na mão, começaram a rachar de rir e, em seguida, nos convidaram para dar uma paradinha. Roubada magistral? Que nada! Os chicanos estavam bem breacos; para não ofender, mandei ver algumas ampolas. No delírio da conversa, a delegada apareceu com uma saia justinha, recheada de pintura e muito laquê. Mui simpática e sedutora, relatou-me que a família Lobo morava próximo a sua casa. Pediu-me que, ao terminar a reportagem, fosse visitá-la, pois iria preparar um jantar à luz de velas em seus aposentos. Detalhe: a vovozinha estava bem carcomida, beirando os 60 ou 70 aninhos. No final,

⁷¹ Foucault, Michel. *O pensamento do exterior*. São Paulo: Princípio, 1990. pp. 09-15.

⁷² Veríssimo. “Méxic’o Arthur”, *Trip*, 80, 2000. pp. 58-62.

despachou-me pela beíçola um engata-bochecha congestionado de saliva extra-úmida (...)

Na saída, meu compadre Toni perguntou se eu iria fazer uma visitinha à delegada. Passando em frente à casa da vovozinha insinuante, percebi, na sala da frente, o clima de velas acesas e silhueta esticadíssima, que passava enfiada numa langerie de gosto duvidoso. Era uma múmia! Vade retro, Satanás.”

Trata-se de uma versão esmaecida, tanto da idéia da repercussão do uso de drogas, muito presente em Thompson, quando da idéia da relevância de certos pequenos aspectos. Mais uma vez, o objeto da matéria é deixado de lado em função de outras circunstâncias – assim como em Thompson, aqui está em jogo a pertinência da realidade a qual a matéria está circunscrita, e a dispersão da própria idéia de realidade. Mas é evidente que, na comparação, a escritura de Veríssimo pode ser entendida como uma paródia daquela, uma versão leve e até com conseqüências menos graves para idéia da realidade que a circunscreve. As fusões da realidade externa com os aspectos subjetivos e sensoriais, em Veríssimo, se dão também por uma espécie de saturação do olhar, sendo que essa *realidade vivida*, dos guardas parados a beber cerveja e da senhora que se passa por sensual, entre outras que podem ser destacadas de matérias diferentes, podem ser lidas como clichês. No entanto, a repercussão de “algumas ampolas” de cerveja, misturadas a outras, do início da matéria, e a “iluminação” via mezcal, se fazem presentes, modificando a realidade imediata e fazendo assim com esse trecho possa ser lido como uma versão de menor impacto do trecho destacado de *Las Vegas na cabeça*. Além disso, o espetáculo que parecia dar vida a sua matéria, “o show de horror com Los Lobos”, é anulado não apenas pela figura da delegada sexagenária e pelas cervejas, mas também pelo fato de a família Lobo não corresponder a essa idéia espetacular, de um horripilante híbrido entre homem e lobo, pelo simples fato de agirem como qualquer ser humano: “O sujeito leva uma vida normal: faz ginástica na academia e, acreditem, é uma das figuretas mais cobiçada pelo mulherio local...”⁷³.

⁷³ Idem.

Para Hunter Thompson, “a maioria dos viciados em ácido sabe transar bem essa espécie de coisa”⁷⁴, tratando das alucinações que dissociam da *realidade vivida* a realidade que sua escritura representa; no entanto, não seria fácil, para esse mesmo sujeito, lidar com essas coisas humanas, corriqueiras. Comentando algumas coisas em relação a Las Vegas, Thompson observa que “a própria realidade daqui já é distorcida”⁷⁵, o que pode se aplicar a algo na escritura de Veríssimo que identifica nas coisas esquecidas pelos roteiros oficiais de viagem, ou no que não seria pertinente a um jornalista, algo que se encontra num estado de distorção própria, ou, por outra, encontra, no refúgio da repercussão subjetiva dessas *realidades*, a diferença de uma experiência comum – como uma simples viagem. No caso do trecho de “Méxic’o Arthur” destacado a cima, por exemplo, o espetáculo fora encontrado longe do homem-lobo (que seria uma coisa exótica, a princípio), mas na própria “realidade distorcida” que compõem o mundo a sua volta – ou que se conforma diante do seu olhar perplexo. Veríssimo, assim como Thompson, encontra em seu corpo o território de suas viagens, faz de sua jornada, que seria uma jornada qualquer, “uma loucura perigossíssima”⁷⁶, povoa de aventuras algo que poderia ser apenas uma vista ao parque de diversões, seguindo a sugestão de seu avô⁷⁷:

“Compre a passagem, faça a viagem... e se ocasionalmente pesar mais do que você tinha imaginado, bem... aí talvez seja melhor passá-la para expansão de consciência forçada; se ajuste, enlouqueça, se dê mal. (...) O outro Lado da Realidade”

Esse ajuste da realidade a uma versão com ar personalizado pode representar essa “expansão de consciência forçada”, que faz com que o sujeito da experiência se ajuste, enlouqueça, se dê mal, enfim: lança-o ao “outro lado da Realidade”. Deixa de lado “todas aquelas realidades horríveis”⁷⁸, que seriam as realidades vividas, em nome de uma realidade paradoxalmente humana e desumana. Humana, porque subjetiva, desumana, porque há apenas um breve rastro de uma experiência coletiva, que dá precedência ao vivido. É dizer: o México (ou onde quer

⁷⁴ Thompson. *Op. Cit.* pp.43.

⁷⁵ Idem.

⁷⁶ Idem. pp. 71.

⁷⁷ Idem. pp. 77.

⁷⁸ Idem. pp. 62.

que seja) de Veríssimo é inédito, desconectando da visão habitual, do senso comum, na medida em que a Las Vegas de Thompson se faz, como sugere o título brasileiro, apenas em sua própria cabeça. No entanto, “não se trata de pintar algo que seja completamente distinto de um homem, ou casa, ou montanha, mas sim de pintar um homem que pareça o menos possível com um homem, uma casa que conserve de tal o estritamento necessário para que assistamos sua metamorfose, um cone que saiu milagrosamente do que era antes montanha, como a serpente sai de sua pele”⁷⁹, ou seja, trata-se, sim, de uma espécie de realidade distorcida por um expediente subjetivo, mas ainda trata da *realidade vivida*, na medida em que deixa reconhecer seu lastro, faz ver a partir de qual experiência se dá aquela que se põe como nova. Não se trata, portanto, de uma fuga da realidade, antes uma fuga das realidades que “já estavam fixadas”⁸⁰.

Ambos vêm nessas *realidades pré-fixadas* um contra-modelo para aquela que processam; mais uma vez, uma espécie de fuga do espetáculo, segundo o vulgo (como seriam a corrida de motos, a família Lobo, etc. – e que chegam, nessas escrituras, as raias do ridículo, no sentido que se põem como espetáculo, centro das atenções, num primeiro momento, para logo serem substituídos por um “espetáculo” mais ínfimo, menor, que seria o espetáculo dessa “realidade distorcida” *per si*), podendo funcionar como uma paródia do exotismo, do show, da vontade de não ver outra coisa, senão o mesmo, e, talvez, até do jornalismo *standart*, uma crítica indireta a um discurso jornalístico “politicamente correto”. Tanto Thompson quanto Veríssimo iniciam suas jornadas em busca de um lugar-comum e acabam encontrando, inclusive em si mesmos, o que há de diferente nessas experiências que se assemelham – e que poderiam passar despercebidas pelo viajante. Thompson, em *Las Vegas na cabeça*, diz estar atrás do *sonho americano* e acaba encontrando-o no que seria um lugar aparentemente comum, mas que é denunciado como uma espécie de versão distorcida e decadente de uma realidade que está, de antemão, errada, por representar a ordem das coisas, com as quais sua geração, e a geração anterior, gostaria de romper, uma espécie de prisão do desejo no qual ele mesmo se inclui, excluindo-se⁸¹:

“Psicodélicos são quase irrelevantes numa cidade onde você pode entrar num cassino a qualquer hora

⁷⁹ Ortega y Gasset. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez Editora, 2001. pp. 43.

⁸⁰ Thompson. *Op. Cit.* pp. 159.

⁸¹ Idem. pp. 168.

do dia ou da noite e testemunhar a crucificação de um gorila numa cruz de néon que subitamente se transforma num cata-vento, girando a besta em círculos selvagememente, bem acima da multidão que está jogando”

Por sua vez, Veríssimo está incluído no que pode ser lido como a atualização (negativa) da potência que surge nessa realidade engastada na qual Thompson se encontra imerso – e na qual se coloca como “Psicodélico” (apesar de fazer severas críticas à geração anterior e toda a idéia de liberdade associada ao uso de alucinógenos, se dizendo não um membro desse ideal, mas “uma vítima da explosão das drogas”⁸², “um refugiado feio da Geração do Amor, um condenado que não conseguiu segurar a barra”⁸³ – e essas podem, talvez, ser uma boa definição do que aqui se encontra sob o nome “Psicodélico”). Veríssimo também se encontra incluído nesse espaço do qual quer se excluir, que, no caso dele especificamente, seria a de um turismo comedido: faz parte daquele território, ao mesmo tempo em que se envergonha de seus conterrâneos. Da mesma forma, Thompson é americano, mas não quer corresponder ao modelo, senão como uma nova potência de cidadão americano “drogado e temente a deus”, se declara “Doutor em jornalismo” ao mesmo tempo em que define jornalismo dessa forma⁸⁴:

“A imprensa é um bando de viados cruéis. Jornalismo não é uma profissão ou comércio. É uma saída barata para fodidos e desajustados, uma entrada falsa para o outro lado da vida, um buraco imundo, fundo só o suficiente para um tarado se agachar e se masturbar como um chipanzé no soológico”

Veríssimo, por sua vez, se sente mais à vontade entre os índios⁸⁵, que estão inscritos num espaço ao qual ele não pertence, do que entre seus vizinhos, o que se revela num discurso que pode ser tomado como a denúncia da distorção espontânea do que para os que estão imersos é apenas seu dia-a-dia, como, por exemplo, no trecho “Zôo de classe média”, da matéria

⁸² Thompson. Op. Cit. pp. 58.

⁸³ Idem. pp. 57.

⁸⁴ Op. Cit. pp. 178.

⁸⁵ Ver “Papo Furado”.

“Inexperiência Genética”, na qual observa o público de um parque de diversões da cidade onde mora, São Paulo, acompanhado de seu filho⁸⁶:

“O Público que frequenta é a garotada petistil juntamente com adultos descolados, retardados, infames bizarros – a típica fauna brazuca classe média cheia de bufunfa, além de novos ricos que flagramos em vôos charters pra Cancun, NY, Miami, Porto de Galinhas e outras latitudes onde o comportamento brasileiro é aquele retrocesso exacerbado. Fique tranqüilo, os monitores que acompanham e controlam as atrações são altamente treinados para lidarem com esta raça de bestas”

Ambos são estrangeiros em seu próprio território, vitimados por essas “realidades horríveis” às quais, de qualquer maneira, estão associados – talvez a frase que se segue consiga abarcar esse tipo de problemática: “Sua característica é uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século”⁸⁷. Veríssimo vai a favor e contra o que há de tradicional num passeio pelo parque – e o repete sob uma nova perspectiva, acompanhado do filho, assim como a “típica fauna brazuca”, mas tentando atribuir-lhe novos fóruns, a partir de uma visão investida dos aspectos sensoriais e subjetivos (colocando-se contra, grosso modo, a classe – ou as classes). Thompson, na segunda parte de seu *Las Vegas na cabeça*, na qual tem que participar como jornalista de uma convenção antidrogas da polícia americana, identifica e denuncia a mesma fauna descrita por Veríssimo décadas depois⁸⁸:

“A maioria deles estava passeando, tentando parecer natural, todos vestidos exatamente nos seus trajes informais para Las Vegas: camisas de golfe Arnie Palmer e bermudas claras, deixando as pernas brancas lisas à mostra, e sandálias de praia.”

⁸⁶ Veríssimo. “Inexperiência Genética”, *Trip*, 78, 2000. pp. 61.

⁸⁷ Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1985. pp. 116.

⁸⁸ Thompson. *Op. Cit.* pp. 94.

Outro aspecto relevante nessa segunda parte do livro de Thompson, e que faz coincidir essas duas escrituras tão distantes no tempo, e ao mesmo tempo tão próximas, é a idéia que corrobora a vontade de participação, de reconstituição das sensações advindas de uma “experiência vivida” (ainda que alterada, nesse caso), que podem bem definir a filiação de ambos numa “escola” maior, voltando ao Novo Jornalismo: “nesse (momento) seria necessário *participação*, e uma postura muito especial”⁸⁹, diz Thompson. Veríssimo diria o mesmo, ainda que usando outras palavras, e num espaço um pouco diferente (designado não só pela situação geográfica – trata-se de uma matéria sobre o Japão – mas também por conta da repetição e do desgaste)⁹⁰:

“Arthur Veríssimo, o repórter experimental, não pode ver as coisas de uma vitrine. Tem que mergulhar de cabeça na cena, vivenciar a situação, sentir os odores, a zoeira, a experiência verdadeira.”

Na verdade, há vários pontos de contato textuais, que podem fazer pensar que uma vem a ser o ponto de emergência da outra, e também sua possibilidade mesmo de fuga. Por exemplo⁹¹:

“BOOM. Paranóia súbita. Que espécie de rato filho da puta ia colocar *aquela* música, bem agora, nesse exato momento? Será que alguém me seguiu até aqui? Será que a garçonete sabe quem eu sou? Será que pode ver através desses espelhos?(...) Meu Deus, ondas negativas de paranóia, loucura, medo e ódio, vibrações intoleráveis nesse lugar.”

Esse excerto poderia muito bem ser retirado da escritura de Veríssimo, pode ser atribuído ao jornalista, e, realmente, está inscrita, por exemplo, nessa frase, retirada de “Vida Dura”, de Veríssimo (entre outras): “Paranóia ou mistificação? Encontro-me num beco sem saída (...) há conspiração no ar, e da grossa... (...) Como fugir? Estou condenado a perdição?”⁹². Outros

⁸⁹ Idem. pp. 97.

⁹⁰ Veríssimo. “Japão pop show”, *Trip*, 82, 2001. pp. 49.

⁹¹ Thompson. *Op Cit.* pp. 75.

⁹² Veríssimo. Veríssimo. “Vida dura”, *Trip*, 83, 2001. pp. 45.

exemplos de trechos que se confundem entre essas escrituras podem ser levantadas, tanto em escritura, quanto em outra:

“Meu cérebro tenta entender, porém o hemisfério direito e esquerdo brigam e não há limites entre planos frontal e temporal, tálamo e hipófise. Minhas fronteiras entre células, membranas e gânglios seguem pela medula espinhal ou medula óssea? Busco prestar atenção aos processos mentais. Teria enlouquecido ou era o efeito da ressaca? Tilt total. Mergulhado na mais profunda depressão, vou tentar dormir no hotel decadente em que estávamos.”⁹³

“(…) O cérebro iria rejeitar. A medula iria tentar se fechar aos sinais que estava dos lóbulos frontais... e o centro do cérebro, enquanto isso, estaria tentando desesperadamente dar um interpretação diferente àquela cena, antes de manda-la de volta à medula e arriscar uma reação física.”⁹⁴

Nesse ponto, sem contar os demais supracitados, elas se tocam de forma mais evidente. Seria possível dizer que Veríssimo leu Hunter Thompson, mas seria igualmente possível dizer que uma escritura comporta a outra, excedendo-a – se é possível pensar em termos de repetição, de paródia, no sentido do desgaste de um discurso (que pode ser tanto o de Thompson, em relação ao discurso da geração que o precede, como a Veríssimo em relação ao discurso seu “avô”), e relevar a questão da precedência. Poder-si-ia remontá-las como uma espécie de diálogo, no qual se tornaria possível dizer que os sentidos são multiplicados; no qual aquelas frases comuns (entre elas, de uma escritura para outra, e entre elas e a *realidade*) começam a funcionar numa direção específica, distinguindo-se, em sua semelhança: “Já ensinava o velho Aristóteles que as coisas diferentes se diferenciam no que se assemelham, ou seja, em certo caráter comum. (...) As espécies são precisamente especificações de um gênero e só as

⁹³ Veríssimo. “Vida dura”, *Trip*, 83, 2001. pp. 42-46.

⁹⁴ Thompson. *Op. Cit.* pp. 127-128.

entendemos quando vemo-las modular em formas diversas o seu patrimônio comum.”⁹⁵. Está-se diante de modulações diferentes de uma mesma espécie. Pode-se lê-las, também, no lastro de Foucault⁹⁶, como “duas réplicas opostas de uma mesma inquietação: inquietação diante do que é o discurso em sua realidade material de coisa pronunciada ou escrita; inquietação diante dessa existência transitória destinada a se apagar sem dúvida, mas segundo uma duração que não nos pertence; inquietação de sentir sob essa atividade, todavia cotidiana e cinzenta, poderes e perigos que mal se imagina; inquietação de supor lutas, vitórias, ferimentos, dominações, servidões, através de tantas palavras cujo uso há tanto tempo reduziu as asperidades”, o que faz com que elas possam representar mais do que uma simples espécie, uma (pequena) instituição, um (ínfimo) desejo – e, assim, um perigo.

⁹⁵ Ortega y Gasset. *Op. Cit.* pp. 39.

1.2 On the road again

A remissão é feita pelas próprias escrituras de Veríssimo: na abertura da matéria *Méxic’o Arthur*⁹⁷, por exemplo, se lê a frase “On the road again. Rasgava a mais de 120 quilômetros por hora a Carretera 75, na região central do México (...)”. Mais uma vez, pé na estrada. De novo, a noção de uma *realidade vivida*, dessa vez investida de uma nova atitude no que diz respeito a essa realidade: assim como em Hunter Thompson, os mínimos detalhes são expostos; uma nova sensibilidade surge, amparada pela geração americana imediatamente anterior, de 1920, conhecida pelo título *Geração Perdida* (mais uma vez Hemingway, Fitzgerald, entre outros). Trata-se do que se convencionou chamar de *Beat Generation*, que tem como um de seus porta-vozes Jack Kerouac, autor do referido *Pé na Estrada*⁹⁸ (*On the road*), que definia a imagem dos *Beat* como sendo “meant characters of a special spirituality who didn’t gang up but were solitary Bartlebies staring out the dead wall window of our civilization”⁹⁹. Bartleby é o personagem de Herman Melville, cujo “niilismo cândido”, segundo Jorge Luis Borges, “contagia seus companheiros e também o homem estólido que relata sua história e abandona suas tarefas imaginárias. É como se Melville houvesse escrito: ‘Basta que um único homem seja irracional para que outros também o sejam e o mesmo acontece com o universo.’”¹⁰⁰. Segundo Daniel Link¹⁰¹, a frase repetida por esse personagem, “eu preferia não fazê-lo” representaria “la apatía (la política) de la época de la reproductibilidad digital”; ao contrário de uma política voltada para sobrevivência e economia, uma economia do desejo: “Basta con que las muchedumbres cultivadas Del mundo dejen de tener deseos (de consumir literatura de moda, de ir al cine, de llenar teatros de repertorio, de comprar discos compactos o de visitar museos), como efectivamente está sucediendo, para arruinar definitivamente las fantasías de la globalización en lo que la propiedad (del arte y del conocimiento) se refiere” – a essa crise do desejo, Link dá o nome de *efeito Bartleby*. Essa definição pode coincidir, de alguma maneira, com a que Barry Miles, biógrafo de Allen Ginsberg – outra figura central do movimento –, dá ao movimento Beat:

⁹⁶ Foucault, Michel *A ordem do discurso*. 7ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996. pp. 08.

⁹⁷ Veríssimo. “Méxic’o Arthur”, *Trip*, 80, 2000. pp. 58-62.

⁹⁸ Kerouac, Jack. *Pé na estrada*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

⁹⁹ “personagens malvados com uma espiritualidade especial que não se misturam mas são Bartlebies solitários encarando a parede morta pela janela da nossa civilização”. Citado em Charters, Ann. *The Penguin book of the Beats*. London: Penguin Group, 1993. pp. XVIII.

¹⁰⁰ Borges, Jorge Luis. “Prólogo”. Melville, Herman. *Bartleby o escrivão*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

¹⁰¹ Link, Daniel. “Orbis Tertius – La obra de arte na era de su reproductibilidad digital”. Lido no VIII Congresso Internacional Abralic 2002: Mediações.

“everybody lost in a dream world of their own making... was the basis of the Beat Generation”¹⁰².

On the road é lançado em 1957, seguido pelo lançamento de *Howl and Other Poems*, de Ginsberg, transformando esse movimento, anteriormente localizado em alguns estados norte-americanos, em um fenômeno de proporções nacionais. Kerouac foi levado a tomar frente do movimento cabendo-lhe as explicações. No ano que se seguiu o lançamento de seu livro mais popular, publicou na revista *Esquire* “The Philosophy of the Beat Generation”, artigo no qual dizia: “postwar youth emerged cool and beat, had picked up the gestures and style; soon it was everywhere, the new look... the bop visions became common property of commercial, popular cultural world... The ingestion of drugs became official (tranquilizers and the rest); and even the clothes style of the beat hipsters carried over to the new rock’n’roll youth... and the Beat Generation, though dead, was resurrected and justified”¹⁰³. No fim dos anos 50 o termo *beat* começou a se difundir e, com ele, a geração que se nomeava assim. Por outro lado, o *New Criticism*, fenômeno acadêmico também de origem norte-americana, criava condições difíceis para a aceitação de uma poesia jovem: para eles tudo já havia sido feito, e melhor¹⁰⁴. De um lado, pensava-se que uma barreira havia sido quebrada, e, de outro, a afirmação se dava pela interdição, afastando a nova disposição artística de uma validação no espaço da cultura, tomando-a, nesse espaço, como um breve modismo. Willian Burroughs, mais um nome importante da *Beat Generation*, reconheceu nesse recrudescimento dos críticos, uma defesa de posição: “Once started, the Beat movement had a momentum of its own and a world-wide impact. In fact, the intelligent conservatives in América saw this as a serious threat to their position long before the Beat writers saw it themselves. A much more serious threat, say, than the Communist party.”¹⁰⁵

¹⁰² “Todas pessoas perdidas num mundo de sonhos criados por si mesmo... eram a base da Geração Beat” Miles em Charters. *Op. Cit.* pp. XIX.

¹⁰³ “A juventude do pós-guerra emergiu bacana e beat, tendo escolhido os gestos e o estilo; logo estava em todos os lugares, o novo visual... as visões bop (estilo musical relacionado com jazz) tornaram-se propriedade comum do comércio, do mundo da cultura popular... A ingestão de drogas tornou-se oficial (tranqüilizantes e outros); e até as roupas dos beat na moda chegaram até a nova juventude roqueira... e a Geração Beat, que pensava-se morta, estava ressuscitada e justificada”. Kerouac em Charters. *Op. Cit.* pp. XXI

¹⁰⁴ Charters. *Op. Cit.* pp. XXVII.

¹⁰⁵ “Uma vez iniciado, o movimento Beat teve um momento próprio e um impacto mundial. De fato, os intelectuais conservadores americanos viram isso como uma séria ameaça para suas posições bem antes dos escritores Beat verem isso. Uma ameaça mais séria que o Partido Comunista”. Burroughs em Charters. *Op. Cit.* pp. XXXI.

A maneira pela qual essa parte conservadora definia o movimento *Beat* fora sintetizada em 1958 pela enciclopédia *The Americana* descrevendo o livro *On the road*: “This book, a report of half-literate comments of a group of self-conscious delinquents, addicted to traveling at high speed between New York and San Francisco, and given to jazz, dope, and the lunatic fringe of sex and literature, received attention out of proportion to its significance as fiction.”¹⁰⁶ Nessa altura, é possível retornar a Veríssimo, questionando sua significância como ficção, que seria pouca ou nenhuma – no que diz respeito a essa margem plagiária, o estado canônico da língua, a cultura, a literatura – falando de seus comentários semi-letrados, de sua delinquência comedida e de suas fraquezas pelas drogas e viagens em alta velocidade. Como pode comprovar o trecho no início do citado “Méxic’o Arthur”, no qual se juntam algumas dessas tendências:

“Rasgava a mais de 120 quilômetros por hora a Carretera 75, na região central do México”

E, ainda, outros trechos da mesma matéria, como, por exemplo, a descrição dos efeitos das bebidas e drogas que experimenta ou experimentou:

“O mezcal (*N. do A.: um tipo de bebida mexicana*), tomado suavemente e sem exageros, é uma ambrosia celestial. Tomado em excesso, porém, é um torpedo no palimpsesto: deixa qualquer um enressacado por vários dias”.

Pontos que fazem convergir, segundo uma visão que pode ser estabelecida a partir dessa margem sensata, a escritura de Veríssimo nas escrituras *Beat*, estabilizando-a.

Nesse ponto, há a possibilidade de fazer convergir não apenas a escritura de Veríssimo, mas as relacionadas a Hunter Thompson. Além da questão temporal, que liga o Novo Jornalismo ao corolário do movimento *Beat*, há o tipo de “realidade” que todos os três descrevem: uma que está abolida da versão corrente, a visão marginalizada, *outsider*, de uma experiência mediada pelas drogas e pela transgressão – intensa nas décadas de 50, 60 e 70, no

¹⁰⁶ “Esse livro, uma reportagem com comentários semiletrados de um grupo de delinquentes autoconscientes, viciados em viajar em alta velocidade entre Nova Iorque e San Francisco, e entregues ao jazz, as drogas, e à lunática franja do sexo e da literatura, recebeu atenção fora de proporções para sua significância como ficção.” *The Americana* 1958 Annual em Charters. *Op. Cit.*

Estados Unidos, plagiária e tênue no Brasil do fim de século. Para verificar essa conexão, é preciso imaginar Veríssimo, jornalista contemporâneo, cujas matérias selecionadas descrevem um período do final do século passado, como inscrito nessa *escola*, nessa *tradição*. Recolocando o pé na estrada, que conclusões seriam possíveis a partir da escritura de Veríssimo, se não dizer que se trata de um esmaecimento do que poderia havia de *transgressor* nos movimentos que a ela se filiam, aqui transformados em paródia pela repetição? Da seriedade quase ecumênica das escrituras Beat¹⁰⁷, à assimilação dos conceitos que as rodeiam, apagando-os de uma margem transgressiva, pela repetição, é possível dizer que Veríssimo não age senão como um burocrata eficiente¹⁰⁸. Dessa maneira, é possível dizer que Veríssimo é o próprio Bartleby encarando os muros desfalecidos de “nossa” cultura. O que para um Beat, por exemplo, era uma espécie de profissão de fé:

“No bar eu disse: ‘Porra, cara, sei muito bem que você não me procurou só porque tá a fim de virar escritor, e afinal de contas, o que é que eu posso te dizer sobre isso a não ser que você tem que mergulhar nessa onda com a mesma energia que um viciado em droga?’”¹⁰⁹

Para Veríssimo pode ser apenas parte da sua profissão de repórter, de sua rotina:

“Meus pensamentos tentavam se alinhar nas tarefas que teria que fazer no dia seguinte. Uma reportagem de street-fashion (enjoaaado...) no bairro de Harajuku; duas reuniões e, no final da tarde, encontrar meu boss, o editor da *TRIP* Paulo Lima (...) Até hoje tenho dúvidas sobre se o boss P.L. tinha boas intenções quando me convenceu a me travestir, mas, acima de tudo, vem a *TRIP* e a necessidade de realizar nossas escavações

¹⁰⁷ Norman Mailer, sobre Burroughs: “Willian Burroughs, na minha opinião pode ser – seja qual for sua intenção consciente – um escritor religioso”. Burroughs, Willian. *Naked Lunch*.ew York: Groove Press, 1966. pp. XVII.

¹⁰⁸ Também sobre Naked Lunch, de Burroughs, Ginsberg: “Isso é uma paródia no sentido de uma super, moderna, eficiente burocracia”. *Op. Cit.* Pp.XVIII.

¹⁰⁹ Kerouac. *Op. Cit.* pp. 07

antropológicas pelo planeta. Valeu a pena? Você decide.”¹¹⁰

O que poderia ser, num primeiro momento, transgressão, o próprio fato de colocar o pé na estrada, vira aqui rotina, expediente, jornada de trabalho: com chefe (Paulo Lima, editor), meio (a revista) e fim (“você”, ou o leitor). A cópia se encontra apagada em relação ao original, desgastada – sem a potência que era peculiar ao seu modelo, que lhe era conferido por seu entorno. Nesse caso, “das duas, uma: ou a tradição acaba por desalojar toda potência original (...) ou a gravitação do passado sobre o presente tem que mudar de signo e sobreviver uma longa época em que a nova arte se vá curando pouco a pouco da velha que a afoga”¹¹¹. Por outra: *efeito Bartleby*.

¹¹⁰ Veríssimo. “Japão pop show”, *Trip*, 82, 2001. pp. 46-61.

Capítulo 2: Linearidade Molecular

“Não há regresso para Ulisses, só partida. É assim que a gesta recomeça e a história não tem fim.”

- Augusto Meyer. *A Forma secreta*

¹¹¹ Ortega y Gasset. *Op. Cit.* pp. 72.

É o momento de avaliar o que o isolamento pode fazer a esses gestos, a essa voz. Tirando do lugar onde a margem segura a meteu, a escritura de Veríssimo pode fazer quais conexões, emitir quais fluxos? Tratar-se-á, nesse capítulo, das “descodificação e desterritorialização”¹¹² que a podem fazer precipitar novos usos – que são, na verdade, simultâneos (até, ocasionalmente, concorrentes, paradoxais ou mesmo complementares) aos usos sensatos, portanto ligados de forma definitiva a eles (um é a condição de existência do outro, sem primazia). Mobilizando outros sistemas de referências, será possível visualizar essa escritura em sua dispersão, desde onde poderá emitir novos fluxos, inclusive novas perspectivas que poderiam vir a ser uma Tradição (ou várias) feita às inversas: a partir do filho mais novo. À maneira de Borges, em seu Pierre Menard, o que aqui se propõe é um exercício de anacronismo deliberado e atribuição errônea: “Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida y el libro Le jardin du Centaure de madame Henri Bachelier como si fuera de madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la Imitación de Cristo no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?”¹¹³ Enfim, o uso expressivo dessa escritura, de forma a submetê-la ao que foi defino à introdução como *experimentação*.

Nesse espaço, serão adicionados novos ingredientes, novos catalisadores à embotada escritura de Veríssimo. Num primeiro fluxo, sugerido nunca por precedência, mas de forma aleatória, a escritura de Veríssimo será colocada num movimento do qual não faz parte: a também embotada discussão sobre os limites entre jornalismo e literatura. É importante lembrar a discussão levantada por Ana Luiza Andrade, em *Transportes pelo olhar de Machado de Assis – Passagens entre o livro e jornal*, na qual faz passar, ao largo dos termos que aqui se propõem, outros, levando em conta características sem as quais, na verdade, não seria possível recolocar a questão, como, por exemplo, a questão técnica – tão influenciada pela leitura de Walter Benjamin (que aqui será citado, também): a coincidência entre a passagem do século e a ascensão da imprensa de maior circulação projeta o autor (no caso, Machado de Assis) “entre o feitiço do olhar e o fetiche do capital”, modificando o texto, fazendo com que ele se apresente, no jornal, desligado de uma literatura institucional, sob o

¹¹² Op. Cit. pp. 103.

¹¹³ Borges, Jorge Luís. “Pierre Menard, autor Del Quijote”. Obras completas. Vol I. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996. pp. 450.

impacto da industrialização¹¹⁴. Essa discussão, no entanto, não se confunde com a que aqui está proposta, pois esses “movimentos transformativos” que a escritura de Machado faz ver, são apaziguados, segundo Andrade, pela consciência do autor em adotar um gênero não-canônico¹¹⁵. Para a discussão que se seguirá, proposta a partir de provocações de Machado (que é onde poderia haver alguma relação), não se adota a perspectiva de autoria, senão como mais uma das pontas dessa escritura – sem levar em conta a consciência de Veríssimo (que, conscientemente, não assume nenhum projeto literário, o que não interessa para esse experimento, uma vez que o que aqui se propõe é a utilização expressiva dessa escritura) ou de Machado. De outra forma, aproveita-se, sim, desses deslocamentos “transformativos” para lançar as escrituras (identificadas pelos nomes de autor) ao largo desses discursos em trânsito – o jornalismo (aqui, na revista) e a literatura (no livro)¹¹⁶.

Esse primeiro fluxo tenta retirar a escritura de Veríssimo da função burocrática de continuar uma tradição, e fazê-la atravessar um lugar desde o qual possa devir literatura através de signos que se abrem a partir da hesitação entre esses discursos em transformação, a saber: a atração pelas pequenas coisas – retomando a escala humana de pertinências de uma idéia de realidade vivida¹¹⁷, na qual as escrituras de Veríssimo, assim como a dos modelos Beat e Huter Thompson, destacam “com ar monumentais, os mínimos acontecimentos da vida”¹¹⁸ –, mas dentro de uma tradição diferente daquela para a qual seu texto remete, numa linearidade molar, e, enfim, a figura do narrador. Investida desses dois pontos, a pretensão é fazer com que a escritura de Veríssimo possa sair do território, inaugurando uma nova cartografia, uma cartografia do por vir. Desterritorializada, a escritura estará apta a novos usos, pois se trata não apenas de um novo território, mas de todo um sistema distinto de referências, que podem revelar a coexistência dos dois movimentos (o molar e o molecular): uma vez definido seu território (Capítulo 1), e colocando esse território como espécie de limite, a escritura será simultaneamente desterritorializada e reterritorializada, descodificada e sobrecodificada. “E é nesse período que se distingue o aspecto molecular do aspecto molar: de um lado as *massas* ou *fluxos*, com suas mutações, seus *quanta* de desterritorialização, sua

¹¹⁴ Andrade, Ana Luiza. *Transportes pelo olhar de Machado de Assis – Passagens entre o livro e o jornal*. Chapecó: Grifos, 1999. pp. 18.

¹¹⁵ *Op. Cit.* pp.202.

¹¹⁶ É interessante registrar, também, a sugestão de leitura da passagem do jornalismo à literatura refletida na passagem à cultura de massa, que poderia ter a escritura de Veríssimo como objeto e que parece, além de relevante, mais afim com a proposta de *Transportes pelo olhar*.

¹¹⁷ Ortega y Gasset. *Op. Cit.*

conexões, suas precipitações; de outro lado as *classes* e *segmentos*, com sua organização binária, sua ressonância, sua conjunção ou acumulação, sua linha de sobrecodificação em proveito de uma delas”¹¹⁹. Ou seja: de um lado os fluxos que serão emitidos, do outro, a classe a qual pertencem e, conclusivamente, uma nova linearidade – pois é verdade que a linearidade molar não detém a outra: “o fluxo continua sobre a linha, perpetuamente mutante, enquanto a linha totaliza”¹²⁰, assim como a linearidade molecular sempre possibilita novas totalizações.

¹¹⁸ *Op. Cit.* pp. 61.

¹¹⁹ Deleuze e Guatarri. *Mil Platôs*. Vol. 3. pp 101.

¹²⁰ *Op. Cit.* Idem.

2.1 Fluxo: literatura e jornalismo

Relacionar literatura e jornalismo é uma ambição antiga – talvez próxima da idade de ambos os discursos – e pode até soar pueril, dependendo do lugar em que se insere o problema. Localizá-lo como a busca de algo – um silêncio, um segredo, um indizível – de literário numa escrita jornalística ou, pelo contrário, achar intervenções jornalísticas numa escrita literária, tomando o literário e o jornalístico como algo dado, seria a maneira mais rápida de cair numa querela desgastada. Soma-se a isso o valor transcendental normalmente atribuído à literatura e à categorização do jornalismo como uma escrita menor, capaz de ameaçar o grande corpo estabilizado dessa literatura *standard*: nesse ponto, a posição clássica para essa questão é usualmente retomada. Basta lembrar uma das perguntas lançadas por João do Rio em seu *O Momento Literário*, que data de 1903¹²¹: “o jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para arte literária?”, na qual o que está em jogo é uma instituição dada, a literária, e passível de ser ameaçada por outro tipo de escritura, via de regra, ligada à questão da fugacidade, da falta de transcendência, o jornalismo. Seguindo o também clássico modelo do dilema, a questão volta e meia reaparece sendo respondida por uma síntese, sempre carregada de um desejo, seja o de legitimar a relação ou rejeitá-la, segundo o lugar de quem a propõe dentro de uma determinada relação de forças.

Nesse mesmo eixo da discussão se insere um comentário lançado no século passado por Machado de Assis. Em 1859, o escritor e jornalista questionava, no *Correio Mercantil*¹²²: “o jornal matará o livro? O livro absorverá o jornal?”. Nessa fala, Machado de Assis toma a parte pelo todo, colando ao espaço de circulação seus referidos discursos, como se o livro fosse espaço privilegiado da palavra, e o único com a marca da literariedade; e o jornal, uma ameaça, uma vez que poderia se tornar o lugar onde a palavra seria consumida e banalizada, o lugar do jornalismo. A visão de Machado de Assis, no entanto, não era catastrófica, quanto a questão pode sugerir, mesmo que retomasse as mesmas categorias, livro e jornal, dentro do mesmo esquema, apenas redistribuindo as respectivas forças de cada meio:

¹²¹ Rio, João do. *Momento literário*. Rio de Janeiro: Garnier, 1903.

¹²² Assis, Machado de. “O jornal e o livro”. In: *Obras Completas, III*, “Miscelânea”, org. Afrânio Coutinho, 1992.

“O jornal, abalando o globo, fazendo uma revolução na ordem social, tem ainda a vantagem de dar uma posição ao homem de letras; porque ele diz ao talento: ‘trabalha! Vive pela idéia e cumpre a lei da criação!’ Seria melhor a existência parasita dos tempos passados, em que a consciência sangrava quando o talento comprava uma refeição por um soneto?

Não! Graças a Deus! Esse mau uso caiu com o dogma junto do absolutismo. O jornal é a liberdade, é o povo, é a consciência, é a esperança, é o trabalho, é a civilização. Tudo se liberta. Só o talento ficaria servo?”.

No começo do séc. XIX, a mesma questão seria retomada por Walter Benjamin¹²³, numa perspectiva muito próxima à de Machado de Assis, somada à questão técnica. Segundo Benjamin, em conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 1934, alguns dos horizontes que o jornalismo faz ver fazem também com que seja necessário “repensar a idéia de forma ou gêneros literários em função dos fatos técnicos de nossa situação atual, se quisermos alcançar as formas de expressão adequadas às energias literárias de nosso tempo.”

Partindo da mesma idéia de espaço, na qual a discussão parece estar inscrita, e considerando os escritos de Michel Foucault sobre literatura, principalmente nos anos 60, pode-se recolocar a questão. Para o autor, em *A linguagem ao infinito*¹²⁴, de 1963:

“A literatura começa quando esse paradoxo toma lugar deste dilema: quando o livro não é mais o espaço onde a palavra adquire figura (figuras de estilo, de retórica e de linguagem), mas o lugar onde os livros são todos retomados e consumidos: lugar

¹²³ Benjamin, Walter. “O autor como produtor”. In: *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp. 123.

¹²⁴ Foucault, Michel. *Ditos e escritos, Vol III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. pp. 47-59.

sem lugar, pois abriga todos os livros passados neste impossível ‘volume’, que vem colocar seu murmúrio entre tantos outros – após todos os outros, antes de todos os outros”.

Aqui se começa a vislumbrar uma posição menos desgastada para uma velha questão. Pode-se ainda fazer vê-la melhor, sem sair dos termos foucaultianos, trazendo as palavras do autor em conferência nas *Facultés Universitaires Saint Louis*¹²⁵, de Bruxelas, nos dias 18 e 19 de março de 1964, nas quais incluía a discussão “o que é literatura?” no âmbito de uma “análise da linguagem na obra como espaço”. Foucault sugere dois pólos distintos: um para literatura, outro para linguagem: “a literatura seria, ao mesmo tempo, literatura mas, também, linguagem e haveria entre literatura e linguagem como que uma hesitação”. Nesse ponto, pode-se tomar proveito dessa hesitação sugerida entre dois pontos de um triângulo, que traz como terceiro ponto a “obra” em sua materialidade, o livro, e duplicá-la aqui em outro triângulo: jornalismo, literatura e seu espaço de circulação, no caso específico do que aqui se pretende, a revista. Vale retomar a questão do meio de circulação para lembrar que não é Natural da literatura aparecer no livro, nem do jornalismo na revista ou no jornal – basta, por exemplo, lembrar da profusão de revistas editadas pelos principais nomes do modernismo (talvez, seguindo a sugestão de Machado de Assis quanto à suposta “liberdade” que se lança à escrita quando em outro meio, que não o seu espaço consagrado), ou das crônicas dos autores já citados, Machado de Assis e João do Rio, reunidas em livros e estacionadas ao lado de suas respectivas “obras”; mudanças de espaço que alteram o ser da escrita (as crônicas reunidas são literaturas? Os textos publicados nas revistas são jornalismo?), uma prova de que nem as palavras, nem o espaço por onde circulam, garantem sozinhos ou de antemão o seu estatuto.

Retomando as palavras de Foucault: “A literatura não é o fato da linguagem transformar-se em obra, nem o fato da obra ser fabricada como linguagem; a literatura é um terceiro ponto, diferente da linguagem e da obra, exterior à linha reta entre a obra e a linguagem, que, por isso, desenha um vazio, uma brancura essencial onde nasce a questão: ‘O que é literatura?’”. Segundo o autor, a própria questão abre um ponto que conforma a triangulação na qual se baseiam os estudos relativos à literatura, ponto que aproxima, ao mesmo tempo em que afasta, linguagem e obra, duas categorias que são postas em relação a

partir desse ponto exterior, que se torna o próprio ser da literatura, como se a morte da literatura como uma unidade dada fosse responsável pelo seu aparecimento. Roberto Machado, em *Foucault, a filosofia e a literatura*¹²⁶, lembra da relação que Foucault estabelece, ao concluir *O Nascimento da clínica*¹²⁷, entre a experiência médica e a experiência literária: “medicina e literatura evidenciam a irrupção, o aparecimento da finitude dominando a relação do homem com a morte, num caso, através do discurso científico, no outro, através da linguagem que se desdobra no vazio deixado pela ausência dos deuses”. Ou seja, assim como vida e doença deixam-se ver a partir de um corpo morto, quando do nascimento da clínica, a literatura só surge no momento em que se coloca como questão: “o que é literatura?”. Nesse ponto, Foucault alcança um limiar: o do aparecimento da literatura tal qual a conhecemos – aqui o autor retoma a desconfiança que inicia seu texto, de que a literatura não é tão antiga assim; em suas palavras: “Não é tão evidente que Dante, Cervantes ou Eurípides sejam literatura. Certamente, hoje fazem parte da literatura, pertencem a ela, mas graças a uma relação que só a nós diz respeito: fazem parte da nossa literatura, não da deles, pela excelente razão que a literatura grega ou latina não existem.” Para o autor a “literatura começou no dia em que o espaço da retórica foi substituído pelo que poderia ser chamado de o volume do livro”, ou seja, enquanto, à época clássica, as obras de linguagem existiam “em função de uma determinada linguagem muda e primitiva” que deveriam restituir, a partir do séc. XIX, essa busca é abandonada e em seu lugar se “ouve o infinito do murmúrio, o amontoado das palavras já ditas”. O livro surge como assassino de todos os outros livros e, ao mesmo tempo, “assume o projeto sempre frustrado de fazer literatura” – o *Livro* de Mallarmé é situado como o primeiro livro de literatura, porque “quer ao mesmo tempo repetir e aniquilar todos os outros livros”. É nesse lugar, segundo Foucault, que a literatura encontra seu ser: “a incidência do êxito de Gutenberg na literatura”.

Utilizando essa perspectiva, tenta-se aqui inscrever o velho debate sobre as relações possíveis entre literatura e jornalismo no exterior de um ritual prévio que prescreve um indizível, um segredo, um silêncio, supostamente extraído de uma linguagem pura, não literária, capaz de elevar uma palavra ao estatuto de literatura, ou outro dado domínio. Não interessa, entretanto, entrar nas especificidades de cada discurso e lançar a questão “o que é?”

¹²⁵ Foucault, Michel. *Linguagem e literatura*. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro, Zahar, 2000.

¹²⁶ Machado, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro, Zahar, 2000.

¹²⁷ Foucault, Michel. *O Nascimento da Clínica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1994.

para cada um, mas observar, na exterioridade desses discursos, se há possibilidades de uma escritura que parte de um campo tocar outro, ou seja, se a escritura de Arthur Veríssimo, situada na periferia de um “o que é jornalismo?” pode devir literatura, na medida em que pode ser posta em questão desde o lugar de onde aparece e no lugar em que reaparece como possível ameaça ao livro, simulando a função de assassino de cada livro e do projeto de fazer literatura que Foucault vislumbra no *Livro* de Mallarmé. No momento em que surge uma hesitação entre jornalismo e linguagem, será possível lançar mão da definição foucaultiana de literatura, como “algo que não se deixou de falar, de fazer circular signos”, e remontar essa escritura a partir dos signos que se abrem em torno dela e em torno da literatura, fazendo com que ela vibre na intensidade de um devir literário?

2.2 Em torno da escritura e da literatura: Uma narração menor

Se Foucault voltava seus interesses para grandes formações discursivas, Walter Benjamin poderia ser inscrito numa espécie de escola – que remonta ao “peñasco en que Nietzsche había tenido la intuición del eterno retorno”¹²⁸ – cuja principal característica é lançar seu olhar para o microscópico, para tudo aquilo que não importa para algumas esferas do mundo: “Eran las cosas pequeñas las que más le atraían” – nas palavras de seu amigo Gerschon Scholem¹²⁹. Benjamin se voltara para essas “coisas pequenas”, o que garantia a seus textos uma grande margem de possibilidades. Assim, entre outras coisas – como “los viejos juguetes, los selos de correo, las fotos de tarjeta postal y esas imitaciones de la realidad de los paisajes invernales contenidos dentro de un globo de vidrio donde nieva quando se sacude”¹³⁰ – o autor pôde lançar seu “olhar microscópico” ao jornalismo, que é uma das formações discursivas aqui relacionadas (sobre o qual Michel Foucault não chegou a escrever, por não se tratar de uma grande instituição, como a literária, a jurídica ou a médica). Além disso, no rastro dessa produção que se ocupa de reminiscências, é possível localizar uma figura que vai atravessar a escritura desse e de outros autores, criando uma família na qual pode-se incluir a escritura de Veríssimo: a figura do andarilho. Enrique Vila-Matas, em seu romance *Historia abreviada de la literatura portátil*¹³¹, aproxima Benjamin de Marcel Duchamp, utilizando-se da idéia de que “ambos fueron a la vez vagabundos, siempre de camino, y exilados del mundo del arte al tiempo que coleccionistas cargados de cosas, es decir, de pasiones”.

Para além da sociedade secreta que a obra de Vila-Matas sugere, podemos incluir nessa breve genealogia o inútil artístico do “homem que perambula com inteligência”¹³², de João do Rio e o conjunto de “coisas nenhuma por escrito” de Manoel de Barros – “As coisas que não têm dimensões são muito importantes”, nas palavras do autor¹³³. Para essas escrituras é ainda possível estabelecer um predecessor, na poesia de Baudelaire, que via em seu “observador, *flâneur*, filósofo, chamem-no como quiserem”, uma figura típica da modernidade. Segundo Miguel Sanches Neto, em seu *Achados do chão*¹³⁴, no qual discute a

¹²⁸ In: Vila-Matas, Enrique. *Historia abreviada da literatura portátil*. Barcelona: Compactos Anagramas, 1985. pp. 09.

¹²⁹ Idem. Pp. 11.

¹³⁰ Idem. Idem.

¹³¹ Idem. (Vila-Matas também é autor de *Nartleby e Compañía*, entre outros)

¹³² Rio, João do. *A Alma encantadora da rua*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952. pp. 12.

¹³³ Barros, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1997. pp. 55

¹³⁴ Neto, Miguel Sanches. *Achados no chão*. Paraná: Editora UEPG, 1997. pp 17.

poética da “desleitura”, de Manoel de Barros, e sua atração pelas reminiscências, que o autor denomina de “coisas do chão”, “A figura do flaneur, que Baudelaire tanto valorizou”, vai se aproximar do próprio sujeito da enunciação da poética de Barros: “O poeta nunca deve se deixar ficar num lugar definido. Nunca deve chegar, deve estar sempre em trânsito”. Nesse caminho o resto se torna importante, “justamente porque não tem nenhuma importância na outra esfera do universo”, afinal, retomando as palavras de João do Rio, “nada como o inútil para ser artístico”. Encontra-se em todos os membros dessa família a valorização do microscópico, da reminiscência, do inútil, do menor. Por isso, para formular um novo fluxo, parte-se de alguns conceitos benjaminianos, colocado-os no exato lugar em que Foucault não opera, mas partindo da noção de experiência que os aproxima.

No início do século passado, Walter Benjamin prescrevia o espaço do jornal como um espaço viável para escrita literária, espaço que reunia o que chamava de “energia literária de nosso tempo”. Assim como essa, as perspectivas benjaminianas se estabelecem frente à inevitabilidade de uma ocorrência: a morte, o fim de algo – nesse caso específico, o fim de um espaço privilegiado para arte. Para tanto, Benjamin utilizava-se de imagens/conceitos que operam em torno daquilo que já não funciona – a figura emblemática desse processo em Benjamin é a da “aura”. Os esforços sempre estavam voltados para se preencher os vazios deixados pela ausência de algo, como em seu famoso texto datado de 1936, *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, em que o que estava em falta era a unicidade, portanto a aura, da obra de arte. Do mesmo ano, vem a questão que pode ser útil: como repor o vazio deixado pelo narrador? Em *O Narrador, considerações sobre as obras de Nikolai Leskov*, Benjamin afirma: “Por mais familiar que seja o nome, o narrador não está de fato entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo distante, e que se distancia ainda mais”. Segundo o autor, o ato de descrever Leskov como narrador aumentaria ainda mais a “distância que nos separa dele”, o que faz com que seja possível pensar que descrever Veríssimo como narrador traga consigo o fato de aumentar ao limite essa mesma distância, ou seja, é como se, num relance de olhar, se pudesse tomá-lo pelo corpo todo: é fazer da ausência efetiva, presença. Insistir na figura do narrador é insistir numa tradição da qual só se pode lembrar, é a linha de fuga que pode ser traçada para Veríssimo, na tentativa de elevá-lo ao estatuto de substantivo.

Para tanto, não basta transferir o conceito benjaminiano, há que se revê-lo à luz da escritura que está em questão. A figura do narrador, para Benjamin, se encontra cindida em

dois tipos de viajantes: o comerciante e o marinheiro. Aqui, propõe-se um terceiro ponto: a experiência comum de turista, a maneira corriqueira de viajar e, principalmente, de contar essa viagem – um discurso turístico, se é que assim se pode dizer, atual e assumido. É uma prática comum relatar essas viagens através de resquícios. Reúnem-se aqui e ali algumas recordações, principalmente em formas de imagem, como fotos ou vídeos, algumas palavras e até outros fragmentos, como ingressos, tíquetes e crachás (“la última máscara de banalidad com que recubrimos en el sueño y en la conversación para absorber la energía del extinguido muno de las cosas”: Kitsch¹³⁵), para remontar aquela experiência, ou seja, rememora-se através do que resta da viagem. Relata-se a partir das sobras, como se tudo mais fossem comentários ao pé das imagens (ou das imagens contadas), feito legenda e, juntando fragmentos, compõe-se, no máximo, uma boa idéia da viagem. Além, é claro, de dar caminhos a quem pretende ir ao mesmo lugar, de uma perspectiva de quem passou por aquela experiência.

Nesse ponto, o turista torna-se narrador, ao mesmo passo em que chega perto de “alcançar as formas de expressão adequadas às energias literárias de nosso tempo”, uma vez que se lança mão de uma série de fatos técnicos que alteram não apenas a percepção, como o próprio sujeito da experiência. Potencializa-se, no simples gesto de recordar através de fragmentos, a figura do narrador, que faz da experiência a matéria prima de suas histórias orais – que agora, somadas a esses fatos técnicos, se transformam em orais, visuais e sensações intraduzíveis no campo do discurso que se dão através do choque¹³⁶. Além do que, pegando o interlocutor pelas mãos e, transformado em novo narrador, acompanha seus passos sobre os dele, para que o interlocutor não se perca entre os escombros e para que possa partir e colecionar os seus.

Nesse simples relato, pode haver algo que excede a informação, que comunica alguma coisa que pode ser remodelada, que está para fora de uma organização que prevê início, meio e fim, ou uma explicação. Por isso, não é possível dizer que se trata de um relato *formal* de viagem, ou de um acontecimento, mas *um* relato de viagem. Não seria possível reduzir essa

¹³⁵ Benjamin, Walter. “Oniroskitsch, 1925”. *Walter Benjamin y el surrealismo*. www.philosophia.cl.

¹³⁶ Se for possível entender a experiência moderna como neurológica e centrada no choque, com Benjamin. Susan Buck-Morrs, em *Dreamworld and Catastrophe*, entende que “o sistema fabril prejudica cada um dos sentidos humanos, paralisando a imaginação do trabalhador, cujo trabalho foi “separado da experiência”; memória foi substituída por resposta condicionada, aprendizado pela broca, habilidade por repetição: “a prática

experiência relatada a uma matéria de jornal, por exemplo, uma vez que se imagina o espaço do jornal como o espaço no qual a palavra é consumida e esquecida, com sua necessidade de produzir novas pautas, novos interesses, de acordo com os acontecimentos mais urgentes. Ao contrário de uma matéria jornalística, nessa narrativa pessoal, o leitor “é livre para interpretar a história como quiser”, ela só existe pelo fora e no fora. Passando esses restos de viagem para o espaço da revista, estar-se-ia consolidando aquele relato oral, dando corpo a ele, além do que, colocando uma pá de cal sobre essa experiência que jaz. Aqui, é possível falar do design, da participação da edição para a conformação dessa escritura, que depende de outros elementos que não só de palavras, sendo que está situada num espaço de paginação, de articulação dessas informações, que se dão através desse expediente – é ele, o responsável pelo design, quem vai fazer essa passagem, o responsável por organizar esses restos. O design moderno tem sua origem associada ao desenvolvimento tecnológico. No começo do século passado, a questão se situava entre o processo industrial e artesanal, não por menos, na Alemanha, o projeto *werkbundi* era uma das principais associações que discutiam o assunto, sendo a primeira escola a contemplar os problemas específicos da matéria, ainda que reunissem na congregação, artistas, artesãos, arquitetos e designers. Foi pioneira em evidenciar o design como uma corrente que se orientava unicamente pelos padrões visuais¹³⁷. Mais tarde, principalmente no período entre guerras, passando, obviamente, pela visão vanguardista de Walt Whitman, Marcel Duchamp e Francis Picabia, que falavam da fusão entre mecânico e orgânico, o design passou a deixar de lado o ordenamento hierárquico da produção industrial, partindo da experiência de Bauhaus¹³⁸, o que passou a se chamar *discurso da forma*, nos Estados Unidos – tinha seu equivalente alemão no *Gute Form*. Depois da segunda Guerra, a escola de *Ulm*, ainda na Alemanha, se afirmou com sua estética científica e racional. Max Bense, um de seus principais representantes, defendia que “as reflexões metafísicas lhe são essencialmente estranhas (ao design). Prevalecem nela, pelo contrário, pontos de vista matemáticos e tecnológicos”. Tratava-se de um retorno a sua função primordial, ainda levando em conta uma racionalidade científica que tomou conta do mundo,

não serve para nada”, o choque, estudado por Freud e que estava relacionado com os traumas de guerra, seriam, para Benjamin, a norma da vida moderna.

¹³⁷ Aqui, voltamos à noção de experiência neurológica, de Benjamin. As referências históricas são retiradas do livro *Notas para uma história do design*, de Pedro Luiz Pereira de Souza.

¹³⁸ “Os construtivistas (...) argumentavam que quadros, esculturas etc, dentro do conceito burguês, é que seriam inacessíveis ao gosto popular. Ninguém, como aquele povo, diziam, estaria tão apto a compreender uma nova *estética mecânica* na medida em que esta fazia parte de seu cotidiano” (Pedro Luiz Pereira de Souza, *Notas para uma história do design*, grifo nosso). Bauhaus foi marcada pela adoção do construtivismo, na década de 20.

então. Na prática, atualmente, com a assunção dos computadores, principalmente nos meios de comunicação impressa, como ferramenta de design, o que se nota é um trabalho mais livre, mesmo que mais acessível, menos “sofisticado”. Nesse caso, tanto texto, quanto foto são trabalhados como massas de informação a serem dispostas na folha – basta notar a designação tomada para cada uma dessas massas: objetos. Trabalhos polêmicos, como os do americano David Carson¹³⁹, levam em conta esse expediente, chegando a trabalhar o texto com os mesmos recursos que se aplicam à imagem, transformando-os, assim, em seu reflexo, como numa fotocópia – cada vez mais afastado de uma idéia de “original”. Um tipo de literatura de apelo tátil, além de visual, que resguarda uma relação próxima com a questão do design, também tem despontado desde, pelo menos, os concretistas, e tem encontrado maior expressão atualmente, com o avanço de técnicas de editoração e, também, de impressão. Assim como nos modelos em três dimensões dos livros infantis, nos quais as figuras saltam em direção ao leitor, há uma tradição de livros-objetos que requerem toda uma disposição do leitor: “a narrativa literária é substituída por uma narrativa plástica”¹⁴⁰. Nesse tipo de construção, “forma, funcionalidade e materialidade, casando em inúmeras possibilidades imagem, escrita e meio”, abrem novas possibilidades escriturais¹⁴¹. A escritura de Veríssimo, não fosse plana, poderia muito bem se enquadrar nessa idéia de texto-objeto, uma vez que funciona e é distribuído de maneira a exigir os sentidos do leitor – como um jogo de armar, um brinquedo.

Mas essa escritura tem um espaço: conforma-se dentro da revista, em oposição ao jornal – no qual seria impossível lançar mão de alguns desses recursos técnicos associados ao design, por seus limites. Dessa passagem do jornal para revista, a questão temporal se encontra em outra velocidade: no jargão jornalístico, a revista é sempre mais propícia para as “pautas frias”, ou seja, matérias mortas, portanto, sem ligação específica com algum fato urgente, por isso pode-se enxergar a possibilidade de contar nas páginas de uma revista essa

¹³⁹ Carson foi “autor” de um dos projetos gráficos da revista Trip, sendo que os responsáveis pela paginação do recorte aqui apresentado são Paulo Lima, Rafic Farah e Jorge Colombo.

¹⁴⁰ Marcelo Terça-Nada. *Poesia Visual, Poesia Objeto e Livro-Objeto*. Artigo foi originalmente escrito como parte da monografia “Livro-Objeto/Poesia Objeto” apresentada na Escola de Belas Artes da UFMG em 2000. http://www.artewebbrasil.com.br/marcelo/artigo.htm#_ftn1 - esse artigo será utilizado como base para se falar nos livros-objeto.

¹⁴¹ No Brasil, esse encontro da literatura com esse aspecto técnico e tátil se dá na década de 50 e 60, com os poetas concretos, e tem como alguns de seus expoentes Augusto de Campos e Julio Plaza, mas a grande explosão desse tipo de escritura, se deu na década de 70 – diversos autores se aventuraram nesse sentido, como Lygia

viagem, como é comum que se faça a um amigo. Nesse mosaico que é composto sobre um álbum de retratos – e a partir dele – pode-se remontar, se não a experiência, sua pobreza. Comunica-se através de recursos antes de impacto, que racionais, e expressões que pretendem chamar atenção pelo aspecto sensível, tendo em vista a experiência neurológica, que retoma a concepção da palavra “estética” ligada ao “adjetivo *aisthetikê*”, que por sua vez se liga “ao verbo *aisthánomai* e ao substantivo *aísteheisis*” que designam “originalmente, em grego, a ação genérica de sentir, ou seja, do que está ligado aos sentidos, à sensação”¹⁴² – para Susan Buck-Morss, em *Estética e anestética*¹⁴³, “os sentidos mantêm um traço não civilizado e não civilizável, um núcleo de resistência à domesticação cultural”; a autora define a noção de estética, utilizada por Benjamin no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, como a primeira fronteira, o aspecto sensual, entre o externo e a nossa percepção (ela usa a palavra inglesa *mind*): “o campo original da estética não é a arte, mas a realidade – a natureza corpórea, material (...) É uma forma de cognição, alcançada via gosto, audição, visão, olfato – todo aparato sensorial do corpo”. Mudando de suporte, da mesa de centro, onde as fotos são dispostas, para as páginas de uma revista, pode-se manter boa parte dessa carga estética, partindo da imagem do viajante nos cenários experimentados (provando, com isso, que realmente esteve ali – a foto seria como uma Cassandra, com olhos fixos no passado¹⁴⁴). É como se quem escrevesse, nesse caso, em que o relato se concretiza nas páginas de uma revista, fosse o fotógrafo, ou como se a figura de quem redige fosse, de forma simples, indistinta de quem fotografa – quando se viaja, é comum que se encarregue os parceiros de viagem para tal ofício, com um olhar armado em função de quem narrará, segundo o que ele próprio gostaria de, mais tarde, rememorar (que tem como contra cara, o que ele mesmo, num futuro próximo, teme esquecer¹⁴⁵).

Geralmente, esses relatos contêm uma carga *estética* – partindo da imagem do viajante e suas sensações. O que retoma a característica aventada pela definição benjaminiana de narrador, que é a da incapacidade de comunicar sensações, ou melhor, a capacidade de

Clarck, entre outros. Manoel de Barros, recentemente, lançou “Memórias inventadas: a infância”, livro de poemas que tem suas folhas soltas guardadas numa caixa. Idem.

¹⁴² Bastos, Fernando. Panorama das idéias estéticas no ocidente (de Platão a Kant). Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1987. pp. 11.

¹⁴³ Buck-Morss, Susan “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered”, *New Formations*, no.20, 1993. pp. 14.

¹⁴⁴ Roland Barthes, em *A câmara clara*, quando discute o poder de autenticação da foto.

expressar fisicamente uma experiência. É como os combatentes da segunda guerra que, segundo Walter Benjamin, em “Experiência e Pobreza”¹⁴⁶, “tinham voltado silenciosos do campo de batalha”: plenos, às raias da angústia, de idéias, mas mais pobres de “experiências intercambiáveis”. Nesse caso, poderíamos dizer que Veríssimo representa o que Benjamin chamou de “nova barbárie”: essa pobreza de experiência “o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar para direita nem para esquerda”¹⁴⁷. Por isso também, os textos episódicos: uma espécie de existência que “se basta a si mesmo”. Benjamin ainda identifica, aqui, a vontade de “sobreviver à cultura”, de “libertar-se de toda experiência”: “(os homens) aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e claramente a sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso”. Esse “turista bárbaro”, no entanto, não se trata de alguém inexperiente – como ele me mesmo crê e faz crer: “eles ‘devoram’ tudo, a ‘cultura’ e ‘homens’, e ficam saciados e exaustos (...) Ao cansaço segue-se o sonho, e não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia, realizando a existência inteiramente simples e absolutamente grandiosa que não pode ser realizada durante o dia, por falta de forças”¹⁴⁸.

A escritura de Veríssimo é um exemplo desse problema. Mesmo que seja pertinente ao narrador relatar suas sensações, a questão do choque faz com que a experiência vivida seja relatada em sua pobreza, ou seja, a partir de sensações fugidias e sempre difíceis de serem descritas – portanto, cria seus próprios expedientes, a partir do que dispõe: a matéria do seus sonhos, ou a “angustiante riqueza de idéias que se difundiu entre, ou melhor, *sobre* as pessoas”. A maior parte remete a um sentido, sendo que algumas experiências levam a uma reação intensa do corpo de quem narra. Como exemplo de descrição dessas sensações, podemos destacar, nas escrituras de Veríssimo:

(1) “É difícil descrever o estado de ser massageado... ops, triturado pela melhor expert de Phuket que há mais de 25 anos pratica diariamente a técnica de

¹⁴⁵ Barthes, ainda em *A câmara clara*, comenta a vertigem que sente nessa “distorção entre clareza e esquecimento”: “*porque era uma fotografia*, eu não tinha como negar que eu tinha estado lá (mesmo que não soubesse onde).”

¹⁴⁶ Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1985. pp. 115-119.

¹⁴⁷ Idem. pp. 116.

¹⁴⁸ Idem. pp. 118.

pressionar e relaxar...” (*Arthur Babá e as 40 massagens*)

(2) “Tenebroso. Um pesadelo de perder a respiração” (*Holiday in Cambodia*)

(3) “Tentação carnal pululando diante dos sentidos” (*João Pessoa já era*)

(4) “Que merda era aquela? reajusto o foco dos meus olhos e finalmente entendo a situação: estava descalço andando no meio de uma colônia de centenas, milhares de ratos, ratazanas e camundongos” (...) “Completamente enojado me dirigi para fora do templo às pressas” (...) “Minha barriga estava à mercê de contrações violentas que não deixavam a menor escapatória para o bolo alimentar... mal abri a porta e já lancei longe uma golfada de respeito” (*CPI*)

(5) “fantásticas obras de arte explodiam diante dos meus sentidos” (...) “O resultado de experimentar sensorialmente as estátuas e esqueletos de corpo humano de Celli me desconcertaram” (...) “...aberrações, monstruosidades, delírio, pânico” (*Minhas férias*)

(6) “O budum dos perfumes de free-shop, mesclado com a cheiratina de chulé – que emanava do carpete alugado –, levava às narinas presentes um odor suspeito” (...) “Durante todo o desfile minha genitália não reage: permanece apática como toda coleção” (*Catei!*)

(7) “A sensação de perda absoluta da gravidade havia me deixado num buraco negro e, por alguns instantes, senti *que minha calda histórica fora abruptamente separada do resto do meu organismo*” (...)
“Ao sair dali, me sentia como um bêbado pelado na Avenida Paulista ao meio dia” (...)
“O calor do Hopi Hari é violento. Além do altíssimo nível de endorfina e adrenalina que ejacula de todos os seres ali presentes, o deus Sol é inclemente com toda sua tipologia” (*Inexperiência Genética*)

(8) “O clima se assemelha ao de um sacrifício hardcore” (...)
“O calor é infernal!” (...)
“Depois de 20 minutinhos o clima é de lua-de-mel. Todos estão tranquilíssimos” (*Vudu o amor*)

(9) “A energia transbordava de todos os lados” (...)
“A catinga era insuportável. No interior, vimos uma pobre vaca com cinco patas e um sofrido bode de quatro chifres, ao lado de um bodinho anão” (*Méxic'o Arthur*)

(10) “No empurra-empurram observo corpos sendo estendidos em esteiras. O estado e putrefação e o mau cheiro dominam o ambiente. Alguns pacotes se encontram bem marrados; já outros, em total decomposição, se parecem com polpas amassadas. Um fardo cai no chão. Vejo um crânio separado do resto dos trapos. Começo a passar mal” (...)
“Era impossível beber ou comer qualquer coisa depois do que havia presenciado” (*Madagascar Casca-grossa*)

(11) “O sol rasgava meus globos oculares” (...)
(*Japão Pop Show*)

(12) “Delírio!... A catarse é coletiva. A glória! Mas, depois de duas horas de muita adrenalina e alegria, é chegada a hora do programa terminar” (...) “Meu cérebro tenta entender, porém o hemisfério direito e esquerdo brigam e não há limites entre planos frontal e temporal, tálamo e hipófise. Minhas fronteiras entre células, membranas e gânglios seguem pela medula espinhal ou medula óssea? Busco prestar atenção aos processos mentais. Teria enlouquecido ou era o efeito da ressaca? Tilt total. Mergulhado na mais profunda depressão, vou tentar dormir no hotel decadente em que estávamos” (*Vida-dura*)

(13) “Ao desembarcar, meu grau de excitação beirava o nirvana. Fui surpreendido por uma sinfonia metálica que exalava da floresta – cornetas do além e timbres alucinados” (...) “A música a penetrar minhas entranhas vinha mesmo dos grilos e cigarras que anunciavam o verão. Alucinante!” (...) “Sentia-me num período atemporal” (...) “Na despedida, a emoção transbordou, e não pude conter meus sentimentos. Um misto de profunda amizade e amor ficou impresso nas nossas relações” (*Papo furado*)

(14) “Fiquei bestializado ao ver duas vacas podres boiando diante de uma família – que ali se banhava e escovava os dentes. Aí meu bucho virou do avesso” (*Sacos de pancada*)

O primeiro excerto (1) dessa série descreve a dificuldade de se descrever algumas experiências drásticas, algumas intensidades. O corpo, condicionado pela repetição, reage aos estímulos diferentes de forma que o registro das alterações corpóreas que esse choque pode causar serve como algo próximo de uma descrição do vivido – nessa matéria Veríssimo se submete a diversas mensagens, e esse trecho destacado representa uma sensação recorrente

durante as sessões: um misto de alívio e dor, não exatamente nessa ordem, e mais um pouco de respeito pelo exótico, representado aqui por um certo orientalismo. Dessa forma, perde-se a respiração (2), a barriga contrai-se violentamente (4), a genitália serve como índice de apreço (6), membros são “separados” do organismo (7), passa-se mal e não se consegue ingerir nenhum alimento (10), os globos oculares são “rasgados” (11), o cérebro entra em pane (12), sons penetram as entranhas (13) ou o “bucho” vira “do avesso” (14). Poderia-se dizer que, na escritura de Veríssimo, o corpo é lugar do registro das intensidades. Esse tipo de experiência pode ser vista como “sensorial” (5) – ou neurológica –, ou seja, é uma experiência mediada pelos sentidos, sendo que as expressões utilizadas são resultado de intensidades que “pululam” (3), “explodem” (5), diante da visão, da audição, do paladar ou do tato. Por isso, é preciso reajustar o foco dos olhos (15), para que, dos olhos, o estímulo chegue à genitália (6), estar atento para odores suspeitos (6) e deixar que a música, através dos ouvidos, deve penetre as entranhas (13). Encontra-se aqui o registro de potências impessoais, que podem assim servir de referência além do que aproximar o interlocutor de uma idéia de *experiência vivida*. Essa pode ser a chave da experiência lembrada – aquela que pode ser manuseada tanto pelo narrador, quanto pelos amigos/ouvintes/leitores – a maneira de fazer circular a narração de pessoa a pessoa. Nessa série, o autor descreve intensidades de maneira a abrir um espaço comum, onde o interlocutor poderá operar potencializando a narração, descobrindo em seu próprio corpo o local provável de sensações similares: trata-se de um novo rosto para o que poderia ser entendido como a pobreza de experiência, segundo Benjamin. O que traz de volta a idéia do leitor. É notório que é ele, como uma das pontas dessa escritura, quem vai potencializar essa narração, porque, tendo em vista o conceito benjaminiano de narrador, sabe-se que “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte que recorreram todos os narradores”. Dentro dessa perspectiva, as melhores narrativas escritas são as que estão mais perto das orais contadas por nós, como narradores anônimos e recontadas por seus amigos/ouvintes/leitores, que vão ser responsáveis por manusear a chave dessa experiência lembrada, potencializando o relato, que, nas páginas da revista, jaz.

Nesse conjunto de relações provisórias, pode-se remontar, senão o narrador, uma prótese dele, com toda perda que essa reposição pode acarretar. Por exemplo: ao contrário do conceito benjaminiano de narração, a escritura de Veríssimo não pode funcionar como mediadora entre uma experiência oficial – relacionada a uma tradição – e um povo, mas sim como mediadora entre uma noção de experiência disseminada – a partir não de uma tradição,

mas de um vazio – é o leitor que procura algo como uma identificação – que está não em um sujeito Veríssimo, mas nas intensidades descritas. Das viagens que aparecem na escritura do jornalista, pode-se notar uma constância, um espaço que não é estranho ao interlocutor, mas, na verdade, um território comum: o corpo. O espaço de subjetividade aqui pode se organizar a partir de uma experiência do corpo, e a afinidade entre narrador e ouvinte/leitor pode se constituir não apenas pela experiência intercambiável – porque estamos diante da pobreza de comunicabilidade de uma *realidade vivida*, da comunicação da impossibilidade de se comunicar –, mas pelo eco causado por essas intensidades sem sujeito, que podem ser reorganizadas e rearticuladas pelo interlocutor. Pode-se dizer que a escritura de Veríssimo é portadora de dores e prazeres, sofrimentos e êxtases, horrores e entusiasmos intercambiáveis. Não se trata, portanto, exatamente da experiência, senão em sua pobreza, ou seja, o “libertar-se de toda experiência”¹⁴⁹

Essa perspectiva montada sugere uma leitura de Veríssimo em sintonia com a leitura benjaminiana de Nikolai Leskov. Dessa forma, o trabalho mais positivo pode ser o de omissão – que faz dizer mais do que a escritura em si. Aqui, utiliza-se, ainda, o *status* que pode ser dividido tanto por Veríssimo, quanto por Leskov: a condição de uma escritura menor dentro de um esquema transcendental, no qual a literatura é um corpo estável e tanto um como o outro representam, cada a um a sua maneira, uma ameaça, uma desestabilização desse corpo. Dessa forma, há a possibilidade, também, de retomar o conceito de história de Benjamin, principalmente no tocante ao “cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos”. Para Benjamin, esse tipo de narrador “leva em conta a verdade de que nada que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para história (...) Cada momento vivido transforma-se numa *citation à l'orde du jour* – e esse dia é justamente o juízo final”¹⁵⁰.

A escritura de Veríssimo pode ser colocada num fluxo que está inscrito nesse universo descrito, o do narrador benjaminiano, e dentro da perspectiva do discurso, literário ou jornalístico, como um ponto exterior à linguagem e ao seu espaço de circulação; como ponto de articulação de uma escrita que se pretende remontar nesse signo (o narrador) que está em torno de um fazer literário, assim como fora dele. A pretensão é a de que se possa ler Veríssimo como se escuta um relato de viagem, com a mesma atenção, pressupõe-se, dispensada a um amigo que conta seu relato. Para tanto, alguns conceitos ligados ao que

¹⁴⁹ Benjamin. *Op. Cit.* pp. 118.

Benjamin definiu em seu texto sobre o narrador foram utilizados, como a citada questão da *estética* observada nas experiências “sensoriais”, que descrevem intensidades impessoais, capazes de funcionar em outros contextos (ou experiências, em sua pobreza) que tenham o corpo como base (ou território). Outro conceito é a idéia de um tipo de experiência, típica de um certo narrador (esse, em sua mudez), que, imerso em uma *realidade vivida*, é capaz de processá-la em informações, ainda que relatadas de uma maneira um tanto lacunar, que, nas escrituras que aqui se submetem a esses experimentos, aparecem sob a perspectiva de que “Arthur Veríssimo, o repórter experimental, não pode ver as coisas através de uma vitrine. Tem que mergulhar de cabeça na cena, vivenciar a situação, sentir odores, a zoeira, a experiência verdadeira” (Japão Pop Show). Por exemplo:

(1) “Acabava de passar por uma *experiência* extraordinária graças a uma das práticas mais naturais e milenares do ser humano” (*Arthur Babá e as 40 massagens*)

(2) “Quanto a minha *experiência* com ela? Ficar estatelado no chão com o dedo fundado em seu gatilho me ajudou a entender certos excessos do Stalone” (*Holiday in Cambodia*)

(3) “Delirávamos diante do caldeirão de *experiências* e fatos que Giorgio havia transmitido” (*Minhas Férias*)

(4) “Do caminho da iluminação às trevas. A que *experiência* incômoda tinha me lançado!” (*Inexperiência genética*)

(5) “Esse tipo de *experiência* arregança o usuário e deixa seqüelas irreversíveis no fígado, no estômago e principalmente no cérebro” (*Inexperiência Genética*)

¹⁵⁰ Benjamin. *Op. Cit.*

Nesses pontos, a escritura aponta para o relato do que considera uma experiência em si ou serve como comentário a ela, mas tratam-se de “experiências radicalmente desmoralizantes”, como “a experiência estratégica pela guerra de tricheiras, a experiência econômica pela inflação, a *experiência do corpo pela fome*, a experiência moral pelos governantes”¹⁵¹. Em (1), por exemplo, a frase precede o relato, uma vez que se encontra no início do texto – mas sabe-se, de antemão, que a matéria trata de mensagens e essa “experiência”, assim descrita, passa a ser a *realidade vivida* desse corpo que nos fala de sensações, ou seja, na falta de experiência comunicável, “graças extraordinárias” e talvez indizíveis. Assim como (2), que remonta o que considera sua experiência em seguida – após descrever o objeto que está em suas mãos e que utiliza: “uma série de canos pululavam em minhas mãos e abastecia uma gama de fantasias adormecidas no meu inconsciente... aquelas armas se transformaram num verdadeiro afrodisíaco para mercenários e terroristas em potencial. Arthur incluso.”, isso faz com que ele comemore “como um Schwarzenegger dopado”. Nas seguintes, (3), (4) e (5), são comentários que retomam a perspectiva da experiência de uma *realidade vivida*, para dar o caráter de informação ao que acaba de ser relatado, ainda que tenha que ressaltar o fato de que aquilo que se apresenta é algo digno de “uma experiência” – no caso de (3) é interessante ressaltar que se trata da experiência adquirida através de outro, portanto de uma espécie de “experiência intercambiável”, da qual nos fala Benjamin em seu *O Narrador*.

No entanto, não se tratam de experiências tão edificantes quanto as dos narradores tradicionais, mas de “nossa pobreza de experiência” como “uma parte da grande pobreza” que recebe “novamente um rosto, nítido e preciso como um mendigo medieval”¹⁵²: essa transmissão da experiência, ou dela em sua face pobre, não funciona no sentido de sedimentar o que é possível chamar de patrimônio cultural – e esse é um problema aventado por Benjamin, desde o começo do século XX, século esse encerrado pela escritura de Veríssimo. Pode-se questionar, entretanto, junto como o mesmo autor, Walter Benjamin: “qual o valor de nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais nos vincula?”¹⁵³ No entanto, ao contrário de Benjamin, não se está aqui sugerindo uma “galvanização” de renovação, sem autenticidade, pelo contrário, a sugestão reside em desalojar alguns fragmentos do que pode,

¹⁵¹ Benjamin. *Op. Cit.* Pp. 115.

¹⁵² Benjamin. *Op. Cit.* pp. 115.

¹⁵³ Idem, idem.

num primeiro momento, estar associado de forma aparentemente permanente à cultura, e recolocá-los em novas instâncias. É dizer: tirá-las de um fluxo dentro do qual já não operam e observar suas precipitações. Desalojadas de suas restrições pode significar, aqui, dar-lhes vida, traçar linhas de fuga. O conjunto de relações que aqui se procura estabelecer para a escritura de Veríssimo faz com que ela seja lançada em um “momento de perigo”, onde a morte, a aproximação de um “juízo final”, parece ser o índice. Empilhados os cadáveres dos discursos constituídos e da figura do narrador (aquele do qual apenas é possível se lembrar), além do que lhe atribuindo o caráter de uma espécie de “viajante bárbaro”, portador de um tipo de experiência urdida na pobreza e alterada pela subjetividade e pelos aspectos sensoriais, é possível trazer potência ao vazio deixado pela morte do narrador e pela suspensão da unidade discursiva a qual essa escritura parece estar, de antemão, atrelada. Pode-se dar vida a essa reminiscência imediata, a esse presente esquecido, que é a experiência escritural de Arthur Veríssimo. Dar-lhe vida, no entanto, é abortar-lhe do experimento libertador de uma mudança de sistema de referência, que é o que foi tentado nesse segundo capítulo, e sobrecodificá-la em outro território, porque se está diante de um aparelho que tem como função significar essa escritura desterritorializada.

“Para cantar é preciso primeiro abrir a boca. É preciso ter um par de pulmões e um pouco de conhecimento de música. Não é necessário ter harmônica ou violão. O essencial é querer cantar. Isto é, portanto, uma canção. Estou cantando.”

- Henry Miller. *Trópico de câncer*.

Conclusão

Nosso narrador chama-se Arthur Veríssimo. Quem não o leu, dizem seus leitores, não conhece o poder de seus textos. Para os mais apaixonados, não existe ninguém ao qual seu texto não arrebate. Prova de seu valor? Por que o valorizam tanto seus leitores? Seria porque, em geral, as ações da experiência estão em baixa? Nós, que nos propomos a transformá-lo em objeto de estudo, a ausência de texto em Arthur Veríssimo é a nossa narração preferida.

Muitas vezes nos perguntamos o que acontece, realmente, com seus textos. Somos inteiramente carentes de narrações; como entendem, então, os textos de Veríssimo, ou melhor, já que ele nega nossa compreensão, julgam compreendê-lo? A resposta mais simples seria que a beleza de tal texto é tão grande que nem o espírito mais estúpido pode resistir a ele; mas essa resposta é insatisfatória. Se assim fosse, realmente, ao ler esses textos, deveríamos sentir, antes de tudo e de todos os casos, a sensação do extraordinário, a sensação de que os sentidos dele passam por experiências pelas quais jamais passamos, e que igualmente não somos capazes de sentir; e que, talvez, Veríssimo, e ele apenas, nos torna capaz de senti-las: “Arthur Veríssimo, o repórter experimental, não pode ver as coisas da vitrine. Tem que mergulhar de cabeça na cena, vivenciar a situação, sentir os odores, a zoeira, a experiência verdadeira.”¹⁵⁴ Na realidade, não é essa nossa opinião, não sentimos isso e não percebemos que seus leitores sentissem. Há alguns que não hesitam em confessar que, como narração, a narração de Veríssimo não é nada extraordinária.

Para começar, será narração? Apesar da nossa pobreza em ações da experiência, possuímos tradições de narração; na antiguidade, o narrador existiu entre nós; Walter Benjamin, por exemplo, entre outros autores, os mencionam, e até se conservam narrações, que por certo já ninguém pode narrar. Portanto, temos certa idéia do que é narração, e é evidente que as narrações de Veríssimo não correspondem a essa idéia. É então narração? Não será talvez um simples chiado? Digamos que o chiado seja nossa aptidão artística, ou melhor, uma característica de expressão vital. Todos chamamos, mas não ocorre a ninguém que chiar seja uma arte, chamamos sem dar importância a isso, até sem percebermos, e muitos dentre nós nem sequer sabem que chiar é uma de nossas singularidades. Portanto, se fosse certo que

¹⁵⁴ Veríssimo. “Japão pop show”, *Trip*, 82, 2001. pp. 46-61.

Veríssimo não narra, mas chia, e que talvez, como nós, pelo menos acreditamos, seu chiado não vai além de um chiado comum – é até possível que as suas forças nem sequer cheguem para um chiado comum, quando um simples funcionário de um jornal diário pode chiar o dia inteiro sem cansar – se tudo isso fosse certo, então ficariam imediatamente refutadas as pretensões de Veríssimo, mas ainda faltaria resolver o enigma de seu imenso efeito.

Porque, afinal de contas, o que ele produz é um simples chiado. Se alguém se distancia metodicamente e o lê, ou ainda melhor, se para pôr a prova seu discernimento, procura reconhecer a escritura de Veríssimo, lendo entre outros autores, apenas distinguirá um vulgar ronco, que no melhor dos casos apenas se diferencia por sua delicadeza ou sua fraqueza. Talvez aconteça o seguinte com Veríssimo: admiramos nele o que não admiramos em nós...

“Havia perdido temporariamente nome, identidade, nacionalidade e óculos. Ondas de dor e prazer desafiavam o mentalzão pré-estabelecido...”¹⁵⁵. Assim, Veríssimo cria para si um corpo sem órgãos, que, atravessado por essas “ondas de dor e prazer”, é capaz de gritar “como se fosse o próprio Pol Pot”¹⁵⁶, de comemorar “como um Scharzenegger dopado”¹⁵⁷, sentir-se “o próprio Mogli perdido no coração da selva”¹⁵⁸ ou “um bêbado pelado na Avenida Paulista ao meio-dia”¹⁵⁹ e entrar numa Kombi como “mulher de surfista” e sair “filho de Bob Marley com gueixa de aluguel”¹⁶⁰. Esquizofrênico, Veríssimo é capaz de funcionar a partir de vários experimentos criadores de “efeitos de máquinas e não metáforas”, até mesmo, por exemplo, um agenciamento maquínico entre ele e Josefina, o rato cantor de Kafka - mesmo que Veríssimo, “com sua educação cristã”, pareça “odiar os escrotos (ratos)”, em texto sobre um templo no qual os ratos dividem espaço harmoniosamente com “crianças, adultos e recém casados” na Índia¹⁶¹. As conexões com animais, aliás, são constantes em seus textos, como em “Vudu do amor”, no qual se descreve como “uma jibóia preta com tamanduá entalado na pança pelas avenidas e ruas detonadas de São Paulo”¹⁶²; portanto, não é de se espantar que nos permitamos, através da pequena paráfrase proposta no início desse capítulo, utilizando o conto “Josefina, a cantora”, de Kafka, como base, criar uma cena interpretativa que mobilize a

¹⁵⁵ Veríssimo. “Arthur Babá e as 40 mensagens”. *Trip*, 68, 1999. pp.48.

¹⁵⁶ Veríssimo. “Holiday in Cambodia”. *Trip*, 69, 1999. pp.103.

¹⁵⁷ Idem. pp. 104.

¹⁵⁸ Idem. pp. 106.

¹⁵⁹ Veríssimo. “Inexperiência Genética”, *Trip*, 78, 2000. pp. 62.

¹⁶⁰ Veríssimo. *Op. Cit.* 80. p 49.

¹⁶¹ Veríssimo. “CPI* (Tipo CPI: um monte de rato mamando, todo mundo vendo, e ninguém fazendo nada)”. *Trip*, 70, 1999. pp. 56.

cabeça do rato nesse corpo que se propõe a diversas desterritorializações: “A sensação de perda absoluta da gravidade havia me deixado num buraco negro e, por alguns instantes, senti que minha cauda histórica fora abruptamente separada do resto do meu organismo”¹⁶³. A idéia é tratar esse devir como exercício de leitura, de utilização da máquina literária: “um texto nunca é um exercício à procura dos significados, e ainda menos um exercício altamente textual à procura de um significante, mas é uma *utilização produtiva da máquina literária*, uma montagem de máquinas desejantes, um exercício esquizóide que consegue libertar o poder revolucionário do texto”¹⁶⁴.

Essa “genealogia-louca” tenta criar uma rede disjuntiva sobre esse corpo sem órgãos, que seria a terra de Veríssimo. O rato e o homem. Josefina, a cantora, e Veríssimo, o narrador. “Um não é o modelo do outro, nem o outro a cópia do primeiro”¹⁶⁵, um devir Josefina em Veríssimo, não significa que Veríssimo faça como Josefina, mas um, conectado ao outro, pode gerar efeitos diabólicos de máquina. O monstro que se conforma, quando, num rochedo, se pode ver, à distância, esse rosto animal, esse corpo humano. Para que mobilizar o rato no homem? Cabeça de rato, corpo de homem. Parte jornalismo, corpo: literatura. A cabeça, menor, de rato, tentando mobilizar o corpo disforme e sem órgãos, que é a literatura. O corpo do homem. Um jornalista tentando movimentar um corpo estabilizado e orgânico do que se convencionou chamar literatura. A cabeça de rato como uma possibilidade de criação de um novo organismo para esse corpo, mas, em primeira instância, a retirada dos sistemas orgânicos que o estabilizam. “Meu cérebro tenta entender, porém o hemisfério direito e esquerdo brigam e não há limites entre planos frontal e temporal. Minhas fronteiras entre células, membranas e gânglios seguem pela medula espinhal ou medula óssea? Busco prestar atenção nos meus processos mentais. Teria enlouquecido ou era efeito da ressaca?”¹⁶⁶. O tamanho da cabeça não importa: importa o organismo que ela pode criar nesse corpo que se vê sem órgãos. Se a cabeça é do homem, o organismo funciona bem, mas, se trocamos pela cabeça menor de um rato, fundamos possibilidades, quem sabe, a necessidade de um novo organismo, ou mesmo a necessidade de sua ausência. No lugar do cânone, nada. “As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de

¹⁶² Veríssimo. “Vudu do amor”, *Trip*, 79, 2000. pp. 78.

¹⁶³ Op. Cit. 85. pp. 60.

¹⁶⁴ Deleuze, Gilles, Guatarri, Felix (1995) *O Anti-Édipo – Capitalismo e Esquizofrenia*. Lisboa, Edições Assírio e Alvim, 1966. pp. 110. *Grifo nosso*.

¹⁶⁵ Deleuze, Gilles e Guatarri, Felix. *Mil Platôs*. Vol. 1, São Paulo, Editora 34, 1996. pp. 19.

desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras”¹⁶⁷. O resto do resto: um jornalismo menor, num esquema que não é o dele, no qual o jornalismo é, por si só menor. Enfim, uma leitura que “liberta uma matéria genealógica bruta, ilimitativa, onde se pode meter, inscrever e orientar em todas ramificações ao mesmo tempo, e de todos os lados”¹⁶⁸, que procura “aumentar seu território por desterritorialização, estender a linha de fuga até o ponto em que ela cubra todo plano de consistência em uma máquina abstrata”¹⁶⁹.

Assim como não há nada de especial no canto de Josefina, o rato cantor de Kafka, assim como não há canto no canto de Josefina, não há de fato ações da experiência nas experiências de Veríssimo, não há narração nos textos desse narrador, que pode ser o que não é, assim como a pequena cantora de Kafka, por conta de uma ausência: “o narrador não está entre nós, em sua atividade viva. Descrever um Leskov como narrador não significa trazê-lo mais perto, e sim, aumentar a distância que nos separa dele”¹⁷⁰. Ainda como Josefina, Arthur não faz mais do que “um simples chiado”. Mesmo assim, ele “é a únic(o); com seu desaparecimento, desaparecerá também a música”¹⁷¹. É que o canto (ou a literatura) menor, o chiado, é sempre o único de si mesmo – por isso, é trágico: sempre no limiar; limiar que parece sempre conduzir ao seu desaparecimento e que, ao mesmo tempo, é sua condição de existência.

O narrador do texto de Kafka mobiliza um agenciamento para definir o que há de artístico no chiado de Josefina, que é a língua própria de seu povo, assim como a ausência de texto pode bem definir o nosso, e o tomamos emprestado para definir o chiado do nosso narrador: “descascar uma noz não é realmente uma arte, e, em conseqüência, ninguém se atreveria a reunir um auditório para entretê-los descascando nozes. Mas se o faz e consegue o seu propósito, então, já não se trata de descascar nozes. Ou então talvez se trate simplesmente de descascar nozes, mas, então, descobrimos que nos despreocupamos totalmente da referida arte, porque a dominávamos demasiadamente, e esse novo descascador de nozes nos mostra pela primeira vez a essência real da arte...”¹⁷².

¹⁶⁶ Veríssimo. “Vida dura”, *Trip*, 83, 2001. pp. 45-46.

¹⁶⁷ Deleuze, Gilles e Guatarri, Felix. *Mil Platôs*. Vol. 1, São Paulo, Editora 34, 1996. pp. 17.

¹⁶⁸ Deleuze, Gilles e Guatarri, Felix. *Mil Platôs*. Vol. 3, São Paulo, Editora 34, 1996. pp. 81

¹⁶⁹ Deleuze, Gilles e Guatarri, Felix. *Mil Platôs*. Vol. 1, São Paulo, Editora 34, 1996. pp. 20

¹⁷⁰ Benjamin, *Op. Cit.*

¹⁷¹ Kafka, Franz. *Josefina, a cantora*. São Paulo, Clube do livro, 1977. pp.14.

¹⁷² Kafka. *Op.Cit.* pp. 15.

No entanto, não há nada de grandioso, nenhuma pretensão de adotar o papel de salvar (ou mesmo de dar identidade) a um povo – noção débil, puro espectro de morte – mesmo que haja “alguma coisa em seu canto que nos comove”¹⁷³. Que Veríssimo não descubra nunca que o lemos exatamente porque não é um grande escritor, porque “nesse momento, não suportaríamos a uma verdadeira artista do canto, e unanimemente nos afastaríamos da insensatez de um semelhante concerto”. Mas esse deveria ser o sonho: saber criar um tornar-se menor”, “estar em sua própria língua como estrangeiro”¹⁷⁴, porque “grande e revolucionário, somente o menor”. O uso menor da narração é capaz de “levar a língua para o deserto”, e nossa função é dar, ao que chamamos de chiado, a possibilidade de uma sintaxe. Assim, Arthur “provoca emoções que uma artista famosa procuraria em vão provocar em nós, e que são somente possíveis exatamente pela pobreza de seus meios”¹⁷⁵, digna de nossa puerilidade.

Se existe algum sinal de narração no texto de Veríssimo, está reduzido à mínima expressão, “assim conservamos certa tradição, sem nos incomodarmos com isso”. “Vistos de uma certa distância, os traços grandes e simples que caracterizam o narrador se destacam nele. Ou melhor, esses traços aparecem, como um rosto humano ou um corpo de um animal aparecem num rochedo, para um observador localizado numa distância apropriada e num ângulo favorável.”¹⁷⁶. Arthur liberta o chiado dos grilhões da vida cotidiana e se inscreve, assim, “na exaltada redenção do esquecimento”.

O homem fica de fora como sujeito, para ser tratado como força – assim como esse postigo devir animal. Sem sujeito, sem nada: a comparação com o rato cantor levada às últimas conseqüências. Um esforço de criar um tornar-se menor, a idéia de corpo como texto. Para compreender a ambos é necessário não somente ouvi-los, ou lê-los, mas também vê-los. Não é por acaso que fotos de Arthur Veríssimo compõem seus textos, como uma das pontas dessa textualidade que conformam um autor, um objeto. “Por dez dólares essa cara cansada que Deus me deu foi recauchutada à base de creme de avocado”. A presença constante do rosto de Veríssimo, por exemplo, pode ser lido como uma tentativa de singularidade, se não levarmos em conta a perspectiva levantada por Deleuze e Guatarri em *Mil Platôs* de que “os

¹⁷³ Idem. pp.22.

¹⁷⁴ Deleuze, Gilles e Guatarri, Felix. *Kafka – Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1977. pp.42 e pp. 40.

¹⁷⁵ Kafka. *Op. Cit.* pp.22.

¹⁷⁶ Benjamin. *Op. Cit.* pp. 197.

rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de freqüência ou de probabilidade”¹⁷⁷; acreditamos que entre essas probabilidades não esteja descartada a de um possível sujeito, porque dessa maneira tratamos o rosto como uma língua, uma redundância “de significância ou freqüência, e também com as de ressonância ou de subjetividade”, mas também como uma “*máquina abstrata de rostidade*”, que irá produzir esse rosto na medida em que der significante a seu sistema: “não esperamos que a máquina abstrata se pareça com o que ela produziu, com o que irá produzir”¹⁷⁸. A presença desse rosto pode tanto ser interpretado como indicativo de sujeito, quanto como “a puta da tua mãe”, ou outra coisa qualquer. No entanto, à maneira dos textos de Veríssimo, não há nada a explicar, nada a interpretar, mas “*máquinas abstratas de estado crepuscular*”: seus textos funcionam de qualquer maneira, em qualquer distribuição, dentro de uma remissão a essa unidade dispersa representada pelo rosto que estampa todas suas matérias – ou não. Afinal, “Não é apenas literalmente que se fala, percebe-se literalmente, vive-se literalmente, quer dizer, seguindo linhas, conectáveis ou não, mesmo quando são muito homogêneas”¹⁷⁹; ainda que saibamos que “Essas linhas não querem dizer nada. É uma questão de cartografia”¹⁸⁰. O rosto como a possibilidade de mapa para uma leitura do texto de Veríssimo, passando da idéia de uma suposta e abstrata subjetividade, para uma linha de fato, conectada a outras linhas que não se conectam, constituindo assim uma rede, um mapa que vai do rato ao homem, passando pela relação entre o corpo (literatura, homem) e cabeça (rato, jornalismo), portadora de um rosto (Arthur Veríssimo). Desterritorialização do próprio corpo: “seria o início do breviário da decomposição do meu pobre crânio?”¹⁸¹ Deve-se levar em conta os conteúdos e suas formas, no entanto, “tanto como a expressão, sua forma e sua deformação não são consideradas por elas mesmas, não se pode encontrar uma verdadeira saída, mesmo ao nível dos conteúdos.”

Uma literatura menor “não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior (...) a língua é modificada por um forte coeficiente dedesterritorialização”¹⁸². O português usado por Arthur Veríssimo é uma “língua desterritorializada, própria para estranhos usos menores”. A língua de Arthur é o chiado, ou

¹⁷⁷ Deleuze, Gilles e Guatarri, Felix. *Mil Platôs*. Vol. 3, São Paulo, Editora 34, 1996. pp. 32.

¹⁷⁸ Idem. pp. 33.

¹⁷⁹ Idem. pp. 75.

¹⁸⁰ Idem. pp.77.

¹⁸¹ Veríssimo. “Vida dura”, *Trip*, 83, 2001. pp. 44.

¹⁸² Deleuze, Gilles e Guatarri, Felix. *Kafka – Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1977. pp. 25.

uma possibilidade de um novo uso para esse chiado, que tem a mesma estrutura do que um dia já foi canto, ou literatura.

O que mais caracteriza os textos de Veríssimo como uma literatura menor? O caso individual torna-se político? O texto tem valor coletivo?. Enfim, a leitura do corpo de textos de Veríssimo “permite conceber uma coisa que não uma literatura de mestre”?¹⁸³. Os textos de Arthur exprimem “uma outra comunidade potencial”? estão aptos a “forjar outra consciência” e “uma outra sensibilidade”?

Dizer uma literatura menor não é qualificar o texto dentro de um esquema transcendental, mas sim falar das condições revolucionárias de toda literatura dentro daquela considerada “grande”. Os textos de Veríssimo não têm nenhuma intenção literária: estão fora da instituição e, portanto, não se fixam, nem se prestam a isso. É enunciado e, só depois, concebe – ou deixa-se conceber. É sempre devir e sempre móvel de dentro para fora desse sistema imóvel, que, no caso, é a literatura. Os textos de Veríssimo guardam as tais potências diabólicas exatamente por conta da “pobreza de seus meios”. Nos textos de Veríssimo pode-se “encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto”¹⁸⁴, pode-se ir longe na própria desterritorialização da boca, da língua, dos dentes – e do rosto que conforma, de longe, os traços gerais de um narrador.

¹⁸³ Idem. pp.27.

¹⁸⁴ Idem. pp. 28-29.

Referências Bibliográficas

- Aganben, Giorgio. *Homo sacer*. Belo Horizonte, Humanitas, 2002.
- Andrade, Ana Luiza. *Transportes pelo olhar de Machado de Assis – Passagens entre o livro e o jornal*. Chapecó: Grifos, 1999.
- Arlen, Michael J. “Notes on New Journalism”, *The Atlantic Monthly*, n.05, 1972. pp. 61-71.
- Assis, Machado de. “*O jornal e o livro*”. In: *Obras Completas, III*, “Miscelânea”, org. Afrânio Coutinho, 1992.
- Barros, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1997. pp. 55
- Bataille, Georges. *A parte maldita*. Rio de Janeiro, Imago editora Ltda, 1975.
- _____. *O Erotismo*. Porto Alegre, 1987, L&PM.
- Barthes, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- _____. “Onirotskitsch, 1925”. *Walter Benjamin y el surrealismo*.
www.philosophia.cl.
- Borges, Jorge Luis. “Prólogo”. Melville, Herman. *Bartleby o escrivão*. Rio de Janeiro: Record, 1982
- _____. “Pierre Menard, autor Del Quijote”. *Obras completas. Vol I*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996.
- Buck-Morss, Susan. *Dreamworld and catastrophe – the passing of mass utopia in East and West*. Cambridge, Massachussets: MIT Press, 2000.
- _____. “Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered”, *New Formations*, no.20, 1993, pp. 123-143
- Burroughs, Willian. *Naked Lunch*.ew York: Groove Press, 1966
- Charters, Ann. *The Penguin book of the Beats*. London: Penguin Group, 1993.
- Czarnobai, André Felipe Pontes. “Gonzo – o filho bastardo do novo jornalismo”. Monografia, UFRS.
- Deleuze, Gilles e Guatarri, Felix. *Kafka – Por uma literatura menor*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 1977.

- _____. *Mil Platôs*. Vol. 1, 2, 3, 4 e 5 São Paulo, Editora 34, 1996.
- _____. *O Anti-Édipo – Capitalismo e Esquizofrenia*. Lisboa, Edições Assírio e Alvim, 1966.
- Foucault, Michel. *A Arqueologia do saber*. 6ª ed., Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2002.
- _____. *Arqueologia do Saber*. 6ª ed. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2002.
- _____. *As palavras e as coisas*. 6ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- _____. *A ordem do discurso*. 7ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- _____. *Ditos e escritos, Vol III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- _____. *Linguagem e literatura*. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro, Zahar, 2000.
- _____. *O Pensamento do exterior*. São Paulo, Editora Princípio, 1990.
- _____. *O Nascimento da Clínica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1994.
- _____. “Nietzche, Freud, Marx”. In: *Ditos e escritos II*. Forense Universitária.
- Kafka, Franz. *Josefina, a cantora*. São Paulo, Clube do livro, 1977.
- Kerouac, Jack. *Pé na estrada*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- Link, Daniel. “Orbis Tertius – La obra de arte na era de su reproductibilidad digital”. Lido no VIII Congresso Internacional Abralic 2002: Mediações.
- Machado, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro, Zahar, 2000.
- _____. *Zaratrusta – Tragédia nietzschiana*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.
- Mangueneau, Dominique. *Elementos de lingüística para o texto literário*. 1ª ed., São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- Meyer, Augusto. *A Forma secreta*. Rio de Janeiro: 1965, Francisco Alves.
- Miller, Henry. *Trópico de câncer*. São Paulo: Ibrasa, 1974.
- Neto, Miguel Sanches. *Achados no chão*. Paraná: Editora UEPG, 1997.
- Ortega y Gasset, José. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 2001.
- Rio, João do. *A Alma encantadora da rua*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952. p - 12
- _____. *Momento literário*. Rio de Janeiro: Garnier, 1903.
- Souza, Pedro Luiz Pereira de. *Notas para uma história do design*.
- Terça-Nada, Marcelo. Poesia Visual, Poesia Objeto e Livro-Objeto. Artigo foi originalmente escrito como parte da monografia “Livro-Objeto/Poesia Objeto” apresentada na Escola de Belas Artes da UFMG em 2000. http://www.artewebbrasil.com.br/marcelo/artigo.htm#_ftn1

Vila-Matas, Enrique. Historia abreviada da literatura portátil. Barcelona: Compactos Anagramas, 1985.

Matérias de Arthur Veríssimo

- Veríssimo, Arthur. “Arthur Babá e as 40 massagens”. *Trip*, 68, 1999. pp.48-52.
- Veríssimo, Arthur. “João Pessoa já era”. *Trip*, 69, 1999. pp. 86-87.
- Veríssimo, Arthur. “Holiday in Cambodia”. *Trip*, 69, 1999. pp.102-107.
- Veríssimo, Arthur. “CPI* (Tipo CPI: um monte de rato mamando, todo mundo vendo, e ninguém fazendo nada)”. *Trip*, 70, 1999. pp. 54-56.
- Veríssimo, Arthur. “Minhas férias”. *Trip*, 72, 1999. pp. 44-48
- Veríssimo, Arthur. “Beavies & Butthead”, *Trip*, 73, 1999. pp. 82-83.
- Veríssimo, Arthur. “Catei!”, *Trip*, 76, 2000. pp. 38-44.
- Veríssimo, Arthur. “Il Camaleone”, *Trip*, 76, 2000. pp. 66-70.
- Veríssimo, Arthur. “Inexperiência Genética”, *Trip*, 78, 2000. pp. 58-63.
- Veríssimo, Arthur. “Vudu do amor”, *Trip*, 79, 2000. pp. 76-80.
- Veríssimo, Arthur. “Méxic’o Arthur”, *Trip*, 80, 2000. pp. 58-62.
- Veríssimo, Arthur. “Madagascar Casca-grossa”, *Trip*, 81, 2000. pp. 78-84.
- Veríssimo, Arthur. “Japão pop show”, *Trip*, 82, 2001. pp. 46-61.
- Veríssimo, Arthur. “Vida dura”, *Trip*, 83, 2001. pp. 42-46.
- Veríssimo, Arthur. “Papo furado”, *Trip*, 84, 2001. pp. 40-44.
- Veríssimo, Arthur. “Sacos de pancada”, *Trip*, 85, 2001. pp. 80-84.