

VÂNIA LÚCIA BETTAZZA

SERES PERFORMÁTICOS NA CIVILIZAÇÃO DO ESPETÁCULO
Uma leitura de Rubem Fonseca, Sérgio Sant'Anna, Luiz Vilela e
Marcelino Freire

ASSIS

2016

VÂNIA LÚCIA BETTAZZA

SERES PERFORMÁTICOS NA CIVILIZAÇÃO DO ESPETÁCULO
Uma leitura de Rubem Fonseca, Sérgio Sant’Anna, Luiz Vilela e
Marcelino Freire

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Doutora em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador: Prof. Dr. Benedito Antunes

ASSIS

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

Bettazza, Vânia Lúcia

B565s Seres performáticos na civilização do espetáculo: uma leitura de Rubem Fonseca, Sérgio Sant'Anna, Luiz Vilela e Marcelino Freire / Vânia Lúcia Bettazza. Assis, 2016.

200 f.

Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.

Orientador: Dr Benedito Antunes

VÂNIA LÚCIA BETTAZZA

SERES PERFORMÁTICOS NA CIVILIZAÇÃO DO ESPETÁCULO: Uma
leitura de Rubem Fonseca, Sérgio Sant'Anna, Luiz Vilela e Marcelino Freire

Tese apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras – UNESP/Assis para
obtenção do título de Doutora em
LETRAS. (Área de Conhecimento:
LITERATURA E VIDA SOCIAL)

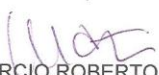
Data da Aprovação: 06/12/2016

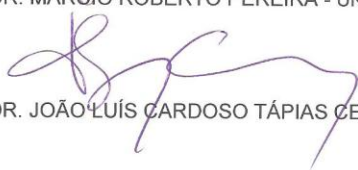
COMISSÃO EXAMINADORA


PRESIDENTE: PROF. DR. BENEDITO ANTUNES - UNESP/ASSIS


MEMBROS: PROF. DR. ALCMENO BASTOS - UFRJ/RIO DE JANEIRO


PROF. DR. LUIZ GONZAGA MARCHEZAN - UNESP/ARARAQUARA


PROF. DR. MARCIO ROBERTO PEREIRA - UNESP/ASSIS


PROF. DR. JOÃO LUÍS CARDOSO TÁPIAS CECCANTNI - UNESP/ASSIS

A Deus, ao meu marido Ivo, maravilhoso
companheiro, e aos meus filhos, atentos
observadores.

ESPAÇO PARA GRATIDÃO

A Deus, pelo privilégio de poder concluir todas as etapas deste trabalho.

Ao meu esposo e filhos, pela compreensão que precisei nas horas roubadas de convivência.

Ao meu orientador, prof. Dr. Benedito Antunes, pela dedicação e infinita paciência com que me atendeu durante longas manhãs, ou longas tardes, sempre disposto a ouvir e a encaminhar as discussões para os capítulos e parágrafos aqui contidos.

Ainda que eu falasse as línguas dos homens anjos, e não tivesse amor, seria como o metal que soa ou como o sino que tine. E ainda que tivesse o dom de profecia, e conhecesse todos os mistérios e toda a ciência, e ainda que tivesse toda a fé, de maneira tal que transportasse os montes, e não tivesse amor, nada seria.

1 Coríntios 13:1-2

BETTAZZA, Vânia Lúcia. **Seres performáticos na civilização do espetáculo: uma leitura de Rubem Fonseca, Sérgio Santana, Luiz Vilela e Marcelino Freire.** 2016. 200f. Tese (Doutorado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2016.

RESUMO

Esta pesquisa aborda o aspecto performático de narradores e personagens concernentes à ficção do final do século XX e início deste século XXI. O cenário da era da imagem é o instigador desta investigação que pretende, por meio de teóricos como Debord, Baudrillard, Gabler e Llosa, apresentar uma leitura de alguns contos contemporâneos, especialmente de Rubem Fonseca, seguido de Sérgio Sant’Anna e Luiz Vilela e, para finalizar, de Marcelino Freire, cuja vida e obra se baralham na agitação cultural e na busca pela visibilidade midiática. À luz da civilização do espetáculo, deseja-se comprovar que muitos dos seres ficcionais percebidos nos contos desses autores como marginalizados, rejeitados e subjugados apreenderam as estratégias de sedução dos meios de comunicação de massa e as utilizam para metamorfosearem-se em seres capazes e decididos. Para tanto, a prioridade será observar mais as ações e dissimulações dos personagens e narradores frente à indústria do consumo que propriamente explorar o apelo sedutor dos meios de comunicação de massa com os quais mantêm uma estreita relação. Para o *corpus* foram selecionados os contos “Feliz ano novo” (1975), “O Cobrador” (1979) e “Hildete” (2002), de Rubem Fonseca, “Um discurso sobre o método” (1989) e “O embrulho da carne” (2003), de Sérgio Sant’Anna, “O suicida” (1970) e “A cabeça” (2002), de Luiz Vilela, e “A ponte, o horizonte” (2003) e “Socorrinho” (2005), de Marcelino Freire, porque agrupam aspectos da sociedade do espetáculo aos estratagemas dos personagens e narradores que, bem afeiçoados com as estratégias de simulação, brincam com os leitores e fazem deles espectadores do *show* que encenam no palco contemporâneo. Como resultado, evidenciou-se que esses seres são configurados como atentos observadores da civilização do espetáculo e não como vítimas de um sistema alienante arquitetado pela maioria dos meios de comunicação.

Palavras-chave: Conto contemporâneo. *Performance* literária. Civilização do espetáculo.

BETTAZZA, Vânia Lúcia. **Performative beings in the civilization of the spectacle: a reading by Rubem Fonseca, Sérgio Santana, Luiz Vilela and Marcelino Freire.** 2016. 200f. Thesis (Doctorate in Letters). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2016.

ABSTRACT

The present research introduces the performative aspect of narrators and characters concerning to fiction of the late twentieth century and beginning of the twenty-first century. The scenery of the image age is the instigator of this investigation that aims, through theoretical as Debord, Baudrillard, Gabler and Llosa, to present a reading of some contemporary tales, especially of Rubem Fonseca, followed by Sérgio Sant'Anna and Luiz Vilela and, finally, by Marcelino Freire, whose life and work are shuffled in the cultural upheaval and search for media visibility. Based on the spectacle civilization, it is wanted to prove that many of the fictional beings perceived in the stories of these authors as marginalized, rejected and subjugated, seized the seduction strategies of the mass media and use them to metamorphose themselves into beings capable and determined. Therefore, the priority will be to watch over the actions and dissimulations of the characters and narrators before the industry of consumption, in order to properly exploring the seductive appeal of the mass media with which they have a close relationship. For the *corpus* were selected the tales "Feliz ano novo" (1975), "O Cobrador" (1979) and "Hildete" (2002), by Rubem Fonseca, "Um discurso sobre o método" (1989) and "O embrulho da carne" (2003), by Sergio Sant'Anna, "O suicida" (1970) and "A cabeça" (2002), by Luiz Vilela, and "A ponte, o horizonte" (2003) and "Socorrinho" (2005), by Marcelino Freire, because they group aspects of the society of spectacle to the stratagems of the characters and narrators that, well fond with simulation strategies, play with the readers and make them spectators of the show they act in the contemporary stage. As a result, it became clear that these beings are configured as close observers of the spectacle civilization and not as victims of an alienating system architected by most media.

Key-words: Contemporary tale. Literary performance. Spectacle civilization.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 Performance: desempenho e ação	17
1.1 Rumo à performance grafada	22
1.2 Arte e comunicação na sociedade do espetáculo	26
1.3 A arte literária na cena contemporânea	37
2 Rubem Fonseca: fonte de água abundante	41
2.1 Uma escrita cinematográfica	41
2.1.1 O espetáculo anuncia um “Feliz ano novo”	47
2.1.2 Atores em cena: metamorfose e <i>performance</i>	64
2.2 Transfiguração e fama em “O cobrador”	74
2.2.1 A vida que imita o filme que se torna vida	93
2.2.2 Nova ética para a vida: lúdica e consumista	100
2.3 “Hildete”: a presença real da falsidade	105
2.3.1 Um aliciante efeito catártico	115
3. Sérgio Sant’Anna em cena	120
3.1 A construção da encenação em Sérgio Sant’Anna	120
3.2 Um mergulho n’O embrulho da carne	124
3.2.1 Encenações: projeto da vida diária	130
3.2.2 Obscenidade midiática	132
3.3 Frouxas cordas do titereio n’ “Um discurso sobre o método”	135
4. Luiz Vilela em diálogos e gestos	141
4.1 O espetáculo no cotidiano urbano	141
4.2 Chamada radiofônica para o <i>show</i>	144
4.2.1 Precipitação no espaço para aplacar o tédio	148
4.3 “A cabeça”: um espetáculo público	152
4.3.1 O meio é a finalidade	159
5. Marcelino Freire e o angu contemporâneo	166
5.1. A figura espetacular do autor	166
5.2 O cenário: a ponte	176
5.2.1 Fim do espetáculo: “eu tenho mais o que fazer”	179

5.3 Híbridismo em grau máximo.....	183
CONCLUSÃO	188
REFERÊNCIAS.....	192

INTRODUÇÃO

Vivemos em uma sociedade em que o pensamento está atrelado à imagem propagada pelos meios de comunicação de massa. Todos nós, em algum momento, já desejamos ser aquela pessoa que transpôs, magicamente, todas as dificuldades, ou cobiçamos um objeto qualquer porque acreditávamos que ele seria capaz, naquele instante, de sepultar frustrações. A possibilidade do ter e do ser vai perfazendo e estabelecendo uma cultura para os homens citadinos, ocidentais e inseridos na modernidade. Então, se todo conceito parte dessa imagem que nos chega por diferentes telas, é evidente que o espetáculo e a representação não poderiam estar dissociados deste momento contemporâneo.

Chegamos ao ponto, ou a parte dele, em que espetáculo, encenação e *performance* são os condutores de uma vida forjada, cuja divisão entre o real e o irreal está rarefeita. Assim, o modo como Guy Debord, ponto de partida para esta pesquisa, olhou para sociedade “do espetáculo” não está ultrapassado. Todavia, em meio à era digital e cibernética, tal modo alcançou proporções bem mais complexas que a dicotomia entre manipulados e manipuladores, sedutores e seduzidos. Hoje, tornar-se uma figura pública, com baixo custo e celeridade, está mais para diversão que para arduidade. Faltou ao teórico francês tempo de vida para expandir o que havia aberto há cinco décadas.

Jean Baudrillard também se dedicou a ver o modo de vida intermediado pelas telas e percebeu que da rarefação entre real e irreal adveio o simulacro, uma perda do referencial. E mais uma vez tocamos num ponto importante: se o que se busca é ser o que se imagina, e o que se imagina salta das telas, o referencial há de se perder tão apressadamente quanto uma imagem pelo zapear. O pensamento de Baudrillard, formulado na década de 1980, liga-se ao de Neal Gabler, anos depois, em *Vida, o filme* (1999). Para Gabler, o entretenimento conquistou a realidade e a própria vida é o veículo de comunicação em que seres comuns tornam-se atores de um espetáculo diário.

Podemos, a partir dessa breve explanação sobre a cultura midiática, perceber que o homem passa a utilizar-se das estratégias dos meios de comunicação de massa apreendidas em décadas para adquirir a visibilidade que deseja, o que requer

simulações, encenações e troca de identidade até que se alcance o reconhecimento para, a partir daí, ser “verdadeiramente” o que projetou.

O cenário da era da imagem é o instigador desta pesquisa, que pretende, com base em teóricos como Debord, Baudrillard, Gabler e Llosa, apresentar uma nova leitura de alguns contos brasileiros, especialmente de Rubem Fonseca, seguido de Sérgio Sant’Anna, Luiz Vilela e, por fim, Marcelino Freire, cujas vida e obra se baralham na agitação cultural e na busca pela visibilidade midiática. Nelson de Oliveira, na apresentação da coletânea *Geração noventa: manuscritos de computador* (2001), declara que a geração à qual pertence Freire teve uma infância “bombardeada pelo veículo de comunicação mais agressivo do planeta: a televisão” (2001, p.9). Por uma linha histórico-evolutiva, podemos afirmar que, da infância para a vida adulta, as relações entre as novas tecnologias, a necessidade de entreter para aproximar o público e alcançar reconhecimento, bem como a escrita literária fundiram-se em Marcelino Freire, considerado polêmico, agitador cultural e frequentador assíduo de feiras literárias e programas de entrevistas.

A escolha dos autores citados, a partir de Rubem Fonseca, se deu porque em geral as discussões e leituras dispensadas aos seus contos por críticos e pesquisadores associam-se à violência, à marginalidade, à vinculação aos meios de comunicação de massa que conduzem os narradores e os personagens a serem o que são e a agirem como agem: com brutalidade extremada, selvageria e domínio do discurso. É evidente que características como a velocidade e a incursão de imagens, cenas de filmes e anúncios publicitários passam a fazer parte da linguagem literária e que a constante representação visual, construída pela palavra ou fragmentos de textos, cria visualidades, também fragmentadas, que representam a imediatez da vida cotidiana, ligada ao universo imagético da TV e do cinema, todos interrelacionados com o universo verbal da narrativa. Por outro lado, tais características, pertencentes à linguagem audiovisual e incorporadas à escrita literária, não são apenas uma referência simples e fácil à cultura midiática, mas uma inserção dessa cultura nos personagens e narradores que transitam na ficção no final do século XX e neste século XXI. Compreendida esta inserção, o que queremos é visualizá-la por meio do conceito de sociedade do espetáculo e avaliar não apenas o poder de sedução das mídias sobre os personagens e os narradores, mas

caminhar de maneira inversa, ou seja, investigar como estes seres aparentemente desorientados captam os engenhos e artimanhas empregados pelos meios de comunicação de massa e como empregam tais imposturas em suas ações.

Isto posto, a leitura que queremos fazer dos contos “Feliz ano novo” (1975), “O Cobrador” (1979) e “Hildete” (2002), de Rubem Fonseca, “Um discurso sobre o método” (1989) e “O embrulho da carne” (2003), de Sérgio Sant’Anna, “O suicida” (1970) e “A cabeça” (2002), de Luiz Vilela, “A ponte, o horizonte” (2003) e “Socorrinho” (2005), de Marcelino Freire, é a que agrupa a sociedade do espetáculo às ações e dissimulações dos personagens e narradores. Com relação a Freire, pretendemos, também, observar o posicionamento do escritor enquanto figura pública diante dos espectadores-leitores.

Para que possamos estabelecer um caminho para as leituras, levantamos alguns questionamentos. É possível descartar as dicotomias entre riqueza e pobreza, classe alta e marginalizados, dentes brancos e desdentados dos personagens e narradores para analisá-los mediante a apropriação que fazem das estratégias dos próprios meios de comunicação com os quais estão envolvidos? Com vistas à civilização do espetáculo, que leitura podemos fazer da utilização das técnicas dos meios de comunicação por esses seres ficcionais performáticos? Ao escritor da era da imagem, cabe a dissociação entre a visibilidade pessoal e a visibilidade dada às obras?

Quanto à escolha dos contos acima para articularmos as questões mencionadas, além de tentar manter um fio cronológico, buscamos textos que estabeleçam uma relação substancial com a cultura midiática tanto na abordagem dos temas quanto no aspecto formal verificado pelo modo como são incorporadas as linguagens televisiva, cinematográfica e jornalística.

Ao identificarmos as diversas mídias inseridas nos contos durante a leitura e seleção do *corpus*, evidenciamos que a TV é o alvo projetado por “Hildete”, conto homônimo de *Pequenas criaturas* (Fonseca, 2002). A personagem mergulha em uma vida feita para as telas de TV e pretende invadir milhares de casas por esse meio com o propósito de introjetar nos telespectadores o sonho, possível, do estrelato. Percurso contrário fazem os famigerados de “Feliz ano novo” (Fonseca, 1994) ao se apossarem concretamente da mansão e da vida dos *bacanas*,

projetadas na TV, para se fartarem de comida, sexo e divertimento com a mais nova aquisição: uma carabina doze.

Outras mídias, como o cinema e os jornais, alimentam “O Cobrador” (Fonseca, 1994) e lhe permitem aperfeiçoar as crueldades e, conseqüentemente, elevar a sensação de satisfação e prazer. Já em “A ponte, o horizonte”, de *Balé Ralé 18 improvisos* (Freire, 2003), o personagem-espetáculo exige sossego e solidão para saltar da vida para a morte em pleno meio dia. Agressivo e irônico deixa-se capturar pelos *flashes* do fotógrafo, o que revela um simulado desejo de suicídio. Simuladas também são as ações de Teresa frente a seu analista após se deparar com a imagem de uma adolescente degolada estampada no embrulho da carne (Sant’Anna, 2003) que comprara para um jantar a dois. Após relatar as atrocidades vistas naquela página de jornal ao analista, que se deleita com os detalhes, a personagem, possuída pela mesma sensação, volta ao curso normal, ou seja, a preparação do jantar.

Enquanto que, em “A ponte, o horizonte” (Freire, 2003), a câmera está na mão do personagem com as lentes voltadas para as próprias ações, gestos e falas, em “O suicida” (Vilela, 1988), a câmera, na mão do narrador, registra a população ávida pelo espetáculo da morte que não ocorre, e só não desaponta o apostador vitorioso. Se o suicídio não acontece e frustra a plateia, a exibição acalorada de um narrador-repórter ao encontrar uma cabeça (Vilela, 2002) decepada na rua anima os curiosos. O entretenimento é fugaz naquela manhã de sol. A população mal consegue fixar os olhos na imagem ao chão porque a atração maior está nas discussões, nas encenações e nas dramatizações dos transeuntes, que se aproveitam daquele objeto sem dono para suas *performances*. Incluso nesta constante atuação de personagens e narradores está o limpador de vidraças, em “Um discurso sobre o método” (Sant’Anna, 1989), que mal conduzido pelo titereio, um narrador erudito, desfruta do prazer do pedestal que uma marquise oferece quando embaixo se tem uma plateia para entreter-se.

Para desenvolver sistematicamente essas explanações, dividimos a tese em cinco capítulos. O primeiro, intitulado “*Performance: desempenho e ação*”, apresenta o conceito de *performance* nas artes plásticas e cênicas e a sua migração para a literatura.

Os teóricos que se empenharam para compreender tal designação são Richard Schechner, Paul Zumthor e, no Brasil, Renato Cohen. Após uma explicação sobre o termo acima, pensaremos a arte e a comunicação na sociedade do espetáculo com base nas teorias de Adorno e Horkheimer com relação à cultura de massa, expressão substituída por esses críticos por indústria cultural. Mas será com Guy Debord que procuraremos entender a sociedade espetacular da década de 1960 aos dias atuais. Para tanto, abordaremos outros críticos para auxiliar neste trajeto, dentre eles, Gilles Lipovetsky, Neal Gabler e Mário Vargas Llosa, cujos pensamentos estão centrados no comportamento humano na era da visibilidade. Nesse construto sociocultural em que o homem está inserido, verifica-se uma literatura que reflete as diversas alterações advindas dos avanços tecnológicos e o modo citadino de ser, viver e representar desse homem. Por isso, queremos pensá-la como representação de um tempo efêmero, dado ao consumo e à linguagem visual. Tânia Pellegrini e Karl Erik Schollhammer conduzirão o modo de ver a literatura por este prisma de miscigenações e hibridismos.

O segundo capítulo será dedicado ao estudo dos contos de Rubem Fonseca. O objetivo é olhar além da violência e das diferenças de classes, temas tão profundamente estudados por diversos teóricos. Buscaremos entender como se dão as relações dos personagens e narradores com os meios de comunicação de massa na sociedade do espetáculo para apresentar como se constitui o movimento de observação e uso, por esses personagens e narradores, das estratégias de persuasão implícitas nos meios com os quais mantêm contato.

O terceiro capítulo trará em cena seres construídos por Sérgio Sant'Anna. A dissimulação é o ponto principal da personagem Teresa e do limpador de vidraças. Ao contrário do que representam, a primeira, busca nas tragédias, e em seus detalhes, a satisfação. Já o segundo, regozija-se com o poder que exerce sobre uma plateia que deseja vê-lo saltar de uma marquise.

“Luiz Vilela em diálogos e gestos” será o quarto capítulo. Os contos analisados nesse capítulo estão ligados aos de Rubem Fonseca e Sérgio Sant'Anna quanto à presença de seres performáticos que, além da capacidade de fazer do leitor espectador da “peça” que encenam, se mostram extremamente habilidosos em desviar o foco da cena principal, para trazê-lo para si mesmos.

O quinto capítulo será dedicado a Marcelino Freire por dois motivos: primeiramente porque o ator do espetáculo é o próprio autor. Freire faz-se personagem performático e encena suas obras e a si mesmo, além de manter em exposição constante suas atividades e andanças pelo Brasil e pelo mundo nas redes sociais. O segundo motivo para que o autor seja contemplado nesse capítulo é a presença da imediatez e do pragmatismo que envolvem os personagens-atores cujo palco contemporâneo em que atuam está sobrecarregado de buzinas, gás carbônico, manchetes e holofotes.

O conjunto dos capítulos, que apresenta personagens e narradores afeiçoados com as estratégias dos meios de comunicação de massa em uma sociedade que prima pela visualização, não intenta apenas apresentar a alteração no modo como eles pensam e agem, mas defender que há uma subversão do visível na ação narrada quando se observa o desempenho desses seres ficcionais frente aos meios de comunicação.

1. PERFORMANCE: DESEMPENHO E AÇÃO

Na vida cotidiana, *performar* é ser exibido ao extremo, sublinhando uma ação para aqueles que a assistem. No século XXI, as pessoas têm vivido, como nunca antes, através da *performance*.

(Richard Schechner)

A palavra *performance* carrega em si o significado de desempenho e ação. Pode ser encontrada na educação executiva como aceleração do crescimento da empresa, como marca de suplementos alimentares para potencializar os corpos dos amantes das academias. Nas artes, encaixa-se em uma peça teatral, dança, concerto e no ato da execução de uma obra por um artista plástico, planejado ou ao acaso. Todas estas ações visam de alguma maneira obter sucesso seguido de reconhecimento.

Na vida cotidiana não é diferente, realizar *performance* é projetar ações, gestos e falas para que se atinja um objetivo. No século XXI, a prática de exhibir-se ganha espaços mais amplos. As redes sociais proporcionam tal façanha aos usuários, e o resultado é muito mais ligeiro, bastam os cliques e compartilhamentos para que se verifique a aprovação ou não daquele ato performático exposto a uma plateia virtual. A inserção do termo nos mais diversos meios gera, ao mesmo tempo em que facilmente o identificamos, uma dose de imprecisão quanto a uma definição.

O termo *performance* surgiu associado ao universo das artes por músicos, artistas visuais e cênicos entre o final da década de 1960 e início da década de 1970. Os atos performáticos eram reconhecidos quando aplicados às apresentações ao vivo. A proposta era apresentar uma arte mais livre e, ao mesmo tempo, denunciar o estatuto consagrado que as artes possuíam. Richard Schechner, então com 32 anos, funda o *The Performance Group of New York* em 1967, um grupo de atores que visava ao teatro experimental. Alguns anos depois, Schechner transforma o termo *performance* em área de estudos acadêmicos em virtude do contato com o

antropólogo Victor Turner na década de 1970. Nasce, assim, um núcleo de pesquisa em Teoria da *Performance*. A partir de então, a noção de *performance* torna-se ponto central nas pesquisas que envolvem Artes, Antropologia, Educação e diversos campos das ciências humanas. Schechner, hoje com 82 anos, ainda é pesquisador e professor do departamento de Estudos da *Performance* (*Performance Studies*) da Universidade de Nova Iorque. As observações das ações humanas, desde os simples afazeres diários às grandes *performances* teatrais, levaram o investigador a estabelecer algumas definições para o vocábulo, bem como, analisar conceitos como realidade, ficção, representação, identidade, individualidade, entre outras formas de ser e estar no mundo.

No artigo “O que é performance?”, publicado na Revista “O Percevejo”, UNIRIO (2003), Schechner afirma que “fazer performance é um ato que também pode ser entendido em relação a ser; fazer; mostrar-se fazendo e explicar ações demonstradas”. Este último termo “é um esforço reflexivo para compreender o mundo da *performance* e o mundo como *performance*” (2003, p.1). A pesquisa de Schechner concentra-se em uma ação performática que se estabelece nos âmbitos de ação, interação e relação. Por isso, declara que a *performance* ocorre na vida diária, nas artes, nos esportes e em outros entretenimentos, nos negócios, na tecnologia, no sexo, nos rituais sagrados e seculares, na brincadeira. As situações citadas acima nem sempre acontecem distintamente, por vezes podem se intersectar umas às outras. Schechner entende que a *performance* tem uma relação direta com o pensamento dominante de uma época: “Ser ou não ser *performance* independe do evento em si mesmo, mas do modo como este é recebido e localizado num determinado universo” (2003, p.7).

Podemos dizer, então, que o universo receptor do ato performático dá sentido a esse exhibir. Por outro lado, não podemos negar que o passar das décadas pode proporcionar novas leituras desse ato quando transposto para outro universo, que não àquele que lhe deu origem. Sob tal enfoque, passamos a pensar a literatura. Grande parte das leituras de obras literárias desenvolvidas por pesquisadores e críticos converge para o contexto de produção da obra. Verificam-se importantes estudos fortemente amparados pela história sociopolítica e cultural do período da publicação da obra. Representante deste

processo é o escritor Rubem Fonseca quando visto sob a ótica da repressão que se estabeleceu no Brasil no início de sua atuação como contista. No entanto, ao deslocarmos alguns de seus contos produzidos em um universo repressor para o século XXI, sob os holofotes midiáticos, em uma civilização do espetáculo que prima pela exibição, poderemos obter outras leituras.

A repressão, tal qual ocorreu na década de 1970, não se faz mais presente. O homem da sociedade atual sofre de outras pressões e age mais impulsivamente, sem a necessidade de justificar-se, principalmente se o ato resultar em exibição, satisfação pessoal seguida de reconhecimento. O homem contemporâneo, dado à *performance* para adquirir o que deseja e enquadrar-se em uma sociedade movida pela encenação, pode ser identificado nos contos de Rubem Fonseca, Sérgio Sant’Anna, Luiz Vilela e Marcelino Freire.

Além desses personagens atores, a contemporaneidade conta com a performatização de si por escritores que recorrem aos gestos e atos para que se confundam, aos olhos do espectador, vida e obra por meio de um jeito performático de ser. Encenar contos, associá-los à vida pessoal, resgatar a oralidade da infância na escritura e fundir-se com os personagens são as frequentes atuações do escritor Marcelino Freire ao exhibir-se nas redes sociais e na TV.

Inseridos na ficção ou transitando pelas ruas e redes sociais, homens e mulheres buscam apresentar-se como se estivessem em cena. Desse modo, “qualquer comportamento, evento, ação ou coisa pode ser estudado como se fosse *performance* e analisado em termos de ação, comportamento, exibição” (2003, p.8), como explica Schechner. Queremos estender esse pensamento a seres grafados que, por meio da voz do narrador ou por eles mesmos, metamorfoseiam a palavra em ato.

Para Schechner há duas vertentes importantes para se compreender a *performance*: *fazer crer* e *fazer crenças*. A primeira delimita bem o que é real e o que é faz-de-conta e está evidente nas brincadeiras infantis, no palco teatral, no cinema. Todos sabemos “que os universos sociais e pessoais apresentados não são aqueles dos atores, mas dos personagens” (2003, p.9). Já a segunda, o fazer crenças, o pesquisador remete à vida diária, aos papéis profissionais que modelam a

identidade de cada um de nós, o que se distingue das ações do faz-de-conta, das representações de papéis num filme ou palco. Esta separação, aparentemente simples, tem apresentado, como afirma o próprio autor, as “fronteiras rarefeitas”, pois “a mídia e a internet têm sabotado com grande sucesso. Personalidades públicas costumam fazer crenças com relativa frequência – encenando efeitos que desejam que o público de suas performances aceitem como reais” (2003, p.9). Assim, fazer crenças tem sido a vertente do século XXI, seja pelos

camelôs midiáticos, vendedor de utensílios culinários e ginástica do bumbum durinho, até a salvação eterna pelo poder inquestionável do sangue de Jesus. Outros são os famosos âncoras de telejornais, cujos rostos e vozes familiares seguram a audiência através das notícias que se sucedem. Outros ainda são *experts* – economistas, juristas, generais da reserva – cuja autoridade se deve somente à frequência de suas aparições. Há também os mestres do marketing, contratados por políticos e corporações para transformar más notícias em boas. Como produtores agindo nos bastidores, seu trabalho é garantir que, o que quer que aconteça, seja dramatizado o bastante para atrair espectadores (...). Paradoxalmente, o resultado disso é um público cada vez mais difícil de enganar. Com tantas performances à vista, o espectador vira um astucioso e sofisticado desconstrutor das técnicas teatrais que são empregadas para seduzi-lo. (Schechner, 2003, p.9)

Embora o pesquisador da *performance* não direcione seus estudos para a obra literária, queremos aqui pensar a *performance* inserida na obra literária e inerente aos personagens que são, como o texto acima menciona, não apenas seres seduzidos e alienados diante dos estratagemas das mais diferentes mídias, mas seres astutos que absorvem o necessário das técnicas de persuasão para, posteriormente, as utilizarem em benefício próprio.

Paul Zumthor (1915-1995), suíço radicado no Canadá, passou parte da vida em busca de um entendimento do conceito *performance*. Anteriormente a

Schechner, Zumthor traçou outros rumos e dedicou-se ao texto poético oral pertencente à época medieval. Deixou muitos estudos sobre a oralidade e a importância da presença da voz humana nas mais diferentes culturas. Ao dedicar-se aos estudos da poética medieval, pretendia observá-la não apenas como objeto de tradição oral em um recorte do tempo, mas trazê-la ao presente para verificar o efeito do período nos textos escritos. Assim, investigava a presença da voz na construção do texto para mostrar como dialogam, contrariando a dicotomia estabelecida de que a oralidade pertencia apenas às culturas populares ou primitivas. Para o estudioso, a vocalidade, o engajamento do corpo e a teatralidade receberam o nome de *performance*. Zumthor também reconhece a importância da recepção, ou seja, as reações do ouvinte ou leitor diante de um narrador ou contador. Em *Performance, recepção, leitura*, com a primeira edição francesa de 1990 e com duas edições brasileiras, uma de 2000 e outra de 2007, o pesquisador dedica-se à oralidade associada à recepção.

Zumthor, em viagens pelas quais buscava os praticantes da voz em aldeias africanas, repentistas brasileiros, rituais japoneses, além de cançonetistas na Europa e na América, chega a uma dupla conclusão: “a primeira se fundamenta em uma constatação empírica (...) de que a *performance* é o único modo vivo de comunicação poética” (2000, p.34). Vale mencionar que “vivo” para o pesquisador significa um modo eficaz. A segunda, que “a *performance* é um fenômeno heterogêneo, do qual é impossível dar uma definição geral e simples” (Zumthor, 2000, p.34). Ao unir as experiências de campo, a forma escrita e a recepção, o pesquisador busca modos de aproximação entre as culturas de predominância oral e a leitura solitária e silenciosa. Para Zumthor, a leitura silenciosa do texto poético é percebida como uma experiência que favorece a *performance*. Ao relacionar *performance* e leitura, faz comparações entre oralidade e leitura. A primeira se faz pela voz viva, sempre ligada ao gesto. A recepção, neste caso quem ouve, se faz pela audição. Na leitura, a transmissão se dá pelo texto impresso. Ambas as formas de receber o texto implicam em um modo de conservação, uma pela memória e outra pelo suporte livro. No entanto, para o autor, o ato de ler silenciosamente o texto poético faz surgir um desejo pela *performance* que se associa ao prazer de lê-lo. Este processo, segundo o autor, instiga a imaginação, que dá corporeidade às

indicações de uma escrita que aspira a se fazer dramatização, e assim justifica: “você pode ler não importa o que, em que posição, e os ritmos sanguíneos são afetados” (Zumthor, 2000, p.33). Desse modo, a leitura, concernente ao leitor de poesia, “é a apreensão de uma *performance* ausente-presente, uma tomada de linguagem falando-se” (2000, p.56). O ato da recepção nunca será neutro, já que sugere identificações e gera prazer. O prazer, segundo o teórico, é o responsável pela restituição da *performance*, posto que “a leitura literária não cessa de trapacear a leitura. Ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da *performance* (...), de restituir a plenitude por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação (2000, p.67).

O propósito de Zumthor não é o mesmo estabelecido por Schechner anos depois, no entanto, ambos observam que a *performance* é um modo de exibição concernente a uma época. Outro ponto importante é que esse ato exige a presença do outro para a apreciação. Na falta deste outro, Zumthor afirma que o processo se fecha do mesmo modo, ou seja, o leitor recebe o texto e, por meio da leitura, desperta a imaginação e esta o encaminha para o desejo performático. Visto isso, conclui que a leitura silenciosa e solitária não subtraiu a raiz oral identificada na oralidade medieval e nas culturas com as quais manteve contato.

Som do texto nos ouvidos é o que Zumthor definiu como *performance* juntamente com a estimulação sanguínea que resulta em manifestação corporal em consequência da leitura solitária. Tais reações estão presentes nos leitores de Fonseca, Sant’Anna, Vilela, Freire e tantos outros que são capazes de despertar diferentes estímulos e percepções que levam os leitores a olharem além das palavras grafadas.

1.1 Rumo à *performance* grafada

Como pudemos observar, Zumthor e Schechner tratam da *performance* de modo diferente, mas ambos a ligam a um ato e uma reação. Esses pesquisadores influenciaram os estudos sobre a linguagem performática no Brasil. Antonio Herculano Lopes, atraído pelos estudos de Schechner, encaminha-se aos Estudos

de *Performance* na Universidade de Nova Iorque e defende a tese “The Jaguar's Leap: Musical Theater in Rio de Janeiro 1900-1922”, sob a orientação de Schechner, em 1999. Os olhos de Lopes voltaram-se à história cultural e às representações identitárias da monarquia e primeira república do Rio de Janeiro. Para Lopes, a palavra *performance* não está ligada apenas à representação, mas a um modo de se viver em um dado tempo, como defendia seu orientador. O teatro musical e o teatro de revista, segundo Lopes, eram produzidos em grandes quantidades entre os anos de 1910 e 1920 e atingiam um grande público. Consumidos e descartados, representavam, também, o processo das rápidas mudanças pelas quais a cidade passava. Assim, as representações nos palcos juntamente com as mudanças sociais deram origem a uma cultura de massa.

Os estudos da *performance* de Lopes como perspectiva de análise para compreender o teatro musical o fizeram identificar um diálogo interclasses e interétnico que contribuiu para a invenção de uma identidade carioca e brasileira que nem sempre foi real, mas acabou por constituir um panorama “oficializado” do período até os dias atuais.

Renato Cohen também bebeu nas fontes de Schechner ao escrever a obra *Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*, em 1989. A importância desta obra se dá pela incursão teórica sobre esse tema tão complexo no Brasil. Cohen foi diretor, performer e teórico, nasceu em 1956 e faleceu em 2003. Atuou como professor na Universidade Estadual de Campinas e na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Dedicou-se aos estudos da *performance* como linguagem fronteira entre as artes cênicas e plásticas. Embora engajado com a arte cênica, buscou um “resultado que não levasse unicamente à representação”, mas que considerasse a arte como uma “maior aproximação com a vida” (1989, p.19). Esta aproximação o levou a buscar o desígnio da arte na realidade:

Tomando como ponto de estudo a expressão artística *performance*, como uma *arte de fronteira*, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado “arte-estabelecida”, a *performance* acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas

como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte. (Cohen, 1989, p. 38)

Cohen, ao delimitar conceitos para o ato performático, dirige-se sempre às artes cênicas e plásticas, como já mencionamos. Para ele, “a *performance* é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la” (1989, p.28). Cohen escreve dez anos depois *Work in progress na cena contemporânea* (1999). A obra apresenta, em forma de análises, as realizações de criações cênicas por atores e artistas plásticos em exposições, teatros ou espaços alternativos, além de trazer um estudo sobre as vanguardas históricas. Na perspectiva de Cohen fica evidenciada a separação entre teatralidade e *performance*. A teatralidade é pensada, organizada e apresentada a uma plateia, algo posto em cena; a *performance* está impregnada de desafios, acaso, rompimento, “é basicamente uma linguagem de experimentação” (1989, p.45). Como diretor e ator, Cohen buscou apresentar a arte fora de seu espaço fixo, levou cenários e atores às praças e transformou curiosos e transeuntes em parte de seus espetáculos, o que aproximou a arte da vida em dois momentos. Primeiramente, a arte tomou as ruas e, como consequência dessa “invasão”, pessoas comuns experimentaram o “palco” e aproximaram-se de atores e artistas plásticos. O resultado é uma arte mais livre, aberta e interativa.

A distância entre teatralidade e *performance* estabelecida por Cohen indica que sua pesquisa esteve centrada na ação de atores e artísticas e no envolvimento destes com o público. A finalidade era a dessacralização da arte, do meio onde ela acontecia e de quem a fazia.

Poucos são os estudos de *performance* no campo da literatura, como vimos. Mas na Universidade Federal de Minas Gerais funciona o Núcleo de Estudos em Letras e Artes Performáticas (NELAP), fundado em 1999 por professores da Faculdade de Letras. Unidos aos cursos de Artes Cênicas, ao Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da Escola de Belas Artes, os pesquisadores direcionam os estudos à análise intersemiótica entre as Letras e as Artes Performáticas. Dentre os vários projetos desenvolvidos, há um que se volta para a literatura: “Literatura -

performance - corpo”, com as professoras Graciela Ravetti e Denise Araújo Pedrón. O objetivo é estudar a escrita performática nas culturas argentina e brasileira para uma possível produção teórica do conceito de *performance*. Pedrón, em 2006, defendeu a tese *Um olhar sobre a performatividade na cultura contemporânea: a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit*, orientada pela professora Graciela Ravetti. A tese, além de observar a performatividade em diversos campos da arte, analisa a produção literária e as ações da artista chilena Diamela Eltit com o propósito de pensar a escrita performática e de colocar em evidência a força do fazer artístico literário.

A escrita performática estudada por Pedrón na obra de Eltit não se vincula ao texto dramático, mas ao fazer literário, à liberdade criativa que rompe com o enredo, conflito e personagem, ou seja, Eltit despoja-se das bases fundamentais de uma narrativa considerada tradicional e caminha pela escrita “sem a preocupação de um todo unívoco” (Pedrón, p.75, 2006). Segundo Pedrón, Diamela Eltit borra as fronteiras dos gêneros literários, desconfigura a narrativa linear, apresenta o corpo na escrita com suas dores e aflições. A *performance* pensada por Pedrón na literatura está ligada ao modo experimental de escrever, ou seja, “a escrita de Eltit é consequência de um processo criador, uma prática, que nega sua inscrição nas formas dominantes da literatura” (Pedrón, 2006, p.113). Para a pesquisadora, Eltit mescla testemunhos, cartas, roteiros de cenas a serem filmadas, poemas e reflexões metalinguísticas em uma total liberdade de criação, como forma de romper categorias fixas a ponto de aproximar-se da “possibilidade do risco, risco de experimentar, risco de errar, risco de passar à margem dos movimentos e manifestações artísticas analisadas pelos críticos de arte, de não estar no cânone da história” (Pedrón, 2006, p. 24).

Embora possamos aproximar o modo de ver a escrita literária performática analisada por Pedrón com a que iremos verificar, pois as intersecções com as outras artes e as fragmentações citadas estão em evidências nos autores que serão estudados, o que pretendemos é perceber de que modo a incidência dessa “experimentação” que envolve as diversas artes se reflete nas ações dos narradores e personagens que se fazem performáticos para ingressarem na civilização do espetáculo e no mundo midiático. Também verificaremos em que medida o ato

performático atinge o autor que busca a visibilidade contemporânea para si e para suas obras.

Esta sucinta abordagem teórica sobre *performance* nos coloca diante de uma dificuldade já descrita anteriormente: não há uma definição única. O que entendemos é que o ato performático parte do corpo vivo, autoevidente, mas envereda por caminhos diversos passando à palavra e à imagens grafadas. Se levarmos em consideração as assertivas de Zumthor quanto à recepção, ou as aproximações de Schechner quanto à necessidade de representação constante do homem, passaremos a “olhar” a literatura e nos ater aos movimentos de autores, narradores e personagens como peritos no fazer-crenças.

Reconhecer a *performance* nas diversas artes e na vida diária exige de leitores e pesquisadores compreender a sociedade-cenário em que esses atos são exibidos, visualizados e copiados. Além disso, há diversos fatores que proporcionam e estimulam uma vida performática. A busca constante pelo prazer, a necessidade de ser reconhecido, de ser o outro e de estar sempre em evidência levam o homem contemporâneo a desreferenciar-se e perder-se em meio às máscaras que veste durante a trajetória na sociedade do espetáculo. Sociedade esta que traz diversas marcas do que observou Guy Debord, na obra *A sociedade do espetáculo*, publicada em 1967, bem como muitas das proposições de Max Horkheimer e Theodor W. Adorno quando repensaram a expressão indústria cultural e o entretenimento, na década de 1940, como alienação e consumo. Tais pensamentos são alguns dos que abordaremos a seguir para que possamos visualizar as mudanças na arte e na cultura e o efeito delas na sociedade da época e na atualidade, além de avaliar de modo mais preciso os atos performáticos do homem e a repercussão de tais atos no modo de viver.

1.2 Arte e comunicação na sociedade do espetáculo

Não ficarei surpreso se, dentro de cinquenta anos, ninguém mais quiser saber de quadros cujos

motivos permaneçam parados em suas molduras
cada vez mais apertadas.

(André Girard – pintor francês)

A partir do século XX, a discussão para tentar definir o que é arte, bem como os critérios para eleger o objeto artístico, passa por um referencial significativo e influente que é a indústria cultural. A designação do que recebeu o nome posteriormente de Indústria cultural vem marcada pelo ideário da Revolução Industrial, ocorrida na segunda metade do século XVIII e na primeira metade do século XIX, e tinha como ponto fundamental a produção e circulação de riquezas provindas da acumulação de capitais em virtude das grandes descobertas, da exploração do trabalhador, da divisão do trabalho e do uso de máquinas. O fenômeno da industrialização integra o sistema econômico capitalista, cuja lei do mercado passa a reger a sociedade. Desse modo, a questão sobre a indústria cultural vem a público quando já se presenciava o entrelaçamento da cultura com as estruturas de mercado.

A expressão indústria cultural aparece pela primeira vez, segundo os próprios autores, no ensaio “A Indústria Cultural: o Iluminismo como mistificação de massas”, escrito em 1942 por Max Horkheimer e Theodor Adorno e publicado 1947. A expressão determinada pelos críticos tem como princípio contrapor-se ao conceito de cultura de massa, além de designar a situação da arte e do consumo na sociedade capitalista industrial da época. Para Adorno e Horkheimer, a cultura não surge das próprias massas em forma de cultura popular, mas se distancia e se distingue dela. O consumidor é o objeto de todo o sistema cujo fim é bloquear a formação de indivíduos conscientes e independentes. Por essas concepções, acreditavam que a cultura de massa não apresentava nenhum modo de contribuição para um mundo menos desigual, mas estava apenas a serviço do mercado.

Adorno e Horkheimer (1987) afirmam no referido ensaio que o “mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural” (1987, p.104). No período em que Adorno e Horkheimer lançaram suas teorias, havia um intenso debate que norteava o capitalismo disfarçado de modernização. A pretensão máxima eram os lucros

financeiros obtidos pela produção em série. O modo como os bens culturais eram gerados, para os autores, é o mesmo da geração de qualquer outro produto industrial, ou seja, produção em grande escala, padronização e baixo custo proporcionado pelas máquinas e técnicas. Em consequência desse processo, a cultura de massa era um objeto recheado de repressões que visava implantar continuamente modos de comportamento também padronizados. Os mecanismos utilizados pela indústria cultural tendem a atrofiar a imaginação e a “espontaneidade do consumidor cultural” (1987, p.104). O tolhimento das decisões permeia toda a vida do homem, inclusive o lazer que passa a ser moldado pelas diretrizes culturais capitalistas, que convertem a diversão em uma extensão do trabalho. Para exemplificar, mencionam o cinema que suscita o desejo e sugere, pelas imagens, um mundo a ser cobiçado e imitado pelos indivíduos, ou seja, “o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme” (1987, p.104). A técnica de comercialização da imagem que enquadra o cinema nos moldes econômicos de mercado “acaba por colocar a imitação como algo absoluto” (1987, p.107) e desejável.

Esse método inibidor do caráter crítico serve, segundo Adorno e Horkheimer, para as diversas formas de entretenimento, seja para o cinema, seja para a música, seja para os programas de rádio. Vale ressaltar que os críticos acima conheceram bem de perto a propaganda nazista e puderam observá-la por meio do rádio e do cinema, o que intensificou tal repulsa radical. O objetivo, então, estava centrado em alcançar um número maior de espectadores e ouvintes que levasse à persuasão e consequente dominação.

Os críticos observaram, na década de 1940, que “a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança. O cinema, o rádio e as revistas constituem um sistema. Cada setor é coerente em si mesmo e todos o são em conjunto” (Adorno, Horkheimer, 1987, p. 99). O entretenimento fora tomado pela indústria cultural que oferece a “todos os motivos para ficarem contentes quando podem usar como simples passatempo o tempo que não passam junto às máquinas” (Adorno, Horkheimer, 1987, p.111). Esse tempo deveria ser utilizado para consumir o que as máquinas produziam, estabelecendo uma associação entre diversão e consumo. O

tempo livre não é um espaço para que se desligue do cotidiano, mas deve ser “investido” no sistema capitalista para que se cumpra a lógica da produção.

Walter Benjamin, em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, ensaio publicado em 1936, anos antes de sua morte em 1940, apresenta uma visão menos pessimista quanto às novas possibilidades abertas à arte pelo desenvolvimento das técnicas de reprodução. Benjamin elenca as alterações provocadas pelas novas técnicas de reprodução artística na esfera da cultura, bem como a recepção e a transformação da sociedade nesse tempo. A observação inicial é que “obra de arte sempre foi reprodutível” (1987, p.166). A reprodução técnica da obra de arte é, contudo, um fenômeno novo e ponto importante na democratização da arte. Benjamin apresenta, no ensaio, um histórico da reprodução da obra de arte desde os gregos que só conheciam a fundição e a cunhagem. Parte para a xilogravura e a litografia, segue para a fotografia e finaliza com a arte cinematográfica.

Por outro lado, o crítico afirma que mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: a aura, que significa o aqui e agora da obra de arte, “sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (1987, p.167). Isso significa que pela substância da obra, cuja localização se dá em um espaço e no tempo, é que a tradição é formada. Apreciar a obra de arte é compreender os elementos físicos e a história. A unicidade, outro elemento caracterizador da aura, encontra-se no caráter tradicional representado pela obra de arte. Esse elemento torna-se responsável pelo culto e pela sacralização. Mas, se transportarmos a unicidade e a duração para uma reprodução, técnica ou não, a autenticidade não tem sentido, já que é considerada em princípio uma falsificação. Mesmo diante da perda da aura, Benjamin demonstra certa simpatia pela reprodução técnica ao afirmar que ela “tem mais autonomia que o original” (1987, p.168) e permite que o objeto artístico chegue a pessoas e lugares que anteriormente não seria possível.

O esgarçamento da noção de sacralização, a proximidade da obra com o público, o acesso do espectador ou ouvinte ao rádio e ao cinema fazem com que o homem comum veja a possibilidade de acessar meios anteriormente vedados a ele. Não é sem fundamento que Benjamin questiona a exposição do político profissional diante do cinema e do rádio e afirma que “as novas técnicas permitem ao orador ser

ouvido e visto por um número ilimitado de pessoas, a exposição do político diante dos aparelhos passa ao primeiro plano” (1987, p.184). Benjamim declara que há uma metamorfose do modo de exposição pela técnica de reprodução da qual “emergem (...) o campeão, o astro e o ditador” (1987, p.183). Desse modo, para Benjamim, todos podem reivindicar o direito de ser filmado. Do mesmo modo, avalia o rompimento de barreiras entre autor e público em virtude da ampliação da imprensa, pois em todo o momento o leitor está prestes a tornar-se um escritor. Avaliar os aspectos positivos e os negativos trazidos pelo processo evolutivo dos mais diversos meios nunca foi tarefa fácil. O que podemos afirmar é que a utilização dos meios e das técnicas permitem exposições cada vez mais precisas, e também mais tendenciosas, para os mais diversificados propósitos.

Algumas décadas depois, o teórico Francês Guy Debord, em *A Sociedade do Espetáculo*, publicada em 1967, aborda a espetacularização midiática, a influência desta nos consumidores e os caminhos que as sociedades estavam trilhando na década de 1960. Procura apresentar, especificamente, os malefícios da explosão do consumo na ascendente modernização francesa já impregnada com as “modernas condições de produção” (1997, p.13). Debord chama de espetáculo o que Karl Marx chamou de alheamento social ou alienação decorrente do fetichismo da mercadoria na sociedade capitalista. A tese central de Debord é de que a ilusão monopolizou a vida social e o genuíno fora substituído pelo artificial e pelo falso: “o consumidor real torna-se um consumidor de ilusões. A mercadoria é esta ilusão efetivamente real, e o espetáculo a sua manifestação geral” (1997, p.36). Complementando as assertivas de Benjamin, algumas décadas depois e em um contexto de maior força e amplitude midiática, Debord considera que o espetáculo alimenta o desejo do consumidor e impulsiona o capitalismo. Assim, a ilusão sobrepuja o natural e o autêntico e resulta em relações interpessoais movidas pela aparência.

Debord, na introdução da 3ª edição francesa de 1992, afirma que o que pretende é “perturbar a sociedade espetacular” (2003, p.13) com essa obra, visto que o desenvolvimento subsequente à primeira edição não fez mais que confirmar e ilustrar a teoria do espetáculo. Uma das teses de Debord, a mais citada e analisada por estudiosos, é a de que o “espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens” (Debord, 1997, p.14). A

definição dada ao espetáculo pelo teórico francês, acenada pelos pensadores alemães, possibilita-nos visualizar o trajeto da indústria cultural ao transformar o lazer em consumo, com ofertas de imagens que se querem como absolutas. A sequência é a instauração do desejo de ser a imagem. Configura-se, ao final, como afirmou Debord na década de 1960, um “modelo atual da vida dominante na sociedade” (Debord, 1997, p.13). Esse modelo, que toma forma ao longo dos anos, caminha ao lado do avanço tecnológico que lhe fornece subsídios para prosseguir cada vez mais rapidamente.

Ainda que as teses dos pesquisadores da escola de Frankfurt e as de Debord estejam em contextos históricos diversos, verifica-se neles que a produção de mercadorias sempre esteve atrelada à produção de imagens, à persuasão do consumidor e à decisão deste pela escolha do produto ou serviço. As estratégias utilizadas pelos meios de comunicação de massa para que se chegue ao consumo é que movem a sociedade do espetáculo e todo sistema capitalista que não para nunca. Novos produtos, novas estratégias e consequente aumento do consumo, o que comprova a tese 58 de Debord, segundo a qual “a raiz do espetáculo está no terreno da economia que se tornou abundante, e é de lá que vêm os frutos que tendem afinal a dominar o mercado espetacular” (Debord, 1997, p. 42). Os meios de comunicação de massa, ao invadirem a sociedade sob a aparência de instrumentação, nada mais são que uma maneira “convincente ao seu automovimento total” (Debord, 1997, p.25). Assim, a função do espetáculo é conferir realidade à aparência para criar um pseudosentido a uma sociedade carente de significado.

Guy Debord, em sua obra, diferenciou duas formas que compõem o poder espetacular: a forma concentrada (burocrática e ditatorial) e a difusa (mais democrática, mas de escolha aparente). Anos depois, faz um acréscimo aos conceitos apresentados, esclarecendo, em nota introdutória à edição de 1992, que há uma nova forma, a integrada, que é capaz de envolver todos os comportamentos e objetos produzidos socialmente pelo domínio do espetáculo. Este se responsabiliza por validar uma realidade construída por meio do registro imagético. A evolução e a renovação tecnológica dos dias atuais remodelam e fornecem facilidades ao espetáculo integrado que foi identificado por Debord na medida em

que o desejo de sair do anonimato envolve o homem pertencente a qualquer classe social. A partir disso, são planejadas ações que visam, além de outras, à exibição e à autopromoção.

À vista dos conceitos apresentados e da tentativa de transportá-los para a sociedade hodierna, percebemos que aquele consumidor alienado representado pelos críticos está em outro patamar histórico. Agora ele desfruta das facilidades dos meios de comunicação de massa para beneficiar-se. A imagem transmitida para seduzir é, também, utilizada para enaltecimento pessoal, nem sempre com fins lucrativos. Ao entender que é possível tornar-se o espetáculo, passa a apropriar-se dele nesse “automovimento total” contemporâneo. O consumidor, em geral, não se satisfaz apenas em consumir o que é oferecido pelo cinema, rádio, revistas e TV, ele quer projetar-se por esses meios a qualquer custo. Isso inclui escândalos, violência, bizarrices e teatralizações, muitas vezes apenas pelo prazer de exibir-se e ser reconhecido pelo que foi mostrado.

Sabemos que essa versão moderna do consumidor não invalida as teorias aqui apresentadas, apenas as coloca em um contexto diverso daquele em que os teóricos explanaram suas teses. A indústria cultural está aí, a sociedade do espetáculo também, mas o indivíduo como criatura inapetente nem sempre compõe o quadro dessa sociedade. Quando lemos os personagens de Fonseca, Sant’Anna, Vilela e Freire, com as lentes da sociedade do espetáculo em um tempo presente, percebemos que eles apreenderam a lição e sabem agora manipular e dominar as técnicas dos meios de comunicação de massa para potencializar suas ações e realizar seus desejos. Ironicamente, os mecanismos de indução também são passíveis de serem copiados. Quanto a Marcelino Freire, na posição de escritor, extrapola a lição e atua na sociedade do espetáculo, por meio da mídia, como bem lhe convier, sendo ele o próprio *show*.

Neal Gabler, na obra *Vida, o filme* (1999), declara que a vida se tornou um filme, ou seja, a transposição foi feita, como profetizaram Adorno e Horkheimer. O jornalista perpassa a cultura norte-americana e expõe de forma clara o grande desejo de todos de fazerem parte da civilização do espetáculo na política, nos esportes, nos cultos religiosos, nas artes e na educação. Para o autor, a encenação tem substituído o espontâneo da vida das pessoas e, desse modo, a cena da vida

(geralmente forjada) se torna entretenimento e espetáculo. Segundo o jornalista e crítico, isso se justifica pelas muitas décadas de artimanhas e manipulações “por parte dos relações-públicas e de exageros promocionais da mídia”, e mais um bom tempo “de constante martelação por parte das inúmeras forças sociais que nos alertaram, a cada um de nós, pessoalmente, para o poder da *performance*” (Gabler, 1999, p.12). Em todo tempo são aplicadas, com sucesso, as técnicas teatrais nos mais diversos segmentos e o resultado é a vida exposta para o entretenimento, ou os “filmes vidas que fazem da vida um filme” (Gabler, 1999, p.13). Temos, então, um caminho de sucesso em vias de mão dupla: a mídia que oferece o espetáculo e o público que se faz espetáculo e abastece os veículos de comunicação. E, invertendo um dito popular, Gabler declara que no futuro “todo mundo seria anônimo por quinze minutos” (1999, p.154).

Não intentamos aqui declarar que o avanço tecnológico serviu apenas para mutilar e degradar a sociedade e o ser humano. É evidente que a partir da Escola de Frankfurt ocorreu uma mudança no modo de conceber a cultura de massa e o modelo clássico de indústria cultural. Podemos observar que os meios de comunicação de massa acabaram proporcionando, de certo modo, instruções às pessoas que, em tempos anteriores, ficavam à margem da sociedade e distantes de qualquer fonte de conhecimento. Houve, também, uma revisão na concepção inflexível quanto à obtenção do lucro no momento em que se focaliza arte e cultura. Hoje, sabemos que a arte vinculada à indústria tem reconhecimento e valor, ademais, as novas tecnologias de comunicação e informação alimentam a globalização, reduzem distancias e confrontam ideologias, culturas e conceitos, mesmo diante dos problemas que ela é capaz de gerar. É importante pensar que as armadilhas e os enganos são parte da trajetória histórica e devem ser utilizados na compreensão da sociedade contemporânea.

Umberto Eco afirmou em *Apocalípticos e Integrados* (1979) que “ao nível dos valores culturais não se verifica cristalização reformista, mas tão-somente a existência de processos de conhecimento progressivo, os quais, uma vez abertos, não são mais controláveis por quem os desencadeou” (1979, p.52). Ou seja, a partir do momento em que os canais se abrem, não há modos de total eficiência que exerçam controle sobre as pessoas. Continuando o pensamento, Eco exemplifica:

“Se a uma comunidade agrícola de analfabetos ensino a ler para que estejam aptos a ler só os ‘meus’ pronunciamentos políticos, nada poderá impedir que amanhã esses homens leiam também os pronunciamentos ‘alheios’ ” (Eco, 1979, p.52).

Confrontando os que veem os meios de comunicação de massa como o principal agente da alienação (os apocalípticos) com os que acham que eles contribuem para melhorar o nível da cultura (os integrados), o crítico faz uma reflexão sobre o tema e sugere alternativas para o que chama de uma utilização valorativa dos meios de comunicação de massa, ou seja, como se pode veicular valores culturais em seus meios de difusão.

Reconhecer o avanço tecnológico não significa ignorar os problemas sociopolíticos, econômicos e culturais gerados a partir dele ou intensificados em virtude da nova ordem globalizada. Sabemos que com a globalização os espaços tornam-se unificados e isso gera um problema relacionado com a memória e a tradição, ou seja, uma desenraização da cultura. Mas, se pensarmos que todo esse processo comunicacional apenas unifica e desterritorializa teremos dificuldades ainda maiores para visualizar o curso da arte, da cultura e da sociedade.

Gilles Lipovetsky, em “Tempo contra tempo, ou a sociedade hipermoderna”, obra publicada em 2004, reflete sobre a sociedade e o homem contemporâneos e afirma que mesmo “os comportamentos individuais são pegos na engrenagem do extremo, do que são prova o frenesi consumista, o *doping*, os esportes radicais, os assassinatos em série, bulimias, anorexias, obesidade, compulsões e vícios” (2004, p.55). É necessário “consumir sem esperar; viajar; divertir-se; não renunciar a nada” (2004, p.61), afirma o teórico. Não renunciar a nada significa ter o que se deseja e ser o que se intenta. Para isso, a regra é o vale-tudo que propicia o estabelecimento de um jogo constante com as circunstâncias, o acaso e o outro.

Em 2008, Gilles Lipovetsky, juntamente com Jean Serroy, escreve *A cultura-mundo, respostas a uma sociedade desorientada*. A questão que norteia esta obra é “Qual é a cultura que caracteriza o mundo de hoje?” A resposta é a cultura-mundo, ou seja, uma cultura globalizada regida pelas lógicas do individualismo e do consumismo. Os franceses caminham pela evolução histórica e distinguem três eras da relação da cultura com o todo social. A primeira está relacionada com “as relações clânicas, políticas e religiosas, mágicas ou parentais” (2011, p.11). A

segunda “é o momento revolucionário da cultura” (2011, p.12) pelo advento das democracias modernas. A terceira, pela qual caminham os teóricos franceses e nos importa aqui, se estabeleceu nas últimas três décadas e constitui “o horizonte cultural das sociedades contemporâneas na era da globalização” (2011, p.13). Os autores dividem esta última era em quatro pólos que estruturam os novos tempos: *hipercapitalismo*, *hipertecnização*, *hiperindividualismo* e *hiperconsumo*. Todos os *híperes* transitam livremente nos contos dos autores. Mas o hiperindividualismo se acentua nos personagens desejosos de fama, diversão e entretenimento. É o “*Homo individualis* liberto das imposições coletivas e individuais” (Lipovetsky, Serroy, 2011, p.48). Os autores partem, também, da indústria cultural já abordada, bem como, da alienação do consumidor, mas projetam tais conceitos no mundo globalizado e reconhecem algumas diferenças proporcionadas pelo avanço tecnológico. O individualismo acentuou-se porque há a busca pelos prazeres fáceis e diversificados, cada pessoa busca criar um modelo pessoal de felicidade. Segundo os autores, o homem necessita de criar (ou recriar) identidades para projetar-se, obter prazer e ser reconhecido a partir da identidade adulterada. Essa constante alteração ou alternância de identidade culminará em perdê-la. Assim, o que se mostra passa a ser o real a quem vê e a quem mostra.

Lipovetsky e Serroy revelam um vínculo teórico com a Escola de Frankfurt no momento em que depositam nas mudanças econômicas a raiz das transformações culturais. No entanto, ao final, Lipovetsky e Serroy, assim como Eco, apresentam um modo de ver otimista ao reconhecerem que há segmentos que estão na contramão da desorientação e do hedonismo. Declaram que “o senso de indignação moral não foi de modo algum erradicado, nossas sociedades reafirmam um núcleo estável de valores partilhados: os direitos humanos, a honestidade, o respeito pelas crianças, a rejeição da violência e da crueldade”, (2011, p. 135).

Mário Vargas Llosa, em *A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura*, publicada em 2012, retoma Marx e Debord, com os quais dialoga, mas centra sua investigação ao âmbito da cultura. O jornalista e escritor não acredita que a cultura deva ser entendida apenas como um “mero epifenômeno da vida econômica e social, mas como realidade autônoma, feita de ideias, valores (...) que interagem com o restante da vida social sendo, muitas vezes a fonte (...) dos

fenômenos sociais, econômicos, políticos e até religiosos” (2013, p.22). As declarações de Llosa serão discutidas ao longo das análises, juntamente com Benjamin, Debord e Lipovetsky. Inúmeras são as aproximações entre eles quanto à sociedade do espetáculo, o desejo pelo consumo e a busca pelo prazer. Mas o que percebemos é que as últimas obras já não apresentam como ponto primordial a obtenção de lucro, e os consumidores, também produtores, se apropriam das mesmas técnicas que em tempos anteriores serviam apenas como modo de controle e persuasão.

O que podemos compreender diante dessas discussões é que os avanços, especialmente tecnológicos, geraram um novo modo de ser, agir, perceber o tempo, o espaço e o consumo. Tais alterações nem sempre recaem em pessimismo e destruição. Devemos pensar que as discussões, geradas em especial a partir da expressão indústria cultural, são necessárias não apenas como exercício acadêmico, mas, principalmente, para que compreendamos as complexidades contemporâneas, os próprios meios de comunicação e o que eles veiculam dentro e fora da ficção.

A ação dos meios de comunicação de massa e as experiências mediadas por eles geram novas representações nas artes e na cultura, como abordado, e a relação dos processos culturais com as mudanças sociais e econômicas perpassam todas as áreas e todos os homens. A arte, dada sua natureza estética, integra-se aos mais diversos contextos sociais e as transformações e evoluções nas mais diferentes áreas, nos levam a refletir, acompanhar, questionar e compreender a contribuição do conhecimento ante a pluralidade e a velocidade das mudanças na sociedade atual. Essa pluralidade abre caminhos, rompendo fronteiras e redefinindo certos padrões. Falar especificamente em arte literária, também, implica pensar numa manifestação dinâmica ligada às ocorrências mundiais que tiveram início com o surgimento da imprensa e caminharam velozmente com a emergência do jornal, do cinema, do rádio, da televisão e da internet.

1.3 A arte literária na cena contemporânea

A literatura, como arte, reflete as diversas mudanças ocorridas na sociedade, e a transformação e a miscigenação dos gêneros literários colaboraram com o alargamento de sua preconcebida noção. Essas ocorrências foram possíveis em virtude da estreita relação que os gêneros literários possuem com os meios de comunicação de massa. Com a emergência da grande imprensa, do cinema, da TV e, nos dias atuais, da *Web*, a miscigenação dos gêneros chegou a limites jamais pensados, e evidentemente ocorreram mudanças no modo de olhar a arte e, por conseguinte, a literatura. A passagem de um gênero para outro e/ou as transformações, alterações e adaptações necessárias para que uma obra seja veiculada pelos meios de comunicação tornaram-se mais frequentes. Essa fusão nos leva não apenas a reconhecer os pontos de aproximação entre as diversas artes e gêneros, mas vai além, nos obrigando a ajustar nosso foco e perceber que há marcas de um dado tempo expressas em cada transformação.

Tânia Pellegrini, na obra *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*, publicada 1999, afirma que “quantidade, movimento, visibilidade, simultaneidade de tempos e espaços são hoje características da imagem que, desde o surgimento da fotografia – e depois, do filme – começaram a invadir a literatura” (Pellegrini, 1999, p.14). Essa invasão, que fratura as fronteiras, não cessa seu movimento, mas acompanha a velocidade contemporânea e se acentua nas últimas décadas diante da possibilidade criada pelas redes sociais.

Alguns anos depois, no ensaio “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações” (2003), Pellegrini analisa as alterações sofridas pelos textos literários a partir do advento da fotografia e do cinema. Segundo a autora, a não-linearidade e não-irreversibilidade do tempo presentes na grande tela foram transpostas para a literatura do século XX, e, podemos acrescentar, para o século XXI. Pellegrini afirma que as narrativas literárias estão repletas das linguagens cinematográfica e televisiva. A autora declara, também, que a televisão, espécie de “intermitência linguística” que se faz presente nas narrativas literárias, “pode ser tributária da divisão da programação em segmentos divididos pelos intervalos comerciais” (Pellegrini, 2003, p.29). Essa intermitência pode ser presenciada nos contos de

Sant'Anna e Vilela, mas em especial em “Feliz Ano Novo”, de Rubem Fonseca, em que as ações do personagem, pelo caminhar, retroceder e pausar da narrativa, representam um jogo lúdico com o leitor, o uso e abuso da linguagem cinematográfica, além de uma constante mudança de cena que remete a um constante zapear. O enredo é composto por diversas micronarrativas que se soltam umas das outras antes que se conclua a ação para, em outro momento, agregarem-se novamente ao enredo. As mídias visuais transformam o modo de produção cultural e, conseqüentemente, o modo de produção literária por meio das “modificações de tempo, espaço, personagem e narrador, estruturantes básicos da forma narrativa, que ajudam a entender um pouco melhor a quantidade e a espessura dessas modificações” (2003, p.16).

Se, especialmente a partir da indústria cultural, tivemos alterações no modo de consumir, divertir-se e comportar-se, é perceptível que a escrita literária absorveu tais alterações com planos e propósitos diversificados. A literatura não caminha na contramão dos acontecimentos, mas insere as transformações em personagens, narradores, no tempo e no espaço narrativos, seja para atrair consumidores-leitores seja para criticar esses consumidores ao descortinar de modo sarcástico e desmoderado ações e reações cotidianas ou, ainda, para escancarar atrocidades das quais a indiferença se apossou. Pellegrini afirma que a escrita literária “não passou incólume pelas gradativas e profundas transformações que se efetivaram como resultado das novas técnicas introduzidas pelos novos modos de produção de cultura, baseado sobretudo na imagem” (2003, p.33). Modificações que não cessaram de acontecer na literatura, como veremos, também, em Marcelino Freire, que aglutina as diversas linguagens e gêneros em seus curtos contos. Ademais, ele próprio passa a representá-los, pela leitura, em feiras literárias, entrevistas e nas redes sociais.

Karl Erik Schollhammer concorda com Pellegrini quanto ao modo como a literatura impregnou-se de visualidade. Em *Além do visível: o olhar da literatura* (2007), o crítico declara que a “literatura contemporânea é fascinada pela imagem, refere-se insistentemente ao universo visual, fala de fotografia, de cinema, de televisão e cria sua própria visualidade em contato e disputa com a realidade visível” (2007, p.7). A fascinação dos ficcionistas ao romper com os limites da palavra e

dialogar com diversificadas técnicas advindas dos meios audiovisuais e tecnológicos colocam os leitores em contato com um mundo ficcional mediado pela cultura da imagem que, por sua vez, se converte em procedimento literário. Podemos salientar que não é apenas uma disputa que se estabelece com a realidade visual. O que percebemos, pela leitura dos contos, é que os autores, ao incorporarem características da linguagem visual em suas narrativas, acabam conduzindo o leitor a uma aproximação com a realidade em que ele vive e com o modo de ser do homem contemporâneo.

Do lúdico à realidade, também é uma das características que nos atrai nos ficcionistas selecionados. Ao mesmo tempo em que a leitura dos contos nos conduz a uma dada realidade descrita pelos personagens, estes se transfiguram em seres que não mais se encaixam na realidade e contexto apresentados, especialmente quando pensamos em Rubem Fonseca. O resultado desse jogo, gerador da desconexão, não é apenas reconhecermos a mediação com a cultura da imagem, mas despertar a percepção para o caráter performático que se desloca do palco para a ficção, e representando ambos, a ambiguidade e a instabilidade tão reconhecida no ser humano.

Ler os contistas citados, partindo de Rubem Fonseca e encerrando com Marcelino Freire, nos fará perceber o apuro do timbre da voz literária, como menciona Therezinha Barbieri, em *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90* (2003). A autora procura estabelecer um diálogo entre a literatura e a imagem visual nas décadas citadas com o propósito de identificar pontos de articulação que as aproximam. Segundo Barbieri, um dos pontos é que os escritores contemporâneos “movendo-se por entre as redes de diversos sistemas semiológicos, expostos à ação do rádio, cinema, televisão, jornal, revistas, cartazes, anúncios etc., apuram o timbre da voz literária” (2003, p. 20 -21). O apuro do timbre como resultado da relação dos escritores com os mais diversos meios de comunicação traz alterações, como já abordamos, não apenas no processo da escrita, mas também no modo de ser do escritor que passa a ser um empreendedor de si mesmo.

O percurso teórico deste primeiro capítulo, que aborda a *performance*, os meios de comunicação na sociedade do espetáculo e a relação destes com a

literatura, objetivou abrir caminho para uma discussão que virá a seguir. A relação que aqui se estabeleceu com a literatura será ampliada no decorrer das análises, quando integraremos a teoria aos contos na observação dos aspectos performáticos dos personagens e do efeito desses estratagemas na vida e no meio social em que transitam.

2. RUBEM FONSECA: FONTE DE ÁGUA ABUNDANTE

2.1 Uma escrita cinematográfica

Nenhum escritor é mais cinematográfico que Fonseca. A passagem de uma cena a outra é feita sem explicações, de maneira natural.

(Tomás Eloy Martínez)

“O que importa não é a realidade, é a verdade, e a verdade é aquilo em que se acredita” (Fonseca, 1994, p.462). Ao acoplar a citação de Martínez, organizador da obra *64 contos de Rubem Fonseca* (2005), à fala do personagem-escritor do conto “Intestino grosso”, de 1975, é possível compreender parte da obra fonsequiana. Para isso, algumas considerações serão necessárias.

A violência nas obras de Rubem Fonseca é uma temática profundamente estudada por pesquisadores literários. Ela tem manifestações e significados abrangentes. Exterioriza-se pela linguagem, pelas ações, pelos diálogos, pelas intervenções do narrador, pelas formas físicas e pelas descrições. A solidão e o erotismo, ao juntarem-se com a violência, atraem leitores e estudiosos do assunto a debruçarem-se sobre numerosas páginas do autor.

Muitas são as denominações para conceber a obra de Rubem Fonseca: “realismo feroz” (Cândido, 1989, p.211), “hiperrealismo” (Barbieri, 2003, p.81), “neorrealismo violento” (Bosi, 2005, p.423), “pseudorrealismo” (Figueiredo, 2003, p.28), ou ainda “estética soco-no-estômago”, como mencionam Lajolo e Zilberman (1996, p.55). Todas as adjetivações acima estão relacionadas à “desconstrução das utopias”, como defende Figueiredo em *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea* (2003, p.29), ou à exposição da violência moral, física, política e social “que compõem o quadro de nossa crônica diária” (Barbieri, 2003, p.82). Mas, se a verdade é aquilo em que se acredita, podemos pôr em dúvida o modo como se apresenta a nossa crônica diária quando exposta pelas vozes dos personagens fonsequianos.

Avesso aos benefícios que a mídia lhe poderia proporcionar, Rubem Fonseca mantém-se do lado oposto ao dos holofotes. O que, também, traz notoriedade quando captado por uma lente alerta. Por outro lado, sua escrita apresenta-se entrelaçada com os meios de comunicação de massa, já que utiliza técnicas da linguagem cinematográfica e televisiva para compor, principalmente, as ações dos personagens e narradores. Essa identificação das telas na arte grafada nos conduz a uma leitura mais atenta quanto ao modo como esses personagens e narradores movimentam-se ao longo da narrativa no momento em que encenam, contracenam e metamorfoseiam-se no espaço narrativo. Ironias, bizarrices e excessos - na violência, no sexo, nas páginas dos jornais, nos noticiários da TV - integram os seres fonsequianos em constante transfiguração, como se estivessem diante de uma plateia ou câmera.

Muitos críticos afirmam que Rubem Fonseca trouxe para a literatura a experiência que obteve como comissário de polícia e conhecedor da comarca fluminense, onde atuou por apenas nove meses (31 de dezembro de 1952 até 26 de junho de 1954). Ainda que sua obra tenha sofrido tal influência, o autor não deixou de associar ao que presenciou como profissional o poder midiático ao introduzir os detetives, policiais, prostitutas, escritores, burguesas depravadas, impostores e impositores que remodelam suas identidades consoantes às necessidades, o que corrobora a aproximação com as telas de TV e cinema.

Ler Fonseca mediante esta aproximação nem sempre é confortável ou reconfortante porque estamos distantes de desfechos que colocam bandidos e mocinhos em lados opostos. A dificuldade de perfilar com precisão as características dos personagens fonsequianos frente à variação do papel representado resulta ora em incômodo ora em rechaço porque é possível ver um reflexo da sociedade contemporânea nesse quadro que não se fecha no interior da ficção. Os movimentos desses “atores” exibem o hedonismo e o desejo de consumo, de sexo, por violência, de fama, de comida, ou restrição dela, de espetáculo, de drogas, de diversão ou simplesmente de zappear, aspectos e anseios que atraem os personagens e o homem contemporâneo que se encontram em um “duplo caos da abundância e do imediatismo” (2011, p.161), como atestam Lipovetsky e Serroy.

Essa abundância de opções, juntamente com a possibilidade de obtê-las, diante da cultura-mundo, é geradora de uma sensação de poder que, por sua vez, metamorfoseia homens, mulheres e ações em uma carnavalização permanente e uma suspensão de valores e juízos morais. Esse é o ponto em que os personagens fonsequianos agem, sem julgar ou julgar-se, em um prazeroso hiperindividualismo. João Luis Lafetá, no artigo “Rubem Fonseca, do lirismo à violência”, publicado na Revista Literatura e Sociedade (2000), afirma que muitos são os contos de Fonseca escritos em primeira pessoa, “paradoxo interessante e significativo: falando de si mesmos, os personagens como que evitam aprofundar-se na própria subjetividade” (2000, p.130). Essa aparente superficialidade não representa falta de objetividade ou de meta desses sujeitinhos que se fazem confusos e desorientados. Ao contrário, serve de estratagema para as constantes alternâncias comportamentais que se sucedem para alcançarem o que desejam.

A partir dessas considerações, entendemos que o que importa é a realidade que se constrói diante de uma falsa veracidade farta de anseios e desejos subitâneos. Assim, o Cobrador, a Hildete, a Teresa, o suicida e o limpador de vidraças escolhem o palco em que pretendem representar seus papéis e, de lá, acenam para o leitor, que é atraído para mais um espetáculo. Esses indivíduos que constituem as narrativas, não apenas fonsequianas, como veremos, são, cada um a seu modo, o homem em meio às simulações e simulacros. Por conseguinte, à luz de questões dos dias atuais, é que pensamos os personagens citados, ainda que criados em contextos históricos distintos e distantes.

James Wood escreve, em 2012, *Como funciona a ficção*. A obra apresenta, como o título indica, as operações funcionais que regem a literatura realista. O autor utiliza obras consagradas para esse fim. Escritores como Flaubert, Tolstoi, Virginia Woolf são fontes de estudo e exemplos. Declara que “a literatura nos ensina a notar melhor a vida; praticamos isso na vida, o que faz, por sua vez, ler melhor o detalhe na literatura, o que, por sua vez, nos faz ler melhor a vida” (2012, p.63). O diálogo que queremos estabelecer com a citação acima é um tanto diverso do intencionado por Wood. Isso porque, ao presenciar as marcas postas na literatura fonsequiana por meio de personagens que não são o que atestam ser, não gostaríamos de ver tais características representadas na realidade. Mas somos obrigados a reconhecê-

las todos os dias em outros e colados em nós mesmos ao lermos mais atentamente a vida.

Wood (2012) afirma que o romancista trabalha com três linguagens, ou seja, a linguagem, o estilo e os instrumentos de percepção do autor. Além da suposta linguagem, o suposto estilo, os supostos instrumentos de percepção do personagem; “e há o que chamaríamos de linguagem do mundo - a linguagem que a ficção herda antes de convertê-la em estilo literário, a linguagem da fala cotidiana, dos jornais, dos escritórios, da publicidade, dos blogs e dos e-mails” (Wood, 2012, p.40-41). Isso significa que o romancista, segundo o crítico, é um triplo escritor e o “romancista contemporâneo sente ainda mais a pressão dessa triplicidade, devido à presença onívora do terceiro cavalo dessa troica, a linguagem do mundo, que invadiu nossa subjetividade, nossa intimidade” (2012, p.41). O terceiro cavalo dessa troica será a nossa fonte de estudo visto que a linguagem do mundo não só se apossou da subjetividade e da intimidade, mas se descaracterizou a ponto de transformá-las em encenação e espetáculo. Tal alteração não se estabelece apenas porque as fronteiras dos gêneros literários foram rompidas e o leitor pode presenciar nas narrativas a estrutura do texto dramático, ler poemas e pequenos ensaios; ou porque a sintaxe cinematográfica ou a intermitência da TV invadiram a literatura e é possível ouvir noticiários televisivos ou assistir a cenas cinematográficas. O que temos como resultado dessa invasão na literatura é a visualização ainda mais consistente do homem contemporâneo, que se alimenta das estratégias performáticas tão repetidas nos meios de comunicação.

Martinez (2005) declara que a escritura de Fonseca apresenta-se com “a liberdade de um falcão, ou de um abutre, mas as palavras que desfia tecem um desenho do qual o leitor jamais consegue se desvencilhar, como acontece com as moscas capturadas pela voracidade da aranha” (Martinez, 2005, p.14). Essa voracidade pode ser compreendida, também, pelo modo como o autor se apossa do que norteia e desnorteia o homem e do modo como deposita, em excessos e ironias, tais capturas nos personagens e narradores dos contos e romances.

O ambiente urbano compõe o cenário para os personagens de Rubem Fonseca. O apetite devorador que envolve a urbe estimula seus habitantes a rejeitar o estático, a monotonia, a reflexão e a cautela. Ariovaldo José Vidal, em *Roteiro*

para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca (2000), afirma que na cidade “o prazer e a violência convivem entrelaçados, o que resulta em ambiguidade ideológica do personagem” (2000, p.142). Essa ambiguidade não significa que o personagem tenha dúvidas quanto ao que pretende, ou apresente questionamentos quanto aos valores éticos ou morais, mas serve para conceder a ele o direito de afastar-se, como já apontamos, de qualquer julgamento e mergulhar no ritmo irrefreável dos desejos.

Lafetá afirma que a violência nos enredos fonssequianos abarca a todos, independentemente da classe social. Para ele, a crueldade está “intrínseca à condição humana” (Lafetá, 2000, p.131). Portanto, qualquer um pode desenvolvê-la. Diante disso, podemos alegar que esta consideração rompe com as dicotomias ricos e pobres, cultos e incultos, bonitos e desdentados. Ademais, essas aproximações se estabelecem não apenas porque a crueldade está intrínseca, como atesta Lafetá, mas porque todos buscam romper com o tédio, satisfazer-se e encher-se de fugazes prazeres. Festas e crimes são sinônimos, e participar deles restaura o êxtase diário, como fica patente nos contos “Passeio noturno - Parte I” e “Passeio noturno - Parte II”, de *Feliz Ano novo* (1994), em que o protagonista criminoso é um homem bem sucedido.

Em “Passeio noturno - Parte I”, o protagonista e narrador, para aliviar a tensão, o tédio do trabalho e o enfado da família, “pega” uma mulher “acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões” (1994, p.397). O narrador declara: “peguei uma mulher”. Ironicamente este verbo é utilizado popularmente para o ato sexual, a posse de uma mulher por homem, e não para um crime. Aqui Fonseca, mais uma vez, rompe com o que pareceria óbvio e choca o leitor. Pegar uma mulher para um ato sexual ou para uma atrocidade gera prazer semelhante porque o que está em jogo é o prazer individual.

O fator tranquilizante, e ao mesmo tempo excitante, não é o ato criminoso, mas a comprovação do desempenho do carro e as habilidades do motorista: “poucas pessoas, no mundo inteiro, igualam a minha habilidade no uso daquelas máquinas” (Fonseca, 1994, p.397). O humor cáustico revela o hiperindividualismo e a necessidade de obter um prazer momentâneo, que neste caso é obtido pelas

vantagens financeiras do protagonista. Esse prazer poderia ser obtido, também, pelo sexo, pelas drogas, pela comida ou pelo uso de uma arma potente.

A eficácia do ato - um golpe perfeito - nos remete a uma representação cinematográfica. Para outros exemplos, podemos destacar “O cobrador” ao tentar decepar uma cabeça humana com uma cimitarra e em “Feliz ano novo”, quando um dos personagens testa uma carabina doze em uma festa de fim de ano. Tais representações, além de ampliar as nossas reflexões sobre as necessidades humanas, subverte, como alerta Pellegrini (1999), o caráter de literatura reconfortante típica do gênero policial, da literatura de massa, em que “o crime não compensa e a legalidade e os valores burgueses triunfam” (1999, p.104). Temos, desse modo, uma escritura que concede um tratamento especial à cena, desrealizando-a aos olhos do leitor pela excrescência dada à violência e à indiferença conferida ao outro. Tais atitudes exacerbam o desejo constante de obter prazer por meio de todo tipo de despautério.

Contrariamente às técnicas de Rubem Fonseca, os meios de comunicação, já às escondidas, investem nos efeitos de percepção e teatralizam o real. Suas construções imagéticas, bem elaboradas, serão veiculadas pela mídia e legitimadas pelo telespectador. Ambos - meios de comunicação e Rubem Fonseca - instauram o espetáculo, a encenação e a *performance*. Entretanto, o ficcionista não pretende, a partir das técnicas utilizadas, convencer o leitor da veracidade dos atos, mas chamara a atenção para a dubiedade, contrariamente aos meios de comunicação que tencionam gerar veracidade no espectador.

O descompromisso com a realidade que a ficção concede ao ficcionista lhe permite jogar com a linguagem, construir e desconstruir personagens, acobertar e exhibir dissimulações e fingimentos. No entanto, mesmo diante dessas possibilidades, as narrativas de Rubem Fonseca possuem uma construção enraizada no homem contemporâneo e no modo de viver nas sedutoras metrópoles. Unidas ao homem citadino estão as máscaras necessárias ao convívio humano, as representações e a consequente dissolução da identidade, como já abordamos.

Para além da violência execrável, pretendemos “assistir” a estes personagens no grande palco ficcional para, em seguida, compreender melhor não apenas como

se movimentam nessa estrutura tão bem articulada, mas atentar para os reflexos que saltam da tela-texto para o século XXI.

2.1.1 O espetáculo anuncia um “Feliz ano novo”

Vivemos, num lusco-fusco da consciência, nunca certos com o que somos ou com o que nos supomos ser. Nos melhores de nós vive a vaidade de qualquer coisa, e há um erro cujo ângulo não sabemos. Somos qualquer coisa que se passa no intervalo de um espetáculo; por vezes, por certas portas, entrevemos o que talvez não seja senão cenário.

(Fernando Pessoa)

Rubem Fonseca, prestes a completar 91 anos, não parou de escrever desde sua estreia em 1963 com *Os prisioneiros*. Logo após a estreia, publicou *A coleira do cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1967), *O homem de fevereiro ou março* (1973), *O caso Morel* (1973) e *Feliz Ano Novo* (1975). Em 1976, esta obra foi censurada sob a alegação de que era contrária à moral e aos bons costumes em virtude da violência e da pornografia, ficando fora de circulação durante 13 anos. Mesmo assim, Rubem Fonseca não alterou o tom de sua prosa. Lançou *O cobrador* (1979), *A grande arte* (1983), *Bufo & Spallanzani* (1986), *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988); *Agosto* (1990), *Romance negro e outras histórias* (1992), *O selvagem da ópera* (1994), *O buraco na parede* (1995), *Histórias de amor* (1997), *Do meio do mundo prostituto só amores guardei no meu charuto* (1997), *A Confraria dos espadas* (1998), *O doente Molière* (2000), *Secreções, excreções e desatinos* (2001), *Pequenas criaturas* (2002), *Diário de um Fescenino* (2003), *Mandrake: a bíblia e a bengala* (2006). Aventurou-se pelas crônicas em *O romance morreu* (2007), em 2009, lançou *O seminarista*, em 2011, *Axilas e outras histórias indecorosas* e, em

2013, *Amálgama*. Em 2015, lançou *Histórias curtas*, obra que sofreu críticas de pesquisadores e professores, mas que recebeu apoio e elogio de escritores que o acompanham. Em matéria ao jornal Folha de S. Paulo (07/05/2015), Sérgio Sant’Anna afirma que “há no livro certa *nonchalance* que me agrada muito, como se o autor não estivesse nem aí”.

Diante da vasta produção de Rubem Fonseca, como vimos, e dos inúmeros estudos já feitos sobre suas obras, não é fácil apresentar algo que possa somar a tantas pesquisas. O desafio foi grande e, por esse motivo, pensamos, também, em contos que foram desafiadores, responsáveis por agitar um período da história e provocadores de reações adversas. Os contos “Feliz ano novo” (1975) e “O Cobrador” (1979), de obras homônimas, foram escolhidos porque trazem, além das marcas de um dado tempo, características muito atuais de uma sociedade hedonista e imediatista.

O espaço social das obras é marcado pela ditadura militar. Assim, podem ser vistos como uma representação alegórica do que viveu o país em uma época repressiva e sangrenta. À vista desse enquadramento, além da condição marginalizada em que são postos os personagens dos contos por meio de leituras e pesquisas, é que pretendemos apresentar nossa leitura. Para isso, transportaremos esses personagens do contexto político repressivo brasileiro para a sociedade de consumo e da sedução pela imagem. O terceiro conto será “Hildete”, da obra *Pequenas criaturas* (2002). A escolha deste conto, também tem a pretensão de subverter a ideia de que Hildete é uma pequena criatura, manipulada e seduzida por agentes promotores de programas de auditório.

Iniciaremos com o conto “Feliz ano novo”, que, assim como os demais que integram a obra, apresenta a exacerbação da violência e da pornografia, temas que chamaram a atenção dos leitores e censores, além de inúmeros pesquisadores. Por outro lado, contém fortes traços cinematográficos, humor misturado ao grotesco e seres caricaturais.

O conto narra um assalto cometido por um grupo de amigos em uma casa de “bacana” na noite de *réveillon*. Participam da “farra” Zequinha, Pereba e o narrador-personagem. Este, não possui nome, manipula o grupo e lhe fornece algumas armas

deixadas por Lambreta, personagem que é superior ao bando por encontrar-se no topo da carreira: assalta apenas bancos.

Os quatro amigos pegam as armas, escolhem uma casa, e as atrocidades acontecem em uma mistura de prazer, horror, humor e deboche. “Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as bacanas vestirem no *réveillon*” (Fonseca, 1994, p.365). Essas são as palavras utilizadas pelo narrador-personagem para dar início ao conto “Feliz ano novo”. A experiência visual é que dará suporte à narrativa que será desenvolvida no imbricamento entre palavra e imagem.

O conto desenvolve-se a partir de uma decisão do narrador, juntamente com Zequinha e Pereba de praticarem o assalto. O desejo de obter os bens anunciados faz com que o bando saia pelas ruas do Rio de Janeiro em busca de uma casa atraente e de fácil acesso. “Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque” (Fonseca 1994, p.365). Diante da imagem associada à informação recebida pela TV, o narrador sabe que tanto roupas ricas como comida estão à disposição na casa dos “bacanas”. O que o narrador-personagem almeja é poder ter os privilégios dos ricos e usufruir das benesses, prazeres e entretenimentos.

Percebe-se que o órgão despertado é a visão, já que ele “viu”. É o olhar que despertou o desejo e o fascínio através de um meio visual: a TV. Assim, as imagens recebidas pelo grupo fortalecem o desejo de consumo. Rubem Fonseca introjeta o “real” (como vivem) e o imaginário (como “vivem” os famosos) na mente dos personagens. O líder do grupo e seus comparsas deleitam-se de prazer ao pensar quão satisfatório seria se obtivessem todas as felicidades e facilidades propagadas pelos meios de comunicação. Na busca de unir o imaginário ao real e de transformar o tédio em prazer é que se concretiza o assalto.

Antes de o líder do grupo decidir pelo assalto, ele faz um discurso provocativo a um dos comparsas logo no primeiro parágrafo do conto: “Pereba, vou ter que esperar o dia raiar e apanhar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros” (Fonseca, 1994, p. 365). Em uma primeira leitura somos conduzidos a pensar que a prática de adquirir os produtos da macumba ocorrerá e que o narrador-personagem

e líder do grupo realmente propõe isso aos amigos. No entanto, em uma leitura mais atenta, percebemos que é apenas uma brincadeira provocativa, como afirmamos.

Imediatamente após a proposta de comer as oferendas, diálogos fragmentados e entrecortados apontam para a sujeira e para o descaso com local:

Pereba entrou no banheiro e disse, que fedor.

Vai mijar noutra lugar, tô sem água.

Pereba saiu e foi mijar na escada.

Onde você afanou a TV?, Pereba perguntou.

Afanei porra nenhuma. Comprei. O recibo está bem cima dela.

Ô Pereba! Você pensa que sou algum papaquara para ter coisa estarrada no meu cafofo?

Tô morrendo de fome, disse Pereba. (Fonseca, 1994, p.395)

Ao lermos a posição do narrador-personagem diante do questionamento de Pereba quanto à TV, percebemos que aquela aquisição está legalizada e exposta para uso contínuo naquele ambiente, diferentemente dos outros objetos. Essa evidência se concretiza ao final do conto, quando retornam do assalto: “botei as ferramentas no pacote, as joias e o dinheiro na saca e levei para o apartamento da preta velha” (Fonseca, 1994, p.371). Ou seja, todo o roubo ficava na casa da Dona Candinha para mantê-lo distante de qualquer suspeita. Assim, observamos que a TV que estava no *cafofo* era a mediadora entre o grupo e os objetos de desejos.

Depois do breve diálogo acima citado, composto de frases em sua maioria com uma linha cada, com fragmentos dos acontecimentos, o narrador volta à insinuação anterior: “De manhã a gente enche a barriga com os despachos dos babalaôs, eu disse, só de sacanagem” (Fonseca, 1994, p. 365). Percebemos que em momento algum o personagem intentou comer a comida dos babalaôs. A expressão “só de sacanagem” indica que estava apenas provocando os rapazes, visto que tem consciência de que manipula e dirige o grupo. Outro fato a se considerar é que já havia sido instaurado, pela imagem televisiva, o desejo de adquirir “artigos finos” de modo mais fácil:

Puxamos um Opala. Seguimos para o lado de São Conrado. Passamos várias casas que não davam pé, ou tavam muito perto da rua ou tinham gente demais. Até que achamos o lugar perfeito. Tinha na frente um grande jardim e a casa ficava lá no fundo, isolada. A gente ouvia barulho de música de carnaval, mas poucas vozes cantando. Botamos as meias na cara. Cortei com a tesoura os buracos dos olhos. Entramos pela porta principal. (Fonseca, 1994, p.368)

A última oração do trecho acima pode ser entendida como o “espetáculo vai começar”. O objetivo não é apenas o assalto, mas deliciar-se com os prazeres de outra classe social por algumas horas. Ao tocar, pelo mundo midiático, na esfera do consumo, o líder não só deseja os objetos que estão do outro lado, mas sente a necessidade de agir como um ator ao entra em cena, como veremos adiante.

Ao analisar os três personagens, o narrador se apresenta superior a eles. Possuidor de instrução básica, não alimenta as crendices dos amigos. Apresenta um estilo de formulação mental mais racional e menos mágico: “tenho ginásio, sei ler, escrever e fazer raiz quadrada” (Fonseca, 1994, p. 365). A suposta superioridade anula a superstição e lhe dá o direito de chutar “a macumba que quiser” (Fonseca, 1994, p.365). E a hierarquia se estabelece: Zequinha segue as ordens e Pereba representa o marginal apresentado pelos programas sensacionalistas e de humor, feio sem dentes, “vesgo, preto e pobre” (Fonseca, 1994, p. 366). Basta considerar a alcunha recebida.

O conto procura contrapor as classes sociais. Há de um lado ricos, bonitos, brancos, e de outro pobres, feios e negros. Dificilmente se expõem ricos ligados ao conceito de feio diante da publicidade, “mãe e mestra de nosso tempo”, que “exerce influência decisiva sobre os gostos, a sensibilidade, a imaginação e os costumes”, como defende Llosa (2013, p. 30-33). Explosão de audiência é quando feios e pobres se tornam ricos e fornecem à mídia o antes e o depois para comprovar a teoria de que tudo é possível.

Os personagens de “Feliz ano novo” são apresentados segundo a ótica do narrador que escolhe, tal qual a máquina de um ensaio fotográfico ou a câmera da TV, o ângulo certo para mostrá-los e para evidenciar a oposição entre as classes. O

leitor-espectador, diante do enquadramento exato, é levado a pensar em explorados e exploradores frente ao enunciado do narrador. Ao retratar o comparsa Pereba, o narrador informa que “ele falava gozador, cansado, doente” (Fonseca, 1994, p. 366). No entanto, tais características contradirão as ações ao atuar no assalto quando para “botar respeito” e satisfazer-se estupra e mata “a gordinha” e a “velha” (...). “Engrossaram e eu tive que botar respeito” (Fonseca, 1994, p.369), justifica Pereba. Esta transmutação, inerente ao palco e às telas, põe em dúvida a deficiência do personagem bem como o discurso do narrador. A palavra “gozador”, antes de cansado e doente, pode ser entendida como uma pista de que o cansaço e a doença faziam parte da teatralização de Pereba e/ou do enquadramento do narrador.

Como já mencionado, o grupo alimenta-se constantemente das mensagens-imagens transmitidas pela mídia que cria a falsa sensação de que a todos é possível obter e ser o que se deseja. A TV, como produtora de mitos por excelência, está sempre empenhada em forjar personalidades, além de ser a mediadora entre o não possuir e a possibilidade de realizar as aspirações mais esdrúxulas. A saída para o grupo é a invasão do espaço propagado em uma dimensão espetacularizada, cinematográfica. O resultado será a desestabilização e a desconstrução, durante poucas horas, da vida apregoada pelo meio de comunicação em questão.

Ao adentrarem a casa dos bacanas, a sujeira, os arrotos, as fezes, o estupro, o sangue e a morte sobrepunham as roupas caras e os artigos finos, o que proporcionará ao leitor presenciar uma dicotomia ainda maior entre as classes. No entanto, a cada ação se constrói um processo de distanciamento da questão exclusivamente econômica e sobressai a busca por prazer e diversão. A festa passa a ser o palco e os personagens, os atores.

Maria Rita Kehl, no ensaio “O espetáculo como meio de Subjetivação”, que integra a obra *Videologias: ensaios sobre a televisão* (2004), aborda a influência da TV no comportamento humano e o constante empenho da indústria cultural para “traduzir a vida em imagem” (Kehl, 2004, p.44). Para a autora, há uma fusão entre passividade e interatividade já que quem está na frente da telinha se torna espectador e consumidor. Considerando a interatividade, os personagens do conto,

como consumidores, desejam o que lhes fora anunciado, buscam obtê-lo. Adentram no mundo dos prazeres e regalam-se ao máximo.

Tania Pellegrini, em *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea* (2008), ao abordar os anos 1970, a despeito da censura, afirma que “o fortalecimento de um sólido mercado de bens culturais vem fazer parte da nova estrutura econômica desenvolvendo-se no país uma espécie de preâmbulo da inserção no chamado processo de globalização, que já se avizinha” (Pellegrini 2008, p.19). E, continuando, declara que se impõem duas atividades que eram consideradas secundárias: “a publicidade e o jornalismo influenciando decisivamente o gosto do público, sobretudo por meio da televisão e a força de suas imagens” (Pellegrini, 2008, p.19). Essa força imagética é levada ao extremo por Rubem Fonseca que não a deposita nos personagens, tornando-os alienados e passivos, mas a utiliza como alimento para que penetrem e atuem no mundo do simulacro.

Quatro décadas se passaram da escritura do conto e vemos que os aparatos tecnológicos estão diuturnamente sendo criados, aperfeiçoados, descartados, copiados e consumidos freneticamente para que o ciclo não se feche. Há de se pensar, também, na criação do controle remoto. Este instrumento é responsável pela falsa sensação de “controle pelo controle”. Os três personagens do conto “Feliz ano novo” manipulam a “máquina sintática”, expressão cunhada por Beatriz Sarlo, em *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e cultura na Argentina* (1997), para escolherem o que pretendem ver, dentro das possibilidades ofertadas: “Acendemos uns baseados e ficamos vendo a novela. Merda. Mudamos de canal, prum *banguê-banguê*. Outra bosta” (Fonseca, 1994, p.365). Sarlo (1997) afirma que o *zapping* converteu uma atração baseada na imagem em “uma atração sustentada na velocidade” (1997, p.58). A velocidade proporcionada pelo *zapp* é responsável por sobrepor imagens, gerar desejos e alterar o comportamento dos personagens que passam a cruzar milhares de informações fragmentadas. Esses retalhos farão parte dos atos do grupo em meio ao assalto. Serão matadores ferozes, humoristas, ditadores, atiradores e compulsivos. De *Homo Videns*, como define Santos (2000, p. 23) para o homem da cultura televisiva, podemos asseverar que os personagens passam ao *Homo Zappiens*, ou seja, aquele que não se mantém preso a nenhuma tela por um longo tempo. Isso se explica pela busca desenfreada por uma imagem

geradora de impacto que se estende do controle remoto às ações dos personagens na cena do assalto. Comem, estupram, atiram, matam, mordem e defecam.

Para continuar a transformação do homem preconizada por Santos, Neil Gabler, na obra *Vida, o filme* (1999), declara que o *Homo sapiens* agora é o *Homo scaenicus*, o homem artista, pois passa a “interpretar a sua vida, em vez de simplesmente vivê-la” (Gabler, 1999, p.16). Evidenciamos no conto um discurso literário em interface com os meios de comunicação, uma articulação com a linguagem midiática. Os personagens mudam de marginalizados e doentes a fortes e destemidos para encherem-se de gozo e satisfação, sem culpa ou medo. É o espectro da vida cotidiana na voz do narrador que expõe uma realidade permanentemente invadida pelas fantasias despertadas pelas imagens da TV e do cinema.

Mario Vargas Llosa, afirma que a cultura contemporânea não se empenha em mobilizar a sociedade para transformações diante das atrocidades e desumanidades, mas impulsiona o público a perceber tais fatos apenas “com a resignação e o fatalismo com que se aceitam os fenômenos naturais - terremotos e *tsunamis* - e como uma representação teatral que, embora trágica e sangrenta, produz emoções fortes e agita a vida cotidiana” (Llosa, 2013, p. 126). Tânia Pellegrini aponta como uma “tomada de cena” realidades que deveriam constranger, comover e resultar em ações. Isso por que, segundo a autora, há uma invasão permanente de “pequenas fantasias despertadas pelas imagens dos filmes da TV e do cinema” (Pellegrini, 1999, 37).

Em vários momentos podemos identificar no conto as falas de Llosa e Pellegrini: “Tinha um anel que não saía. Com nojo, molhei de saliva o dedo da velha, mas mesmo assim o anel não saía. Fiquei puto e dei uma dentada e arranquei o dedo dela” (Fonseca, 1994, p.369). Além do ato de violência explícita, o que fica evidente é o motivo banal para a retirada do dedo: “fiquei puto”; e o nojo, não de arrancar o dedo com os dentes, mas de ter que salivá-lo. Muitas joias havia naquele lugar, mas a ira o fez decepar o dedo, intensificar a cena e, ao mesmo tempo, banalizá-la pelo excesso de violência seguido de indiferença e naturalidade. Pereba, ao descrever ao parceiro este ato, quando interrogado sobre o local onde as mulheres se encontravam, apresenta a justificativa acima descrita para a amputação

do dedo, o que basta para lermos a fala de Llosa quanto à representação teatral e, ao mesmo tempo, quanto à resignação diante da fácil, única e simples saída encontrada.

Mesmo diante do aparelho responsável pelo discurso do consumo, a movimentação na sala onde mora o narrador e se encontram Pereba e Zequinha é constante. É também acelerada a tessitura da narrativa. Podemos dizer que há, em todos os aspectos, uma velocidade que coaduna com a dos *mass média*: as frases e os períodos são curtos, há mudança constante de assunto, os diálogos são interrompidos e inconclusos, não há tempo para travessões, dois pontos, aspas e há uma abundância de parágrafos. Há um despejar abundante de acontecimentos que se desenrolam diante dos olhos do leitor. Estilisticamente, podemos associar tal urgência também ao gênero conto que, por sua vez, se conecta tematicamente aos efeitos provocados pela mídia. É como se os personagens estivessem manipulando um controle remoto para apresentarem cenas que representam o ambiente, com a sujeira, o odor, o desejo, a violência e a ostentação. Verificamos que o processo narrativo está em consonância com a constante mudança de canais de TV pelo controle remoto:

Depois de amanhã vocês vão ver.

Vão ver o quê?, perguntou Zequinha.

Só tô esperando o Lambreta chegar de São Paulo.

Porra, tu ta transando com o lambreta?, disse Zequinha

As ferramentas dele tão todas aqui.

Eu ri

(...)

Fumamos mais um pouco.

Quando é que vocês vão usar o material?, disse Zequinha.

Dia 2. Vamos estourar um banco na penha. O Lambreta quer fazer o primeiro gol do ano.

Ele é um cara vaidoso, disse Zequinha

É vaidoso mas merece. (Fonseca, 1994, p. 366-367)

O *zapping*, responsável pela busca frenética de algo que fascine na TV, liga-se à necessidade de entregar-se aos prazeres oferecidos pela mídia. O tempo é urgente e esperar não se harmoniza com a velocidade instaurada. É necessário ir ao assalto antes do amanhecer e antes do dia 2, reservado para “estourar um banco na Penha” (Fonseca, 1994, p.367) com o líder maior Lambreta. Invejado pelo grupo, Lambreta já assaltou mais de trinta bancos e no dia dois, será o primeiro gol do ano: “Já trabalhou em São Paulo, Curitiba, Florianópolis, Porto Alegre, Vitória, Niterói, para não falar aqui no Rio. Mais de trinta bancos” (Fonseca, 1994, p. 367). O sucesso merecido pelo “trabalho” de Lambreta causa inveja e desejo. Tudo o que os três almejam é ter o mesmo reconhecimento, ousadia e habilidade. Esse personagem é apenas mencionado pelo grupo. A visão que o leitor tem de Lambreta está sujeita à fala dos personagens diante da especialidade bem sucedida: assaltar bancos.

Lambreta é retratado como homossexual, o que contrasta com a sua *profissão*: “É, mas dizem que ele dá o bozó, disse Zequinha. Não sei se dá, nem tenho peito de perguntar. Pra cima de mim nunca veio com frescuras. Você já viu ele com mulher, disse Zequinha. Não nunca vi” (Fonseca, 1994, p.368). Continuando o diálogo, Zequinha afirma que a homossexualidade não fica bem a um cara como Lambreta. No entanto, “cara importante faz o que quer”, declara Pereba.

Evidencia-se na cena descrita acima que a representação de personagens homossexuais nos programas de humor veiculados pela TV está incorporada na mente de Zequinha. Sempre são apresentados de forma caricatural, grotesca, ridicularizados e com o objetivo de provocar riso. Esta visão grotesca e caricatural também é percebida na sociedade representada na TV. Desse modo, um ser que é motivo para o riso de outros não deveria ter tal posto.

Utilizar o deboche em conversas casuais ou diante de um estupro ou morte tem o mesmo valor. Tal estratégia colabora para amenizar o impacto das cenas de violência no leitor, aproximá-lo de um espetáculo cinematográfico e depositar o real em base flutuante. Assim, se concretiza a “tomada de cena”.

No conto em análise é possível ver algo além da violência, da solidão, da marginalidade, dos desdentados, dos sobreviventes e da fome. A própria linguagem discursiva acaba por desmistificar uma visão já instaurada e fundamentada na

oposição riqueza/pobreza e em seus efeitos. As tônicas pobreza e exclusão social seriam inadequadas se aproximarmos esses personagens da sociedade do espetáculo e da rota do consumo. As ações dos personagens como: comer, defecar, estuprar, matar, divertir-se e, por último, roubar, confirmam o que afirmamos.

A sucessão de episódios justapostos, ou seja, a sobreposição de imagens pela linguagem é evidenciada na sala onde o grupo se encontra. São “ações que rapidamente se sucedem dando a ideia de movimento contínuo” (Pellegrini, 1999, p. 39). No mesmo momento em que Pereba, por não ter água no banheiro, vai “mijar na escada” (Fonseca, 1994, p.365), uma pergunta é lançada pelo personagem sobre o aparecimento inusitado do aparelho de TV naquele “cafofo”, o *zapping* acontece pelo narrador, as granfas são descritas. Pereba encontra-se na masturbação, fumam uns baseados, pensam nas “madamas”, comentam sobre outro assalto e sobre as mortes constantes dos companheiros por estrangulamento, tiros e fogo. Isso tudo em menos de duas páginas.

O leitor é levado a “olhar” os quadros apresentados quase simultaneamente, o que instaura, como afirmou Pellegrini, o “movimento contínuo”.

Viu o que fizeram com o Bom Crioulo? Dezesseis tiros no quengo. Pagaram o Vevé e estrangularam. O Minhoca! Porra! O Minhoca! Crescemos juntos em Caxias, o cara era tão míope que não enxergava daqui até ali, e também era meio gago – pegaram ele e jogaram dentro do Guandu, todo arrebetado. Pior foi o Tripé. Tacaram fogo nele. Virou torresmo. Os homens não tão dando sopa, disse Pereba. E frango de macumba eu não como”. (Fonseca, 1994, p.366)

Tal velocidade apaga os atos de violência descritos, gera certo atordoamento seguido de distração. A descrição das cenas materializa o espetáculo. A violência é apresentada em forma de espetáculo, repleta de *performance*. Há uma representação visual intensa, construída pela palavra ou por fragmentos de textos, que cria visualidades, também fragmentadas, entrecruzadas e sobrepostas. Como correlato a esse processo na ficção, temos os telejornais que sobrepõem tragédias

naturais, homicídios, assassinatos, *shows*, campeonatos de futebol, previsão do tempo diante do telespectador.

Ao falar de João Antonio e Rubem Fonseca, Antônio Cândido afirma, em “A nova narrativa”, que “estes dois escritores representam em alto nível uma das tendências salientes do momento, que se poderia chamar de “realismo feroz”, de que talvez tenham sido os propulsores” (Cândido, 1989, p.210). Já Alfredo Bosi adjetiva, especialmente a escrita de Rubem Fonseca, de “brutalismo” (Bosi, 1975, p.15). Embora o conto apresente tais características, vemos que o humor, a ironia e o desdém, como afirmamos, criam face menos cruel em virtude, também, do excesso de violência que transpõe o real e brinca tanto com o “realismo feroz” como com o “brutalismo”. O resultado é a falta de incômodo dos personagens diante de tragédias vistas e executadas e, por extensão, do ser humano diante das desumanidades e horrores anunciados todos os dias.

A violência descrita pelos personagens por ocasião da morte dos companheiros serve apenas para alertar sobre a ação dos “homens que não estão brincando” (Fonseca, 1994, p.366), nada mais. Pereba não apresenta sentimento algum pela morte das pessoas com as quais conviveu, apenas justificativas de que ainda que corra perigo não irá comer frango de macumba. O deboche e o descaso sempre estão presentes diante das fatalidades ocorridas: “virou torresco”.

O falso desafio proposto pelo líder do grupo no início da narrativa tornou-se um incômodo ao comparsa Pereba que, para justificar ainda mais a negação ao ato de roubar as oferendas ou destruí-las, traz mais uma história, podemos dizer, tragicômica: “não conte comigo, disse Pereba. Lembra do Crispin? Deu bico numa macumba aqui na Borges de Medeiros, a perna ficou preta, cortaram no Miguel Couto e tá ele aí, fudidão, andando de muleta” (Fonseca, 1994, p. 365). A exposição das crendices diverte o narrador que está liberto delas pelo pouco conhecimento obtido.

Poderíamos aqui fazer uma leitura socioeconômica e apresentar uma lista de problemas que deixaram o grupo na condição em que se encontra. Por outro ângulo, todo o discurso entre eles, permeado pela voz do narrador, se dá entre um baseado e outro. O consumo constante de drogas também resulta em pequenas, mas significativas, interrupções do percurso narrativo: “acendemos uns baseados e

ficamos vendo a novela” (Fonseca, 1994, p.365); “botamos tudo em cima da cama e ficamos olhando. Fumamos mais um pouco” (Fonseca, 1994, p.367); “ficamos calados, fumando” (Fonseca, 1994, p.368). Essas interrupções não só revelam o efeito da droga utilizada, mas são compatíveis com o comando do controle remoto e as sucessivas alternâncias de canais.

Ao fim e ao cabo, o que sobressai é o desejo de diversão: “Não vais comer uma bacana destas?, perguntou Pereba. Não estou a fim. E você... Inocência? Acho que vou papar aquela moreninha” (Fonseca, 1994, p.371). O “entretenimento” é uma constante na vida dos integrantes do grupo que, após um assalto que cometeram no Leblon, ficaram “bebendo e comendo as mulheres” até o dinheiro acabar. A aquisição dos bens materiais acontece após estarem fartos de comida e sexo: “Enchemos toalhas e fronhas com comidas e objetos” (Fonseca, 1994, p.371).

Antônio Sérgio Spagnol, em *Jovens perdidos: um estudo sobre jovens delinquentes na cidade de São Paulo* (2008), revela que em muitos momentos da pesquisa, quando colhia relatos dos jovens, estes tinham prazer ao detalhar os assaltos, as mortes e os requintes de violência. Mostravam-se eufóricos diante dos “atos heroicos e da aceitação por parte dos outros, tudo reafirmava esse heroísmo” (2008, p.148). Spagnol declara que os esparsos momentos de resignação eram “rapidamente suplantados pelas descrições de seus crimes” (2008, p.148). Esse pequeno espaço que se abre deve ser preenchido com ações, como beber, usar drogas, fazer sexo, assistir TV, masturbar-se. “Ou, de outra forma, matar a fome, matar a sede, matar o outro” (2008, p.169).

Quanto ao uso constante dos “baseados” no decorrer do conto pelos personagens, sugere uma suspensão “entre o verdadeiro e o falso, o possível e o impossível, na dependência do “acredite se quiser” que rompe completamente as antigas convenções realistas”, como afirma Pellegrini (2003, p.24). Para Llosa, o uso maciço de drogas impele os seres humanos aos prazeres fáceis e rápidos. “Querer fugir ao vazio e à angústia provocada pelo sentimento de ser livre e de ter obrigação de tomar decisões (...) é o que suscita essa necessidade de distração, motor da civilização em que vivemos” (Llosa, 2013, p.36). Esse motor é abastecido constantemente pelas mais diversas mídias: *outdoor*, programas de auditório, vida de celebridades e muitos dos noticiários jornalísticos. Vemos que todas as atitudes

do narrador, de Pereba e de Zequinha se ligam à distração e divertimento. Quer antes do assalto com as drogas e a TV ligada o tempo todo, quer no momento do assalto com “tiro ao alvo”, sexo e arrotos.

“Fumamos, Esvaziamos uma pitu” (Fonseca, 1994, p.367). O narrador de “Feliz ano novo” não tem interesse em apresentar reflexões, sentimentos, muito menos trocar experiências com o leitor. Tem maior interesse em descrever as ações e focalizar como uma câmera as cenas que se ligam às ações do grupo e depositá-las no leitor.

Silviano Santiago, ao analisar alguns contos de Edilberto Coutinho no ensaio intitulado “O Narrador Pós-Moderno”, afirma que o narrador pós-moderno é um jornalista, “só transmite pelo narrar a informação” (Santiago, 2002, p.45). Não descreve sua própria experiência, simplesmente narra a ação estando fora dela. É a posição do narrador diante do que é narrado, nem sempre seguro, nem sempre objetivo, nem sempre com um ordenamento linear, contenta-se em lançar um olhar e revesti-lo de palavras, sem julgamento, condenação ou remorso.

Santiago parte da discussão já aberta por Walter Benjamin, no ensaio “O Narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1936), em que declara que o narrador não é mais eficaz na proposta de narrar:

(...) a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. (Benjamin, 1987, p. 197)

Santiago, sustentando a posição do narrador pós-moderno em contraposição com a defesa benjaminiana, declara que há uma sabedoria transmitida que “é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência.” E complementa: “o narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções da linguagem” (Santiago, 2002, p.47). Ampliando essa discussão, ousamos dizer que a “observação da vivência alheia” associada aos *massmídia* é que tem sido a

produtora da vida-filme, da *performance*, do *Homo scaenicus*. Pela caracterização desse narrador pós-moderno percebemos a complexidade do mundo e o constante entrecruzamento de diversos níveis de percepção - cenas produzidas no inconsciente, nos desejos humanos que se misturam com cenas criadas pela mídia.

Fica claro que o personagem, ao transmitir as ações e os fatos, não pretende criar um intercâmbio de experiências, apenas expor a ação enquanto um espetáculo a que assiste. “É a experiência proporcionada por um olhar lançado” (Santiago, 2002, p.38). Cabe ao leitor utilizar as arestas e formular conceitos, opiniões e ver-se nos personagens, nas imagens, nas atitudes e pelas ruas. O crítico declara que é “como se o narrador estivesse apertando o botão do canal de televisão para o leitor” (Santiago, 2002 p.60). Pellegrini, corroborando Santiago, afirma que “na literatura, pode-se dizer que, muitas vezes, o olho por trás da câmera é o narrador” (Pellegrini, 2003, p.29). E complementando, o olho posto no narrador é o do leitor, cuja percepção deve ser a de que o “real” e o “autêntico” são construções da linguagem, como defendeu Santiago. Avaliar essas construções pode levar a novas formas de ler e compreender o que se diz e como se diz, principalmente se trata de um narrador pós-moderno.

Maria Rita Kehl, em *Televisão e violência no imaginário* (2004), analisa o pensamento diante da exposição às imagens. A autora afirma que tal exposição “induz o sujeito a um modo de funcionamento psíquico que prescinde do pensamento”, pois “o imaginário funciona segundo a lógica dos desejos” (2004, p. 89). Desse modo, o espectador, diante da imagem apresentada, sentiria “um microfragmento de gozo” (2004, p.90), já que, segundo Kehl, o funcionamento do imaginário dispensa o pensamento, ao menos momentaneamente. Visto por essa perspectiva, até o microfragmento de gozo é interrompido no conto “Feliz ano novo”, embora seja retomado e concretizado posteriormente na casa dos *bacanas*.

Pereba, ao imaginar as “madamas granfas”, começa a se masturbar, mas imediatamente é acometido da realidade em que vive e sua infeliz aparência: “você não tem dentes, é vesgo, preto e pobre, você acha que as madames vão dar pra você”? (Fonseca, 1994, p.366). Mesmo assim, tenta prosseguir, mas Zequinha entra na sala e o repreende. Pereba, já sem paciência para continuar, declara: “michou, michou, assim não é possível” (Fonseca, 1994, p.366). E uma justificativa é lançada:

“ele tava homenageando uma loura bacana, de vestido de baile e cheia de jóias” (Fonseca, 1994, p.366). Diante da frustração, o personagem apresenta mais uma imagem construída mentalmente: “ela tava nua” (Fonseca, 1994, p.366).

Esse pequeno trecho da narrativa apresenta diálogos rápidos, fragmentados e envoltos de construção imagética. O excesso desses pequenos diálogos, a intromissão das imagens mentais e do personagem Zequinha dificultam a concentração de Pereba para findar seu ato, é como se estivesse diante da TV manuseando o controle remoto e rompendo com a possibilidade de concentração. Aqui, por deboche, o que manuseia é o órgão genital que irá lhe conferir, como todas as coisas que busca, o gozo imediato.

A TV e outros meios mostram a beleza do corpo em contraposição com a feiura da personagem do outro lado da tela. Essa beleza exterior e branca está representada pela felicidade, com os braços para cima, dançando em festa de *révillion*. Temos assim, de um lado um corpo desejável, e de outro um corpo repellido, um registro do feio, segundo padrão estabelecido. As mulheres imaginadas são louras e branqueadas, sempre felizes, dançando “com os braços pro alto” (Fonseca, 1994, p.365). Kelh, no ensaio “Um só povo, uma só cabeça, uma só nação” (2005) afirma que a ação da televisão no espectador “canaliza suas aspirações emergentes e, cúmplices, coloca no vídeo sua imagem e dessemelhança capitalizando seus desejos para o terreno do possível” (2005, p.409). É esse terreno que envolve o grupo e o impulsiona para não apenas participar das ostentações existentes na casa dos ricos, mas para transformarem-se em homens portadores de força, poder e virilidade.

A forma como está construída a narrativa leva o leitor a ter a sensação de que está diante de pequenas cenas da vida moderna misturadas com as fantasias disponíveis na tela da TV. Os personagens da narrativa não possuem nomes, são chamados por apelidos e se reconhecem assim: Pereba, Bom Crioulo, Minhoca, Vevé, Lambreta. Todas as alcunhas estão grafadas com letra maiúscula. Lambreta, o mais respeitado, mora no mesmo edifício do narrador-personagem e é possuidor de armas potentes, causadoras de euforia em Zequinha e Pereba. No apartamento de Candinha, lugar “limpo” para as armas, em sintonia com o nome, está o pacote com os instrumentos que darão poder, prazer e diversão ao grupo. A “preta velha”

recebe os salteadores e estes levam o pacote ao apartamento - uma Thompson, uma carabina doze e duas Magnum. Zequinha contempla as armas, se enche de um frenesi e exclama: “Putá que pariu. E vocês montados nessa baba tão aqui tocando punheta?” (Fonseca, 1994, p.369). Em seguida o narrador comenta: “Ele faria sucesso falando daquele jeito na TV, ia matar as pessoas de rir” (Fonseca, 1994, p.369).

Percebemos que o narrador expõe o gosto do telespectador cuja distração é ter o risível, o grotesco, o insólito e o falseamento da realidade como companhia. Brincar com a violência, como já abordamos, e apresentá-la disfarçada de cena cinematográfica, contribui para que haja uma recepção tolerante e indiferente. Além disso, a constante superposição do real com o imaginário, da violência com o espetáculo, do grotesco com o sublime é responsável por manter a sensação permanente de “recreação” ou distração, tão apropriada ao entretenimento. Llosa adjetiva de frivolidade “esta maneira de entender o mundo, a vida, segundo o qual tudo é aparência, ou seja, teatro, ou seja, brincadeira e diversão” (2013, p.45).

A mídia televisiva preocupa-se constantemente em ofertar serviços e produtos que representam frivolidade ou que terminam em frivolidade. A TV, ao apresentar o fim do estoque dos artigos finos ao telespectador, no conto representado pelo grupo, não desanima o líder, mas o impulsiona a obtê-los. A mercadoria anunciada é atrativa aos desdentados, pobres e feios, às louras bacanas e às morenas, não exatamente pela real necessidade, mas pelo poder e volúpia que dá a quem se associa a ela. Lipovetsky e Serroy (2011) afirmam que as festas “tornaram-se convites à fruição, uma espécie de orgias do consumo” (2011, p.58). Essas orgias se manifestam tanto nas “bacanas”, que consomem todo o estoque, quanto na gangue, que busca prazer no ato de consumir joias, roupas e, também, as próprias “bacanas”.

Em toda a narrativa, o valor de culto e deleite se estende, também, às armas, que são responsáveis pelo espetáculo gerado pela potência que possuem, em especial uma carabina doze que promete “jogar o puto de costas na parede e deixar ele pregado lá” (Fonseca, 1994, p.367). Já as joias, roupas, comidas, bebidas e mulheres são para desfrute diário. Instaura-se, desse modo, uma visão de mundo a partir do consumo e do espetáculo, o que, conseqüentemente, torna as relações

pessoais superficiais e repletas de jogos cênicos, gerando um modelo a ser seguido. Debord declara que o espetáculo não é só um “adereço decorativo ao mundo real” (1997, p.15), mas, por meio das formas de informação ou propaganda, publicidade ou consumo, ele torna-se um modo de viver compartilhado e desejado por todos.

As imagens exibidas - produtos e pessoas - na cena televisiva são sempre espetacularizadas. Os três comparsas deixaram-se seduzir e passaram de espectadores passivos para protagonistas-consumidores, transformando a convocação em efetiva realização do ato. Como resultado, se fartam de entretenimento e gozo ao adentrarem no espaço anteriormente exibido pela TV.

2.1.2 Atores em cena: metamorfose e *performance*

No conto em análise a primeira premissa abordada por Kehl, ou seja, “o microfragmento de gozo”, não chega a findar-se se pensarmos literalmente, como já demonstramos. Partimos, então, para a segunda premissa, consequência da primeira, em que “o funcionamento do imaginário incita a passagem ao ato” (2000, p.90). Agora, o sujeito é compelido a interferir, a “existir em ato” (2000, p.95). Essa existência se consubstancia na noite da passagem de ano cuja campanha publicitária realça o estímulo às fantasias e o desejo de realizá-las. À vista disso, “invadir uma casa bacana que tá dando festa” já que “o fumo acabou. A cachaça também” (Fonseca, 1994, p.368) traria de volta a diversão e o gozo.

Não há mais tempo para ficar estancados nas imagens televisivas, muito menos, nas circunstâncias do “cafofo” se o paraíso está logo ali: “tá cheio de casa de rico por aí” (...). “O mulhério tá cheio de joia” (...). E os barbados tão cheio de grana na carteira” (Fonseca, 1994, p.368). O grupo mergulha em um mundo onde tudo é possível.

Há uma transmutação. Agora estão cheios de poder (armas) e travestidos (capas e disfarces). É hora de pular o muro e adquirir a imagem desejada com a força de um *gangster*:

Coloquei a lata de goiabada (Thompson) numa saca de feira, junto com a munição. Dei uma Magnum pro Pereba, outro pro Zequinha. Prendi a carabina no cinto, o cano para baixo, e vesti uma capa. Apanhei três meias de mulher e uma tesoura. Vamos, eu disse. (Fonseca, 1994, p.368)

O líder apresenta-se como um herói repleto de vigor, vitalidade e objetividade. A arma presa ao cinto, as munições e a capa representam ícones que recobrem seres cinematográficos, além de fornecerem à cena uma saída espetacular. Oposta às descrições anteriores, que envolviam seres doentes, fracos, vesgos, famintos e drogados em uma sala suja e pobre, agora é tempo de a vida metamorfosear-se em espetáculo.

Retornando à tese de Gabler (1999) sobre a transformação da vida em uma forma de espetáculo e entretenimento, observamos que o narrador recria a própria vida como se fosse um gênero para cinema e televisão. As ações futuras necessitam de uma nova aparência para que obtenha o resultado esperado.

Escolhido o espaço, entram pela porta principal em um “cenário perfeito”, com jardim grande e música de carnaval. Tornam-se atores da cena, que é complementada com o clichê cinematográfico: “é um assalto, gritei bem alto, para abafar o som da vitrola. Se vocês ficarem quietos ninguém se machuca” (Fonseca, 1994, p.368).

O palco está disponível, os atores preparados. A ação tem início na casa dos *granfas*. Pereba e Zequinha trazem os empregados e o narrador estabelece um breve diálogo com uma “mulher de vestido longo vermelho” para saber se há mais alguém na casa:

Tem mais alguém na casa?, perguntei.

Minha mãe. Ela está lá em cima no quarto. É uma senhora doente, disse uma mulher toda enfeitada, de vestido longo vermelho. Devia ser a dona da casa. (Fonseca, 1994, p.369)

O estereótipo de atriz do cinema de *Hollywood* não passa despercebido do narrador. Mcluhan, em *Os meios de comunicação como extensão do homem* (1964),

afirma que “o vestuário, como extensão da pele, pode ser visto como um mecanismo de controle térmico e como um meio de definição do ser social. Nisto, o vestuário e a habitação são parentes próximos, quase gêmeos” (1964, p. 140). São esses parentes próximos que serão destituídos de seus postos por meio da violência e do terrorismo, mesclados com humor e bufonaria.

A roupa do líder o define agora como um *gângster* em um território que deve ser dominado e subjugado. Na tentativa de uma organização da gangue, o narrador dá nomes aos integrantes. Mas, ao interpelá-los, o humor é retomado, já que os companheiros não se lembram dos nomes, ou nunca os possuíram. É como se todo o assalto fosse um cenário teatralmente projetado e, ao mesmo tempo, repleto de improvisações com rumos incertos e ações aleatórias:

Gonçalves, vai lá em cima com a gordinha e traz a mãe dela?

Gonçalves? Disse pereba.

É você mesmo. Tu não sabe mais o teu nome, ô burro?”

Pereba pegou a mulher e subiu as escadas.

Inocência, amarra os barbados.

(Fonseca, 1994, p.369)

Como pudemos notar, durante todo o percurso narrativo há constantemente uma chacota em meio à violência banal, o que transforma, como já dissemos, crueldade em zombaria. Essa fusão de crueldade e zombaria convida o leitor a uma reflexão sobre o modo como se tem posicionado frente às cenas semelhantes a essas exibidas pelos meios de comunicação. Ademais, provoca certo estranhamento seguido de reconhecimento, que o conduz a uma leitura que o aproxima da realidade. Os contratempos em furtos, homicídios e roubos merecem mais espaço na mídia que o dano causado. Vale lembrar o provérbio jornalístico que empregou um editor no *Sun*: “se um cachorro morde um homem, não é notícia, porque é muito comum. Mas se um homem morde um cachorro, aí é notícia!” (Parry, 2012, p.143).

Inocência, em oposição às barbáries que cometerá, é o nome pelo qual Pereba é chamado. A imagem da mulher nua se concretiza para o personagem que comete um estupro e um assassinato. Tais atitudes são opostas à descrição dada pelo narrador no início do conto: cansado e doente. Isto confirma não só a

teatralização da cena, mas a total transfiguração desse personagem ao adentrar na casa dos bacanas - palco para as representações que se seguirão.

Possuir um nome, ou melhor, um sobrenome, e estar em outro território nos remete à carnavalização bakhtiniana. No momento do assalto, o grupo utiliza um nome em substituição das fantasias e máscaras utilizadas outrora. O centro simbólico, a elite, é desapropriada de seus signos e tomada pela face inversa em uma festa que não é o carnaval, mas o *révillion*. Para Bakhtin, o carnaval era a “eliminação provisória” da hierarquia. (Bakhtin, 1987, p. 9). Aqui, podemos dizer que se trata de uma inversão provisória do poder. Corroborando tal inversão percebemos que agora os participantes da festa é que receberão alcunhas: gordinha, putos, velha, baixinho, magrinho, moreninha, barbados.

Justificativas das mais absurdas têm convencido telespectadores pela força midiática e feito deles cúmplices de muitas atrocidades. Desse modo, explica-se a falta de incômodo, espanto ou indignação do homem diante de tantas perversidades, barbaridades e crueldades. No entanto, as atrocidades lidas na ficção fonsequiana muito provavelmente espantem mais que as das telas da TV. E por que isso ocorre? Seguramente porque estamos mais acostumados, anestesiados e empedernidos com as atrocidades que tomam olhos e ouvidos diuturnamente, envoltos - ou não - de caráter espetacular.

Após uma sequência de cenas violentas, o personagem central emoldura um quadro com detalhes de um dos cômodos da casa que evoca riqueza, ostentação, brilho e limpeza. Há muita comida, roupas, joias, “tudo perfumado”, o que destoa do local de onde vieram. A mobilidade nos espaços em que se desenrolam as cenas é constante. Seja no apartamento seja na mansão, o leitor é levado em todo o momento a diversos ambientes: banheiros (fétidos e perfumados); “escadas imundas e arrebetadas”; jardim grande; paredes espelhadas; quartos impecáveis e salas imundas, sempre contrastando o belo e o feio, o rico e o pobre, o sujo e o limpo, o perfumado e o fétido. Contrariando a perfeição do local e do banquete comemorativo, o narrador defeca prazerosamente em cima da colcha de cetim e declara: “foi um alívio, muito legal” (Fonseca, 1994, p.369). O alívio e o prazer dão a sensação de que o objetivo fora alcançado. O personagem tornou-se o ator principal da festa com direito ao gozo.

O quarto da gordinha tinha as paredes forradas de couro. A banheira era um buraco quadrado grande de mármore branco, enfiado no chão. A parede toda de espelhos. Tudo perfumado. Voltei para o quarto, empurrei a gordinha para o chão, arrumei a colcha de cetim e caguei em cima da colcha”. (Fonseca, 1994, p.369)

A volta do protagonista ao quarto requer algumas considerações. Realça o deboche, a necessidade de transformar a limpeza em sujeira, colocar-se acima da “gordinha”, já que esta foi empurrada para o chão, e alterar a fragrância do local, subvertendo, desse modo, a imagem transmitida pela TV. Também traduz poder, euforia e domínio sobre os seres e sobre o local. As ações dos personagens levam o leitor a tornar-se espectador das cenas e a construir algumas justificativas para os atos violentos, ainda que em meio a repulsas. A mais explícita seria um ser à margem da sociedade e sua vingança. Mas será mesmo que isto se sustenta? Como vimos até o momento, o grupo adquiriu tudo o que lhe interessava. Não teve dificuldades para furtar um carro para o assalto e transformar-se em personagens “cinematográficos” pelos atos e vestimentas, recupera as carências físicas e o atordoamento ocasionado pelas drogas e, ao final, usurpa os bens e pessoas e retira-se tranquilamente.

Embora o contraste entre os ambientes, desde o início do conto, realce a distância entre as duas pontas socioeconômicas, a TV promove a aproximação, revelando que tudo está ao alcance de todos. Desse modo, a gangue não só se apropria do que lhe é oferecido pela mídia, como também, deposita no ambiente sua marca. As descrições presentes no conto são significativas, visto que têm a função de estabelecer os contrastes já mencionados. A contraposição entre os dois ambientes, intensificada pela voz do narrador-personagem, induz o leitor, como já afirmamos, a fazer uma leitura firmada na diferença de classes. Mas, se atentarmos para as ações e falas dos personagens, ela não se legitima, pois a diversão e a busca pelo entretenimento estão acima das necessidades do grupo.

“Para assustar ainda mais eu disse, o puto que se mexer eu estouro os miolos” (Fonseca, 1994, p.370). O discurso indireto livre nos aproxima ainda mais do deboche do narrador. O discurso indireto livre, “ao proporcionar uma confluência de

vozes, marca sempre, de forma mais ou menos difusa, a atitude do narrador em face das personagens, atitude essa que pode ser de distanciamento irônico ou satírico” (Reis e Lopes, 1988 p.277). Para “assustar ainda mais” representa mais uma teatralização, visto que já haviam obtido o controle da situação.

“Filha da puta. As bebidas, as comidas, as joias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha. Tinha muito mais no banco. Para eles nós não passávamos de três moscas no açucareiro” (Fonseca, 1994, p.370). Esta ligeira observação do líder do grupo, que tenciona direcionar o leitor para o caráter vingativo e justiceiro, na verdade, denota uma falsa justificativa para a utilização e teste de uma carabina doze que já havia despertado esses desejos no grupo antes mesmo do assalto. Só precisam de um local e de pessoas para testá-la, e a festa deu aos personagens a oportunidade de comprovar a eficiência do produto.

Dão início ao teste armamentício. O líder do grupo, após se deliciar calmamente com uma perna de peru, pede educadamente ao seu Maurício, um dos convidados da festa, para chegar perto da parede. Posiciona-o de modo gentil e estratégico e, em seguida, descarrega a carabina doze. Completamente decepcionado diante da cena, declara: “Viu, não grudou o cara na parede, porra nenhuma” (Fonseca, 1994, p.370). É hora de testar o armamento até obter o efeito anunciado e imaginado, independentemente de quantas “tomadas” sejam necessárias. Ainda que o ato seja de extrema violência, o personagem central se faz gentil, o que gera um ar cínico e irônico, ainda que mordaz, no momento do posicionamento de Maurício na parede:

Seu Maurício, quer fazer um favor de chegar perto da parede?

Ele se encostou na parede.

Encostado não, não uns dois metros de distância. Mais um pouquinho pra cá. Aí. Muito obrigado.

Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara contra a parede. Ele foi escorregando e lentamente ficou sentado no chão. (Fonseca, 1994, p.370)

Zequinha escolhe mais uma vítima, instala o rapaz na parede e se prepara para atirar: “Vê como esse vai grudar. Zequinha atirou. O cara voou, os pés saíram do chão, foi bonito” (Fonseca, 1994, p.371). O ar de entretenimento diante das atrocidades se comprova pelo comentário do líder sobre a escolha “desonesta” de Zequinha: “O sacana tinha escolhido um cara magrinho, de cabelos compridos” (Fonseca, 1994, p.370). Podemos analisar esta cena sob a forma de montagem de cenário, sets de filmagens na busca de um “enquadramento” perfeito. É válido também adequar o cenário para repetir a cena: “tem que ser na madeira, numa porta. Parede não dá” (Fonseca, 1994, p.370).

Para que o espetáculo tenha êxito, são necessárias várias tentativas. O olhar do leitor é minuciosamente dirigido e atraído para que observe e se sinta cúmplice da preparação dos atores, da teatralidade e da representação. Há uma suspensão no ritmo e no tempo da narrativa, insere-se um novo ritmo dentro de uma nova cena: o teste da carabina doze. A inserção do teste com a arma não só potencializa o espetáculo que amalgama horror e diversão, mas, como um anúncio publicitário, comprova a potência do produto tal qual anunciado: “eu não disse?, Zequinha esfregou o ombro dolorido. Esse canhão é foda” (Fonseca, 1994, p.371).

Os vários testes com a arma descritos no conto são estimulados pela frustração dos personagens por não ver o corpo colado na parede. As relações que se estabelecem entre as ações de violência (uso das armas e de força física) e a linguagem direta e objetiva (atirei bem no meio do peito dele) agredem e, ao mesmo tempo, confiscam o leitor para o interior de cenas em que personagens são expostos a situações-limite. A pausa estabelecida por esse sarcástico narrador na cena do assalto para “brincar” com a carabina doze brinca, também, com a percepção do leitor, ao colocá-lo diante de um espetáculo ficcional não muito distante do real:

O impacto jogou o cara com força contra a parede. (...) No peito dele tinha um buraco que dava pra colocar um panetone. (Fonseca, 1994, p.370)

Não se ouvia nada, a não ser os arrotos do Pereba.

Você aí levante-se, disse Zequinha. O sacana tinha escolhido um cara magrinho, de cabelos compridos.

Por favor, o sujeito disse, bem baixinho.

Fica de costas para a parede, disse Zequinha

(...)

Bateu com estrondo na porta e ficou ali grudado. (Fonseca, 1994, p. 371)

Ao colar o rico na parede, o que se verifica é o poder da arma e a realização do *show* que ela é capaz de fornecer em uma noite tão especial. Temos, como afirmamos, uma breve interrupção da movimentação do assalto para a realização de um capricho com requinte e cuidado cinematográfico. A pausa serve para desligar momentaneamente o leitor da urgência do enredo, dar um *close-up* na cena do teste da munição, além de obrigá-lo a olhar a partir do foco que o personagem-diretor seleciona.

A perfeição desejada e atingida com o teste da arma contraria a confusão anterior: não se lembram do nome, engrossam a voz para “botar respeito” e o “arrote do Pereba” é ouvido por todos. Misturam-se tragédia, diversão, encenação e prazer nesses personagens performáticos que mais se assemelham a atores em cena que propriamente a seres marginalizados e famintos.

Várias cenas destoantes se juntam nesse grande espetáculo que promove sensações das mais variadas. No assalto, temos as cenas de constantes improvisos e desorganização dos integrantes unidas à perfeição cinematográfica do teste com a carabina doze. O objetivo é obter prazer e satisfação por meio de um ato violento: “foi bonito” (Fonseca, 1994, p.371); de um estupro: “era executada no sofá” (Fonseca, 1994, p.371); da posse de uma arma: “me amarro nessa máquina, tarratátátá” (Fonseca, 1994, p.367); ou da expressão “muito legal” (Fonseca, 1994, p.369), após defecar na colcha de cetim cuidadosamente esticada para o ato. Percebemos que o prazer está bem menos associado à aquisição de bens materiais que ao entretenimento. A aquisição de joias, dinheiro e comida se dá quando já estão fartos de divertimento: “Vamos embora, eu disse. Enchemos toalhas e fronhas com comidas e objetos” (Fonseca, 1994, p.371). O roubo se efetua após a realização dos desejos mais perversos do grupo, o que indica que ele é complemento e não o mais importante. Basta lembrar a descrição do assalto

realizado no Leblon por Zequinha e Pereba quando utilizam o dinheiro para “beber e comer as mulheres” durante “um tempão” (Fonseca, 1994, p.366).

Seria demasiadamente simplista argumentar que a *ganguê*, desprovida de oportunidades ou de inserção social, decide apenas vingar-se ou cobrar o que a sociedade lhe deve. Mas o que leva os integrantes à festa é uma lancinante vontade de consumir e obter prazer. Outro fato que nos afasta da motivação ligada apenas à questão social - embora não possamos ignorá-la - é a comicidade com que as cenas e personagens são apresentados. Vale um filme de Quentin Tarantino, em que o horror do banho de sangue sempre é dissolvido em meio a diálogos que se desconectam da cena que gerou o horror.

O americano Quentin Tarantino tem marcado a cinematografia contemporânea com filmes que brincam com a violência, banalizando-a. Tal exposição exacerbada serve de denúncia do comportamento da sociedade quanto à indiferença com que ela trata situações que deveriam provocar reações de espanto. A narrativa de Rubem Fonseca antecipou tais estratégias ao amalgamar humor e horror. Essa mistura gera uma sensação de estranhamento que deve ser propulsora para se repensarem conceitos, valores e a indolência que tem marcado nossos dias.

Tarantino utiliza diálogos rápidos, às vezes desconexos, e desfechos nem sempre esperados. O sangue jorra como chafariz, em especial em *Kill Bill* (2004), e a violência, elemento estruturante de suas obras, é transformada em espetáculo que confunde o telespectador, levando-o a sentir repugnância e deleite diante das cenas que neutralizam a sensação de choque e terror. A técnica responsável por amenizar o impacto das cenas é uma aproximação peculiar com a realidade que se corrompe propositalmente ora com a animação, ora com o *spaghetti western*, ora com a sátira. Os personagens são extravagantes e caricaturais, o que acentua o estranhamento. Em *Cães de aluguel* (1992), o espectador presencia um torturador ao som dos anos 1970. Ele canta e dança e corta a orelha de um policial - ainda que o telespectador não veja o ato por causa do deslizar da câmera - sem constrangimentos ou culpa. Características semelhantes identificadas em Rubem Fonseca algumas décadas antes.

É evidente que tanto Tarantino como Rubem Fonseca ultrapassam a tentativa de reproduzir ou representar a realidade. Apresentam uma ressignificação do modo

de interpretar os problemas da atualidade, seja para grandes salas de cinema, seja pela leitura solitária. Assim, o texto que perturba obriga o leitor a repensar o significado da própria linguagem automatizada em uma vida também automatizada. Nem Tarantino nem tão pouco Fonseca intentam oferecer aos espectadores e aos leitores uma diversão barata e atraente da *pulp-fiction*, mas tirar a paz justamente pelas ações que ironizam e escandalizam.

Diante de um espetacular e primoroso tratado estético, a estranheza experimentada pelo leitor ou espectador gera descontração e suavização do que poderia ser ofensivo, deprimente e violento. Isso não significa que se imuniza o senso crítico diante do modo como ambos são construídos, mas proporciona uma ressignificação no modo como concebemos o que vemos, o que lemos e o que é exposto diuturnamente pelos mais variados meios de comunicação.

Os personagens de “Feliz ano novo”, de famintos, pobres, doentes e desdentados, passam, de um minuto a outro, a transitar com passos firmes e seguros.

A farra chega ao fim e, para que o enfado não tome conta deles, é tempo de um novo comando:

Saímos. Entramos no Opala e voltamos para casa
Muito obrigado pela colaboração de todos, eu disse. Ninguém respondeu.
Saímos. Entramos no Opala e voltamos para casa.
Disse para o Pereba, larga o rodante numa rua deserta de Botafogo, pega um táxi e volta. Eu e Zequinha saltamos. (Fonseca, 1994, p.371)

“Ninguém respondeu” cabe aqui como um desprezo arrogante, pois a ação já havia sido consumada de modo satisfatório: as cortinas irão se fechar. O narrador-personagem e seus comparsas voltam ao ambiente anterior, mas não sem impactar os participantes na festa de final de ano e o leitor com o final do curto espetáculo. Agora é o retorno ao edifício com escadas imundas e arrebetadas na “Zona Sul, perto da praia”. Sentam-se, esperam o amigo, enchem os copos e festejam o Ano novo com as comidas e bebidas propagadas pela TV e compradas pelas granfas.

Decalstagnè (2001) faz uma consideração importante sobre o narrador contemporâneo, de quem devemos sempre desconfiar, seja pela indecisão, seja pela obstinação. A autora afirma que o espaço da ficção não é menos traiçoeiro que o da realidade. “Não há a intenção de consolar ninguém, tampouco de estabelecer verdades definitivas ou lições de vida. Reafirmam-se, no texto, a imprevisibilidade do mundo e as armadilhas do discurso” (2001, p.116). Associaremos às armadilhas do discurso as artimanhas do consumo. “Que o próximo ano seja melhor. Feliz ano novo.” (Fonseca, 1994, p. 371).

2.2 Transfiguração e fama em “O Cobrador”

Seja como for, todas as “realidades” e as “fantasias” só podem tomar forma através da escrita, na qual exterioridade e interioridade, mundo e ego, experiência e fantasia aparecem compostos pela mesma matéria verbal; as visões polimorfos obtidas através dos olhos e da alma encontram-se contidas nas linhas uniformes de caracteres minúsculos ou maiúsculos, de pontos, vírgulas, de parênteses; páginas inteiras de sinais alinhados, encostados uns aos outros como grãos de areia, representando o espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto.

(Italo Calvino)

O conto “O Cobrador”, publicado em 1979, na coletânea de contos homônima de Rubem Fonseca, relata os crimes de um homem que não quer mais pagar, apenas cobrar tudo o que acha devido e justo adquirir. Usando a primeira pessoa, o narrador e personagem central declara que a sociedade roubou-lhe os bens e os

prazeres. Assim, justifica os seus atos e passa a combater e a cobrar os supostos usurpadores por meio de todo o tipo de violência. Pratica uma série de crimes: atira no motorista de uma Mercedes, testa a arma no contrabandista, sequestra e mata um executivo ao sair de uma casa de massagens e, num requinte cinematográfico, extermina um casal que sai de uma festa. Sexo, erotismo e estupro também envolvem os crimes.

Para intensificar ainda mais seus atos, ao final do conto, o Cobrador conhece a personagem Ana, denominada por ele Ana Palindrômica que, ironicamente, pertence à classe dos usurpadores. Essa mulher, segundo argumentos do personagem, o faz entender a missão a que estava destinado. A partir de então, sob a orientação de Ana, organiza e aperfeiçoa o modo de matar. O alvo, a partir do encontro, é aumentar seu potencial bélico, exterminar mais pessoas em menor tempo e reduzir o desgaste.

O personagem-cobrador, de físico franzino, descreve em dezesseis micronarrativas seus atos e crimes. Cada seção dá ao leitor a impressão de *takes* cinematográficos entrecortados com sensações, ações e lembranças.

Em uma das micronarrativas, o personagem afirma ter ido “ver o cara da Magnum na noite anterior” (Fonseca, 1994, p.492). Antes de concluir o enredo, resolve assassinar um “sujeito que tinha ido jogar tênis num daqueles clubes bacanas” (Fonseca, 1994, p.492) porque tocou a buzina. Após cometer o crime, retoma, em outra micronarrativa, à aquisição da arma. Cabe ao leitor captar as descrições, reconhecer as mudanças de cenas e compreender os cortes e a sequência. O leitor-espectador é conduzido pela “máquina sintática” que está nas mãos do cobrador.

Esses pequenos fragmentos são construídos a partir das sensações, vontades e circunstâncias do sujeito enunciativo. Desse modo, percebe-se que eles não estão dispostos cronologicamente: “ontem a noite eu fui ver o cara da magnum” (Fonseca, 1994, p.492). Também não são planejados: “eu vinha distraído quando a buzina tocou” (Fonseca, 1994, p.492). A brevidade das cenas, a transição entre elas e a constante mudança de cenário indicam a urgência do tempo e a falta de propósitos do narrador. O conto é composto por breves enredos com descrições de

cenar reduzidas ao mínimo e com máximo dinamismo, que unidos, estruturam a narrativa.

Rosenfeld (1996), ao discorrer sobre o romance moderno, afirma que a continuidade temporal e a cronologia foram abaladas, “os relógios foram destruídos” e declara que foram Proust, Joyce, Gide e Faulkner a desfazer tal ordem (1996, p.80). Essa “desordem” está explícita em “O cobrador”. No entanto, tanto a cronologia, quanto as ações desse sujeito franzino dependem do acaso, da disposição e do prazer que lhe concederá cada ato. Com esse caminhar, a ideia de vingança e as justificativas que o personagem constantemente apresenta para suas atitudes perdem a força.

O início da narrativa “O cobrador” se dá em um consultório odontológico. O ambiente surge aos olhos do leitor através de uma câmera que são os olhos do cobrador: “Na porta da rua uma dentadura grande, embaixo escrito Dr. Carvalho, Dentista. Na sala de espera vazia uma placa, *Espere o Doutor, ele está atendendo um cliente*” (Fonseca, 1994, p. 491). O pequeno trecho que abre o conto se assemelha às indicações cênicas ou rubricas. Antes que qualquer ação aconteça, o personagem, tal como um dramaturgo, descreve o cenário. Isso coloca o leitor frente a um palco em vias de encenação.

A caracterização física do dentista é muito rápida, mas os aspectos apresentados são superdimensionados: “homem grande, mãos grandes e pulso forte” (Fonseca, 1994, p.491). Em contrapartida, o personagem adjetiva-se apenas como “físico franzino”, o que conduz o leitor na construção da imagem de um ser injustiçado, desdentado, pobre e frágil. Interessante observar que antes de tais caracterizações de si e do dentista, o personagem não havia relatado nenhum crime.

Após ser atendido e ter um dente extraído, em meio a outros podres, o cobrador não tem como pagar pelo serviço do Dr. Carvalho. A partir deste momento é que os crimes têm início: “abri o blusão, tirei o 38 (...). Apontando o revólver para o peito dele comecei a aliviar o meu coração: tirei as gavetas dos armários, joguei tudo no chão, chutei os vidrinhos (...), eles explodiam na parede” (Fonseca, 1994, p.492). O consultório foi destruído e o dentista levou um tiro no joelho. Atitude que não satisfaz o personagem: “devia ter matado aquele filho da puta” (1994, p.492).

Após aliviar o coração, o personagem caminha em uma movimentada rua da cidade do Rio de Janeiro já com cara de metrópole na década de 1970. Os signos da sociedade de consumo são apresentados: “Rua Marechal Floriano, casa de armas, farmácia, banco, china, retratista, Light, vacina, médico, Ducal, gente aos montes. De manhã não se consegue andar na direção da Central” (1994, p.492). Os substantivos sobrepostos transmitidos ao leitor o colocam diante de placas, letreiros, *outdoor* e o forçam a ver as palavras metamorfoseadas em ícones. Também confirmam as andanças do personagem. Esse caminhar repleto por imagens retrata o olhar do personagem frente “a multidão que vem rolando como uma enorme lagarta” (Fonseca, 1994, p.492). Palavras são ditas e pensadas diante das imagens que ele presencia durante o caminhar. São imagens externas que penetram na mente do Cobrador ao mesmo tempo em que palavras são proferidas: “a rua está cheia de gente. Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo” (1994, p.492).

Alfredo Leme Coelho de Carvalho, em *Foco narrativo e fluxo da consciência* (2012), afirma que o “solilóquio” apresenta uma “debilidade da coesão lógica” (2012, p.64). Com efeito, percebemos vários solilóquios no vaguear do cobrador, especialmente na primeira parte do conto, o que potencializa ainda mais a falta de ordem temporal, põe em dúvidas os motivos e objetivos de seus crimes e confirma a imprevisibilidade das ações. Tais desajustes contribuem para que o leitor imagine um narrador debilitado física e emocionalmente. A autoapresentação inicial desse personagem, que se revela um ser impotente, frágil e marginalizado, conduz o leitor na aceitação de suas justificativas para roubos e crimes, tal como se observou em “Feliz ano novo”. Também abranda a transfiguração desses personagens em homens violentos, cheios de vigor e força.

O espaço é sempre descrito pelo personagem no desenrolar da ação, como se verificou no consultório e no andar pelas ruas. Quando está “em combate”, mostra-se seguro, implacável, um demolidor dos espaços que descreve. Mas ao andar pelas ruas em meio à multidão apresenta um ar confuso, distraído e desorientado. Essa oposição entre as atitudes do cobrador comprova que as ações não se relacionam com as necessidades de um ser à margem da sociedade, mas ao hedonismo e ao imediatismo.

Essas características, tão comuns ao homem contemporâneo, fazem com que o personagem se torne um ator performático para alcançar o que anseia. Aqui, mais uma vez se concretiza a tese de Gabler (1999), segundo a qual a vida converte-se em filme. O analista cultural do *New York Times* e do *Los Angeles Times* utiliza a descrição do historiador Richard Sennet (Sennet, *apud* Gabler, p.207) para diferenciar a personalidade de uma pessoa e sua identidade na sociedade e assevera “que a primeira é interna e a segunda é externa” (1999, p.207). Em toda a primeira parte do conto o personagem se apresenta com uma personalidade (dissimulado, observador) e outra identidade (frágil e franzino). Mas ao entender a “missão”, busca apenas uma identidade na sociedade: a fama, que virá por meio do espetáculo da morte em grande escala. Esse trajeto nos remete também a Debord: “o espetáculo é a afirmação da aparência” (2003, p.16). Aparência que pode ser lida como uma identidade, ou seja, um reconhecimento da sociedade. Um ser que será reconhecido por meio do que a mídia irá expor aos telespectadores.

Karl Erik Schollhammer, em “A literatura e a cultura visual” (2003), ao comentar os primeiros livros de João Gilberto Noll, afirma que a “descrição objetiva da realidade quanto à profundidade da consciência e da psicologia subjetiva desaparecem para dar voz àquilo que acontece no nível dispersivo e frágil entre a percepção do sujeito e seus atos arbitrários” (2003, p.91). O resultado desse desandar, segundo o autor, é um vaguear sem rumo, é o olhar do *flanêur* pós-moderno em que se misturam o perceptivo e o imaginário.

Se trouxermos tais considerações ao conto em análise, poderemos entender que a ausência de separação entre o real e o imaginário, associada ao olhar *flanêur*, autoriza o cobrador a utilizar-se de cenas de filmes, anúncios publicitários e notícias de jornais para construir seu próprio espetáculo e descrevê-lo como lhe apraz, na ordem que lhe convém. Cabe ao leitor captar nas descrições as mudanças de cenas, os contrastes e as transfigurações de um ser que apenas se mostra impotente e frágil. É necessário que o leitor atente, também, para os cortes constantes no fluxo das micronarrativas e para a consequente falta de encadeamento, para depois, se houver necessidade, agrupar os fragmentos. Todos estes *flashes* de acontecimentos que pulverizam o conto fazem do leitor um

espectador diante de uma tela cujo controle remoto está nas mãos de um personagem que caminha de modo mais seguro que aparenta.

A cultura do consumo, veiculada pela mídia, é observada constantemente pelo narrador, está explícita tanto em “Feliz ano novo”, por meio da TV, quanto em “O Cobrador”, pela TV e pelos jornais. As ações dos personagens caminham ao lado das exposições midiáticas com as quais se relacionam, dando-lhes o direito de acompanhar a fantasiosa vida dos ricos apregoada pelos meios de comunicação de massa e a exposição constante dos crimes cometidos. No entanto, não temos indícios de que, como veremos adiante, o objetivo seja a vingança. O que se percebe é que buscam as vantagens do sistema, quer pela aquisição de comidas, roupas, joias, mulheres, quer pela própria publicidade pessoal pretendida pelo cobrador e sua comparsa.

Vera Lúcia Follain de Figueiredo, em *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea* (2003), declara que os personagens fonssequianos não têm a intenção de mudar o mundo, mas de associar-se a ele. Isso justifica, segundo a autora, a luta individual: “como o consumo é uma atividade individual, a luta que se desencadeia não é coletiva, é de indivíduo contra indivíduo” (2003, p.43). Compreendemos, assim, que o desejo é individual e o que o protagonista assinala como dívidas são produtos de consumo (perfume, cobertor, relógio, sapato, aparelho de som), sexo e prazer (garota de vinte anos, namorada), que trarão satisfação pessoal durante ínfimo período.

Debord afirma que “o espetáculo apresenta-se como algo grandioso, positivo, indiscutível e inacessível. Sua única mensagem é o que aparece é bom, o que é bom aparece” (Debord, 1997, p.17). Se é bom, é necessário adquirir. Aqui é que nos distanciamos alguns passos da tese de Debord, que defende a supremacia total do emissor sobre o receptor e a alienação total do ser. Não entendemos mais a total passividade do indivíduo. O que vemos é que o desejo de estar em evidência, ou possuir algo que esteja em evidência, suplantou a total passividade do indivíduo descrita por Debord na década de 1970. Avançando na linha do autor, ter o que aparece resulta em ter uma identidade, nem sempre fixa, na sociedade. Por esse motivo, as identidades do cobrador vão sendo construídas e reconstruídas por meio de seus desejos e anseios diários. Essa construção identitária momentânea e fugaz

coaduna-se com as ações do personagem e seus vários papéis: poeta (“digo que sou poeta”); garoto de programa (“na casa da mulher que me apanhou na rua”); deficiente (“eu vinha mancando, falo com a língua presa”); atleta (“concentrei-me como um atleta”); bombeiro (“falo que sou bombeiro”).

“Não sou homem porra nenhuma, digo suavemente, sou o Cobrador. Sou o Cobrador!, grito” (Fonseca, 1994, p.501). O advérbio “suavemente” contrasta com o verbo “gritar” e transfere ao leitor uma sensação de que está diante de um ser completamente desorientado. Mas essa sensação é interrompida diante do solilóquio do personagem: “pensa que sou maluco e maluco ele ainda não enfrentou no seu maldito escritório refrigerado” (Fonseca, 1994, p.501). O solilóquio pode ser entendido como um “aparte”, para utilizar um termo da dramaturgia, em que a fala do ator é dirigida para o público e não à personagem com quem este contracenava. Entende-se público como leitor. Esse é mais um indício das múltiplas identidades utilizadas pelo Cobrador para obter o que deseja e para divertir-se com situações insólitas.

No ensaio “Literatura e Personagem”, da obra *A personagem de Ficção* (2009), Anatol Rosenfeld declara que “o leitor, parceiro da empresa lúdica, entra no jogo e participa da não-seriedade dos quase-juízos e do fazer de conta” (2009, p.13). Podemos acrescentar aqui que o próprio personagem Cobrador também mergulha nesse jogo lúdico e revela isso ao leitor toda vez que resolve apresentar uma façanha que jorre sangue e denote indiferença, como no aparte acima. Após a destruição do consultório, o personagem relata o assassinato que cometeu na noite anterior. Motivo: “me irritam esses sujeitos de Mercedes” (Fonseca, 1994, p.492). Recorre ao passado por meio de analépses e descreve o momento em que saca o 38 e atira no pára-brisa, “mais para estrunchar o vidro do que para pegar o sujeito” (1994, p.492). “Estrunchar”, era apenas essa a vontade e justificativa do Cobrador. Ver o espetáculo do estilhaço em uma rua repleta de edifícios com a certeza de que seria observado: “vi da janela de um edifício um sujeito me observando (...). Saí andando calmamente” (1994, p.493).

Imaginemos a cena: estrunchar o para-brisas, observar o sangue na roupa branca e o azulado do branco dos olhos da vítima, apresentar uma pseudobenevolência e sair andando tranquilamente. Esse conjunto de ações: rápido

no gatilho, destemido, silencioso e solitário, nos leva a reconhecer um pistoleiro sem nome que ecoa dos *westerns* do italiano Sergio Leoni encarnado no Cobrador cinco décadas depois em um contexto hedonista, individualista e carente de valores morais. Essa comparação se dá pelo aspecto externo, mas se distancia das motivações moralizantes encenadas nas grandes telas. Posto isto, os olhos do leitor não conseguirão mais reconhecer aquele homem franzino, com poucos dentes e muitas cicatrizes, mas verá um ser violento, insensível e performático, cuja busca é o prazer, o reconhecimento e o desejo de ser imitado.

A desestabilização do espaço e do pensamento corrobora a ausência de nome próprio que identificaria o personagem e lhe traria mais autenticidade. Cobrador é um personagem criado por ele mesmo quando se transfigura em vingador para entrar em combate em busca de diversão e prazer, como afirmamos: “Vi que o carro vinha devagar e fiquei parado na frente (...) saquei o 38 e atirei no pára-brisa” (Fonseca, 1994, p.492). A diversão se dá pelo desafio (fiquei parado) e pelo prazer: “tinha sido bom estilhaçar o pára-brisa do mercedes” (Fonseca, 1994, p.492).

Após o tiro, o narrador afirma que examina o motorista e percebe “um ferimento feio no pescoço” (Fonseca, 1994, p.492). “Piedosamente” sugere: “Você vai morrer, ô cara, quer que eu te dê o tiro de misericórdia? Não, não, ele disse com esforço, por favor.” (Fonseca, 1994, p.493). Para fechar a cena, o matador externa satisfação e, ao mesmo tempo, insaciedade proporcionada pelo ato: “tinha sido muito bom estilhaçar o pára-brisa do Mercedes. Devia ter dado um tiro na capota e um tiro em cada porta, o lanterneiro ia ter que rebolar” (Fonseca, 1994, p.493). O discurso indireto livre comprova constantemente a insatisfação do personagem frente aos seus atos, ao mesmo tempo em que demonstra prazer em cometê-los. A insatisfação se dá porque acredita que o *show* poderia ser melhor, mais aperfeiçoado e conseqüentemente mais cruel e divertido, o que irá se concretizar ao final da narrativa.

Há várias semelhanças entre o conto “O Cobrador” e o conto “Feliz ano novo”: a sensação de prazer obtida pela violência, a ausência dos sentimentos de culpa proporcionados pela arma que causa destruição, poder e transformação e, ainda, a atenção que os personagens dispensam aos meios de comunicação que os

conduzem e motivam. A metamorfose de seres franzinos em homens destemidos também é uma constante nesses personagens e reafirma a intenção lúdica, ao mesmo tempo manipuladora, que estabelecem com o leitor durante toda a narrativa. Todas as características apresentadas em ambos os contos espelham o *Homo scaenicus* definido por Gabler (1999, p.16), ou seja, o homem artista. Para este sujeito não há dificuldades nem obstáculos para (re)construir-se, redefinir a violência e utilizá-la para entreter-se. Esse movimento contínuo confirma a proposição de Gabler (1999) de que “uma vida em que o entretenimento seja a cosmologia governante e toda a existência um filme interminável nos aproxima da possibilidade de que nunca mais precisemos padecer das dores do mundo” (1999, p.231). O entretenimento como cosmologia governante faz parte do pensamento e da busca desses personagens ficcionais tão reconhecíveis na vida cotidiana.

Em “O Cobrador”, além da metamorfose em pseudoheroivagador, também veremos o personagem como um apaixonado e sedutor ao relacionar-se com Ana:

Estamos no meu quarto, em pé, sobancelha com sobancelha, como no poema, e tiro a roupa dela e ela a minha e o corpo dela é tão lindo que sinto um aperto na garganta, lágrimas no meu rosto, olhos ardendo, minhas mãos tremem e agora estamos deitados, um no outro, entrançados, gemendo, e mais, e mais. (Fonseca, 1994, p. 503)

Há duas formas para entender a pequena cena amorosa. Ou pelo humor e contraste de um corpo franzino, debilitado e cheio de cicatrizes com o de uma mulher de coxas sólidas e musculosas, com corpo de bailarina. Ou pela transfiguração desse ser desajeitado em um herói conquistador romântico e viril. As descrições podem ajudar: “abri o blusão, tirei o 38” (Fonseca, 1994, p.491); “Saqueei o 38” (Fonseca, 1994, p.492); “Tirei o Cobra de dentro da caixa” (Fonseca, 1994, p.498); “Encostei o revólver nas costas dele” (Fonseca, 1994, p.496); “Amarrei as mãos dele” (Fonseca, 1994, p.497). As ações do Cobrador conferem-lhe força e poder e destoam das características de um homem subjugado, destoante, também, é a paixão por uma mulher que representa, segundo ele, a classe responsável pelas suas misérias. Esses descompassos entre as ações e as características físicas e

psicológicas evidenciam o caráter irônico do Cobrador e as habilidades para a teatralização.

Em outra pequena narrativa, na aquisição de uma magnum, o personagem solicita o aumento do volume do rádio japonês do muambeiro para, então, matá-lo. Outra sensação de prazer, pela audição, é deflagrada: “Puf. Acho que ele morreu logo no primeiro tiro. Dei mais dois tiros só para ouvir puf, puf” (Fonseca, 1994, p.493). O som abafado pelo silenciador da arma confirma a autenticidade e eficácia do produto adquirido. Como o muambeiro representa o tráfico de armas, poderíamos afirmar que a morte dele se justifica por uma vingança do Cobrador contra esse tipo de comércio. No entanto, o assassinato acontece para que o Cobrador obtenha mais um item para compor a coleção de armas. Aproveitando que a arma estava “azeitadinha e carregada”, resolveu testar ali mesmo. Tal qual acontece com a carabina doze em “Feliz ano novo”. A coleção de armas do protagonista atesta um capricho de consumo. Demonstrar a eficiência de sua coleção em crimes hediondos e sádicos, ou para matar o muambeiro, não gera qualquer constrangimento porque o objetivo é pôr à prova o produto adquirido. O resultado - a morte - é a comprovação do poder efetivo do bem de consumo, como afirmamos, e a obtenção de *status* (poder) que ele pode proporcionar.

O comportamento transgressor do personagem manifesta-se sempre que ele necessitar realizar seus desejos: na aquisição e teste de um objeto de consumo, num momento de diversão ou de um prazer sexual. A dinamicidade das cenas acentua a indiferença proposital do discurso diante do sangue e da morte. A naturalidade percebida na enunciação diante dos vastos horrores reflete o comportamento da sociedade contemporânea frente ao espetáculo não mais da vida, mas da morte.

A dimensão da vida desse narrador está reduzida à aparência, ao espetáculo, ao prazer e à constante *performance* que adota para alcançar o fim que almeja. O desejo de possuir a moça da zona sul também confirma a compulsiva busca pelo prazer e entretenimento e descaracteriza, mais uma vez, a repulsa pelos bacanas: “Eu quero aquela mulher branca” (Fonseca 1994, p.499).

A próxima “micronarrativa” é o encontro sexual entre o Cobrador e uma mulher que foge aos padrões de beleza estabelecidos pela mídia. Como pretende

ser “justo”, não lhe nega a noite. “Essa fodida não me deve nada, pensei, mora com sacrifício num quarto e sala, os olhos dela já estão empapuçados de beber porcarias e ler a vida das grã-finas na revista *Vogue*” (Fonseca, 1994, p.495). A revista, responsável por apresentar o que há de melhor em moda, beleza e compras, não dá à mulher o *status* de prazer que almeja. Após satisfazer a “coroa” que o “apanhou na rua”, o personagem declara: “Sou justo” (Fonseca, 1994, p. 495). Quanto ao adjetivo “justo”, refere-se mais ao serviço sexual que prestou, provavelmente em troca de dinheiro, que propriamente à caracterização deplorável da mulher.

Quanto ao juízo crítico sobre revista *Vogue*, retomaremos aqui os contrastes sempre presentes nesses casos. De um lado, a total deformidade e decadência, de outro, a plenitude, elegância e beleza não alcançadas pela mulher. As disparidades são os pilares que sustentam e impulsionam a sociedade de consumo. Como resultado, temos a individualidade representada por personagens solitários e a constante insatisfação que mantém o círculo em movimento. Esta gana de ser e ter o que é apresentado como o melhor incita o consumo, o sexo, o álcool, as drogas e a violência, independentemente da classe social, como está claro nos personagens dos contos.

Llosa, em uma análise séria e, ao mesmo tempo, bem humorada, traça um ácido comentário sobre as “revistas de celebridades”, especialmente a *Hola*. A revista espanhola, publicada em 11 idiomas, é

avidamente lida – talvez seja mais exato dizer folheada – por milhões de leitores no mundo inteiro, que como está demonstrando, se divertem muito com as notícias sobre o modo como os ricos, vencedores e famosos deste vale de lágrimas, se descasam, se vestem, se desvestem, brigam, se reconciliam, gastam milhões, têm caprichos e gostos, desgostos e mau gostos. (...) *Hola* e seus congêneres são os produtos jornalísticos mais genuínos da civilização do espetáculo. (Llosa, 2013, p.48-49)

Essas asserções estão também na mídia televisiva, que prima pela exibição de corpos perfeitos em vestes atraentes, especialmente nas telenovelas. Kehl (1979), ao expor a opulência visual eletrônica criada pela TV Globo, declara que o

objetivo é extinguir do imaginário do povo a ideia de atraso e miséria, “e essa imagem glamourizada, luxuosa, ou na pior das hipóteses antisséptica [...] contaminou a linguagem visual de todos os setores da produção cultural e artística que se propõem a atingir o grande público” (Kehl, 1979, p.12). Essa proposta está explícita nas lours de “Feliz ano novo” e nas descrições de roupas e festas de “O Cobrador”.

Poetar, eis mais uma *performance* do Cobrador. No local do encontro do protagonista com a “coroa”, o narrador se apresenta como um eu-poeta-cobrador e arrisca uns versos. Mas “ela corta perguntando se gosto de cinema. E o poema? Ela não entende” (Fonseca, 1994, p.494). A associação do gênero lírico com o narrativo, bem como a evocação das notícias jornalísticas e de outros produtos midiáticos que permeiam o conto, rompe com a unilateralidade estética. É a hibridização se fazendo presente. A exposição do poema em meio à prosa interrompe a narração para que “ouçamos” a declamação do poeta e o foco seja ajustado para o seu próprio espetáculo. Leitor e “coroa” estão nessa plateia no momento do espetáculo literário proporcionado pelo narrador. No entanto, o gênero lírico se evidencia apenas pela estrutura em verso, pois a intenção é um prolongamento do discurso irônico e, por vezes, ameaçador do cobrador que não consegue ser ouvido nem apreciado pela mulher. Entendemos que essa mulher que o “apanhou na rua” (Fonseca, 1994, p.494) pagou por um serviço sexual e pretende tê-lo. É a rota do consumo se perfazendo.

Os meios de comunicação de massa - o jornal, a televisão e o cinema - são fontes inspiradoras para o Cobrador. Servem para fomentar o ódio, inspirar um crime, observar como vivem os famosos e endinheirados, analisar a repercussão dos delitos que comete e arriscar-se na composição poética. Em outro momento, após ler sobre a morte do bacana do Mercedes, improvisa outra composição:

Eis-me de novo
ouvindo os Beatles
na Rádio Mundial
às nove horas da noite
num quarto
que poderia ser

e era
 de um santo mortificado
 Não havia pecado
 e não sei por que me lepravam
 por ser inocente
 ou burro
 De qualquer forma
 o chão estava sempre ali
 para fazer mergulhos.
 Quando não se tem dinheiro
 é bom ter músculos/ e ódio. (Fonseca, 1994, p.495)

Os versos, inicialmente, trazem características de um “santo mortificado”, ou seja, alguém que vive sem pecado, que conseguiu “matar” o pecado de suas ações e, mesmo assim, é vitimado, pois o lepraram. Logo em seguida, há a transfiguração do santo em músculos, ódio e desejo de matar, macerar e punir o outro: “Quero viver muito para ter tempo de matar todos eles” (Fonseca, 1994, p.495). De mortificado passa a mortificar o outro. Isso significa que não se limita a matar, mas se dedica a punir e castigar, não para se vingar, mas para sentir-se “aliviado”, ao ponto de ter “vontade de dançar” (Fonseca, 1994, p.500). Aqui podemos comparar o desejo de matar do Cobrador e a sucessiva euforia ao desejo de consumir compulsivamente. Assim, jornais, revistas e a TV são as vitrines que impulsionam o Cobrador e a sociedade contemporânea a satisfazerem os seus prazeres e a buscarem mais prazeres em uma rota infinita e progressiva. A inexistência de uma meta leva o Cobrador a tomar atitudes de modo impulsivo e a construção da narrativa confirma as ações de um personagem que busca manter uma sensação de bem-estar. Por esse motivo, a narração é fragmentada e entrecortada. Se fossemos fazer uma analogia entre o Cobrador e um consumidor compulsivo, poderíamos afirmar que, enquanto o consumidor é atraído pelas vitrines para mergulhar no mundo do consumo e encher-se de um efêmero prazer, o Cobrador, pelo mesmo anseio, deseja as vítimas para seu deleite. Ou seja, as vitrines são para o consumidor o que as vítimas são para o Cobrador.

As múltiplas linguagens - cinema, TV, noticiários, poemas - utilizadas por Rubem Fonseca na sua escritura convocam o leitor a reconhecer o espaço em que vive e a reconhecer-se como integrante, nem sempre ativo, desse espaço. Também o exercita a compreender como essas múltiplas linguagens perfazem o tempo, o espaço e os personagens no interior da narrativa. A total flexibilidade estrutural provoca uma sensação de constante *zapping* no leitor. Tira a autonomia e a linearidade da leitura, completando o jogo lúdico e a imprevisibilidade do personagem nas ações e no modo de narrar. Não há uma ordem na sequência dos episódios. A continuidade é interrompida e esta surge em outro momento/lugar da narrativa.

Em geral, a crueldade está associada à violência. O cinema e a TV ajustam muito bem esses substantivos para que os telespectadores sejam alimentados diuturnamente. A banalização da violência, termo já “banal”, apresenta-se de modo exibicionista e espetacular. Este modo de exposição é o responsável por atrair cada vez mais o público aos deleites promovidos pela crueldade. Aparentemente, Rubem Fonseca promove esse tipo de crueldade em suas narrativas. Ela está no tema e na enunciação, em um jogo que se perfaz com o leitor de modo explícito. Por outro lado, a ausência de reflexões ou comentários conduz o leitor a conjecturar sobre a naturalização da violência, os efeitos da mídia e outros pontos importantes que envolvem a narrativa. É a partir daí que se espera o rebente da reflexão, e não a passividade e o deleite.

O próximo “mini-conto” estrutura-se em um *zoom* cinematográfico sobre um anúncio de uma casa de massagens lido pelo personagem: “Top Executive Club. Você merece o melhor relax, feito de carinho e compreensão. Nossas massagistas são completas. Elegância e discrição” (Fonseca, 1994, p. 501). O anúncio publicitário de serviços eróticos está direcionado ao “*top executive*”. O cobrador dirige-se para lá e assume a aparência de uma pessoa inofensiva e ingênua: “Tiro um papel do bolso, como alguém à procura de um endereço e vou seguindo o cara até o carro” (Fonseca, 1994, p. 501). Em seguida, aborda o suposto executivo com uma arma e, a partir disso, há o desfecho da cena já com a morte do frequentador da casa de massagens:

Vamos para sua casa, eu digo.

Eu não moro aqui no Rio, moro em São Paulo, ele diz. Perdeu a coragem, mas não a esperteza. E o carro?, pergunto. Carro, que carro? Este carro, com a chapa do Rio? Tenho mulher e três filhos, ele desconversa: Que é isso? Uma desculpa, senha, habeas-corpus, salvo-conduto? Mando parar o carro. Puf, puf, puf, um tiro para cada filho, no peito. O da mulher na cabeça, puf. (Fonseca, 1994, p.501)

A morte é patrocinada pelo anúncio visto. Aqui, diferentemente das outras micronarrativas, o desfecho é rápido. Em linguagem cinematográfica, podemos dizer que houve uma “elipse”, ou seja, uma passagem muito rápida do tempo. Isto não significa que o aspecto lúdico, a diversão e a ironia saiam de cena. “Encostar o revolver nas costas assusta mais, mas isso só deve ser feito em locais desertos” (Fonseca, 1994, p.501). Esta foi a justificativa para apontar a arma na “barriga executiva”. A explicação sobre qual o melhor método para uma abordagem comprova o jogo cênico deste “diretor cinematográfico” frente ao leitor. A violência, ironicamente, se metamorfoseia em orientação e ensinamento.

O Cobrador passa a maior parte do tempo em andanças à procura das vítimas, mas possui moradia fixa, um quarto alugado no apartamento de Dona Clotilde, a quem presta ajuda com a limpeza da casa, compras e aplica-lhe injeções. Ele “ferve a seringa, prepara a injeção” (Fonseca, 1994, p. 500). Após a preparação do medicamento, mas antes de aplicá-lo, há a introdução de outras cenas: sai com Ana, mata o executivo da casa de massagem, joga futebol por três horas, lê manchete sobre o louco da magnum no jornal O Dia. Terminadas as introduções, que percorrem três páginas, deparamos com o seguinte parágrafo: “Acabo de dar injeção de trinervral em dona Clotilde” (Fonseca, 1994, p. 502). Temos aqui a continuidade da cena que foi cortada quando o narrador estava fervendo a seringa. Seriam os intervalos comerciais propostos por Pellegrini? Provavelmente sim. Também podemos entender, por meio desta cena, o domínio do personagem e narrador sobre o leitor ao conduzi-lo pelos fragmentos e rompimentos.

Os olhos do leitor são sequestrados daquele quarto e colocados diante das cenas acima citadas. O leitor só se dá conta do retorno à cena ao iniciar o parágrafo, já que os verbos permanecem no presente do indicativo. A ordem cronológica se

esvai o tempo todo nessa desordem dos fatos. Os cortes de continuidade, para utilizar a linguagem cinematográfica, são visíveis, também, no conto “Feliz ano novo”, como já apresentamos. Durante o assalto, há uma interrupção da narração para focar a posição da vítima na parede para receber o tiro de teste da aquisição. Essa narratividade fragmentada em consequência do zapear do personagem não permite que a narração caminhe em uma ordem cronológica.

Como já mencionamos, a TV e o jornal fazem a mediação entre o Cobrador e a elite que ostenta: “Leio os jornais para saber o que eles estão comendo, bebendo e fazendo” (Fonseca, 1994, p.495). O apelo comercial da cultura de massa é mais uma das justificativas do Cobrador para que o ódio se mantenha estável, sem a possibilidade de descer qualquer grau da cólera: “Fico na frente da televisão para aumentar meu ódio” (Fonseca, 1994, p.493). O cobrador é um espectador do templo do consumo, templo este que instaura a compulsão por matar e proporciona divertimento por um ínfimo espaço de tempo. Então, necessita de mais estímulo e de mais mortes. É o consumo às avessas, mas não oposto ao círculo vicioso do ver, copiar, comprar, desfrutar e descartar.

Não é novidade que os telespectadores anseiam por intensas e breves sensações, talvez por desfrutarem de miúdas experiências, nos aproximando aqui de Walter Benjamin (1987) quando distingue a vivência da experiência. A TV, o cinema e os aparatos tecnológicos colocam à escolha um amplo leque de emoções saturadas de sexo, violência e humor, imbricados ou não. Estas vastas emoções “limitadas”, repetidas de modo constante, são responsáveis pela insensibilidade e naturalidade, além de estimularem a busca por novidades e fornecerem a falsa sensação de felicidade. Esse movimento, sempre ascendente, instaura o (hiper) individualismo e a consequente eliminação do outro pela indiferença, pela rejeição, pela morte ou pela violência. Se o outro deixa de existir, tudo o que o cerca desvanece. Assim, as leis, a moral, o respeito e a fidelidade são agora dispensáveis. O essencial à vida, a partir dessa perspectiva, é o enlevo permanente, e para que isto se consolide, qualquer proceder é válido.

Llosa (2013) traça um percurso interessante quanto ao “desapego à lei”. Segundo o autor, o termo nasceu no seio dos Estados de Direito. Esse desapego significa um desprezo pela ordem legal existente. Tal desdém “autoriza o cidadão a

transgredir e burlar a lei quantas vezes puder para benefício próprio, principalmente lucrando, mas muitas vezes também para simplesmente manifestar desprezo, incredulidade ou zombaria em relação à ordem existente” (Llosa, 2013, p.132). E continuando afirma: “umas das consequências diretas da desvalorização da política por obra da civilização do espetáculo é o desapego à lei” (2013, p.133).

É transparente no conto a ocorrência de tal fato em todas as classes sociais: “os putos que enriquecem em Sergipe roubando os paus-de-arara, depois vem para o Rio, e os filhos (...) pintam o cabelo de loiro e dizem que são descendentes de holandeses” (Fonseca, 1994, p.499). Os frequentadores de casas de prostituição que também são ladrões, “apenas ninguém os pega” (1994, p.501). Além do desapego à lei, o aspecto performático, o parecer ser e o desejo de tornar-se o espetáculo envolvem todos os personagens. Assim sendo, é incontestável: ninguém escapa, na voz do narrador-personagem Cobrador, do sensacionalismo espetacular.

Pessoas bem aparentadas, bonitas e “uma loura reluzente” (Fonseca, 1994, p.493) estão em um anúncio publicitário de uísque. A cena mantém a cólera do Cobrador em alto nível. É estímulo à imaginação. Em vez de consumir a bebida sugerida, pretende aniquilar o ator que “está vestidinho, bonitinho (...) e sorri com todos os dentes” (Fonseca, 1994, p.493). Na ótica do Cobrador, esse sujeito merece morrer: “Quero pegar um camarada que faz anúncio de uísque. (...) eu quero pegar ele com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas (...). Não perde por esperar” (Fonseca, 1994, p.494).

A cena evoca o famoso coringa desenhado por Bob Kane, personagem completamente louco e desequilibrado do filme *Batman* (1966). Coringa apresenta resquícios de um Bufão nascido na Idade Média e possuidor de deformidades e exageros. É desse modo que o cobrador imagina transformar aquele camarada: “aqueles dentes branquinhos vão ficar todos de fora num sorriso de caveira vermelha” (Fonseca, 1994, p.494). O espetáculo imaginário da morte é detalhado ao leitor com toque de crueldade e ironia representadas pelos diminutivos “bonitinho”, “vestidinho”, “certinho”. De modo semelhante, a imagem da caveira vermelha e do buraco de panetone no peito em “Feliz ano novo” revelam que o prazer não está em matar o outro, ou vingar-se, mas em divertir-se com a (re)criação de uma cena espetacular produzida pelo personagem.

“Leio os jornais. A morte do muambeiro da Cruzada nem foi noticiada. O bacana do Mercedes com roupa de tenista morreu no Miguel Couto e os jornais dizem que foi assaltado pelo bandido Boca Larga. Só rindo” (Fonseca, 1994, p. 495). O narrador, ao comentar a notícia publicada no jornal, apresenta o modo como a imprensa trata os crimes e a quem dá destaque. Por outro lado, a atribuição mentirosa do crime a um assaltante denominado “Boca Larga” demonstra a necessidade de se fechar um acontecimento para abrir caminho a outro mais extraordinário. “Só rindo” não só demonstra como as pseudonotícias enchem as páginas dos jornais e as telas de TV, mas instiga o cobrador a buscar o seu lugar de reconhecimento e sair do anonimato. A imprensa deu a autoria do crime ao Boca Larga, muito provavelmente já conhecido pelos leitores dos “produtores de notícias” como causador de medo e pânico.

A cena acima nos remete ao personagem do conto “O monstro” (1994), de Sérgio Sant’Anna. O desejo de estar na mídia e não ceder a outro a autoria de um “crime perfeito” - no caso, o estupro e o assassinato da jovem cega Frederica Stucker - leva Antenor Lott Marçal a entregar-se à polícia. Trava uma batalha argumentativa para que sua narrativa predomine sobre as demais. Detalhes cruéis e sádicos constroem os seus argumentos. Depois de condenado, expõe minuciosamente em entrevista para a revista *Flagrante*, que mantém “em permanente estado de choque a opinião pública” (Sant’Anna 1994, p.40), as atrocidades de modo um tanto filosófico. Como justificativa, argumenta estar em defesa da verdade. No entanto, não admite que suspeitos apareçam nos jornais como possíveis autores de uma história que afirma pertencer-lhe. Percebe-se aqui uma clara relação entre o Cobrador e Antenor. Ambos desejam a mídia e conhecem as vantagens de se apropriar do sistema. Também apresentam elaboradas justificativas que não só abrandam os danos que cometem, como demonstram um total desapego à lei, o que impulsiona descrições espetaculares e argumentos convincentes. Esse conjunto de ações, ironicamente estampado na ficção, é responsável por fisgar todo e qualquer leitor ou espectador que busca emoções fortes.

Llosa (2013) afirma que entre a imprensa marrom (expressão pejorativa utilizada para os veículos de comunicação considerados sensacionalistas)

e o jornalismo sério, a fronteira perdeu a nitidez, “enchendo-se de buracos, até evaporar em muitos casos” (2013, p.47). O crítico declara que o nível de importância das notícias se dá “não tanto por sua significação econômica, política, cultural e social, quanto por seu caráter novidadeiro, surpreendente, insólito, escandaloso e espetacular” (2013, p.47). Desse modo, atribuir a morte a um cobrador ainda desconhecido não traria nenhum benefício ao jornal. Mas entrevistar um assassino confesso que tem prazer nos detalhes e consciência do efeito gerador é tudo de que a revista *Flagrante* necessita e o que os leitores esperam.

A expressão “só rindo”, presente em ambos os contos de Fonseca, denuncia o modo como as notícias são veiculadas e nos faz retornar a Bakhtin, quando analisa o grotesco da Idade Média e do Renascimento em contraposição ao grotesco do Romantismo - movimento que se opôs, de certa forma, aos cânones da época clássica e do século XVIII. O crítico afirma que houve uma transformação do modo de conceber o riso no percurso histórico. Embora subsista, atenuou-se “e toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo. Deixa de ser alegre e jocoso. O aspecto regenerador do riso se reduz ao mínimo” (Bakhtin, 1987, p.33). Da mesma forma, esse efeito de humor contemporâneo demonstra a banalização da violência pela transformação desta em espetáculo e proporciona a anulação do real ou um distanciamento dele. A menção a personagens caricaturais também colabora para essa anulação ou distanciamento, resultando em distração e entretenimento. Além disso, intensifica o caráter teatral e desperta o riso sarcástico definido por Bakhtin. Observamos tais efeitos em: “elas percebem e começam logo a se mexer (...) fazer movimentos aliciantes com os rabos” (Fonseca, 1994, p. 499); “bunda mole dos parasitas” (Fonseca, 1994, p. 499); “ela tinha tirado a roupa (...) gelatina estragada com pedaços de fruta podre” (Fonseca, 1994, p. 495). Podemos aqui também relembrar os dentes expostos do bebedor de uísque.

Beth Brait (1985), ao analisar alguns contos de Dalton Trevisan e o modo como as personagens são descritas pelo narrador, afirma que a “imagem chega ao leitor por um narrador que vai puxando um discurso repleto de metáforas, hipérboles, metonímias, diminutivos, contrastes semânticos irônicos e diálogos articulados” (1985, p.59). O objetivo de tal técnica é compor figuras grotescas em uma “impiedosa caracterização” (1985, p.17) por meio da “diabólica escritura” (1985,

p.59). O quadro descrito por Brait aplica-se às obras de Rubem Fonseca, que não livra nenhuma classe social. Entram banhistas da zona sul, a leitora da *Vogue* e o próprio protagonista ao se autorretratar com poucos dentes e podres, físico franzino e cicatrizes por todo o corpo.

Para Sodré e Paiva, em *O império do grotesco* (2002), “o grotesco representa o grau zero da condição humana” (2002, p.160). No entanto, esse “grau zero” rende muita audiência, especialmente às emissoras de TV, e proporciona um grau máximo de fama, sucesso e audiência gerando o riso constante, “riso cruel”, como especificam Sodré e Paiva. Os autores afirmam que o grotesco chocante permite que o povo seja encenado, retratado, espetacularizado e, ao mesmo tempo, mantido a distância: “dão-se voz e imagem a ignorantes, ridículos, patéticos, violentados, mutilados, disformes, aberrantes, para mostrar a crua realidade popular, sem que o choque daí advindo chegue às causas sociais, mas permaneça na superfície irrisória dos efeitos” (Sodré; Paiva, 2002, p. 160). Essa superficialidade e distância provocam o riso descompromissado, irônico e ávido por novas excentricidades que dão impulso a um encadeamento de espetáculos. No conto, podemos perceber esse encadeamento pelos sucessivos assassinatos. A perversidade é fonte de prazer e a instantaneidade é o impulso que leva o personagem a cometer novos crimes.

Rubem Fonseca, por meio do grotesco, do espetáculo e do humor, consegue jogar com o leitor o tempo todo. Coloca-o diante de cenas violentas, compassadas com o riso, cria imagens grotescas saídas das telas de cinema, zapeia e dá o *zoom* no momento que lhe apraz. Constrói um Cobrador desdentado e franzino que se metamorfoseia em vilão, que caminha a passos firmes e largos e relaciona-se com uma mulher que representa os padrões de beleza por ele perseguidos. Além disso, o personagem acompanha os noticiários em jornais e na TV e relata ao leitor o que lê e vê com um sutil toque de reflexão: “só rindo”.

2. 2.1 A vida que imita o filme que se torna a vida

As andanças do Cobrador, associadas aos crimes cometidos, nos fazem lembrar um *serial killer*, de Poe e Doyle, do século XIX, conquanto não

presenciamos os mesmos moldes de suspense e resolução. O que verificamos é um criminoso que deixa rastros não inconscientemente, mas propositalmente, com a finalidade de se metamorfosear em entretenimento e diversão para ser sugado pelos jornais e se tornar apazível aos espectadores.

Com o desenrolar do conto, o corpo franzino e a boca quase sem dentes se desfazem diante das ações do Cobrador. A aquisição e o uso das armas lhe proporcionam poder, segurança e transfiguração: “Abri o blusão e tirei um 38, e perguntei com tanta raiva que o meu cuspe bateu na cara dele” (Fonseca, 1994, p.491). Mesmo assim, há uma insatisfação do personagem diante da incompletude da coleção de armas: “tenho a magnum com silencioso, um Colt Cobra 38, duas navalhas, uma carabina 12, um Taurus 38 capenga, um punhal e um facão” (Fonseca, 1994, p. 494). A necessidade de obter mais armas demonstra que o personagem não ficou imune à ânsia do consumo e à rápida descartabilidade desse arsenal que será substituído por “bomba de alto poder explosivo” (Fonseca, 1994, p.504). O Cobrador representa boa parte dos consumidores diante da necessidade de novidades. Ironicamente, a última aquisição não apenas proporcionará o prazer que espera, mas desencadeará um *show* sem precedentes, além de, muito provavelmente, projetar o casal na mídia. Ao final, o Cobrador e a mulher palindrômica associarão consumo, status e fama.

Consumir desencadeia o prazer e reproduzir demonstra eficiência: “com o facão vou cortar a cabeça de alguém em um só golpe” (Fonseca, 1994, p.494). Não é o poder que o facão possui, mas o efeito espetacular que poderá gerar, acompanhado de euforia e sensação de vitória. O alvo, mais uma vez, é indeterminado, mas o cinema lhe é inspirador:

vi no cinema, num desses países asiáticos, ainda no tempo dos ingleses, que consistia em cortar a cabeça de um animal, creio um búfalo num golpe único. Os oficiais ingleses presidiam a cerimônia com ar de enfado, mas os decapitadores eram verdadeiros artistas. (Fonseca, 1994, p. 494)

Se no cinema a construção das imagens se dá pelo que os telespectadores veem através da câmera, nas narrativas literárias tais visualidades se dão pela

linguagem, pela palavra do narrador proferida ao leitor. Se houve enfado ao ver o golpe em um animal na cena cinematográfica, o Cobrador irá aperfeiçoar o ato e se utilizará de um ser humano para a reprodução da cena vista na grande tela. Essa alteração serve de crítica a uma sociedade que não se incomoda com as atrocidades, uma “civilização light”, como define Llosa, e, ao mesmo tempo, demonstra o anseio constante do telespectador por fortes emoções.

Na vitrine Viera Souto, o Cobrador procura uma vítima que possa satisfazer seu desejo. Encontra um casal saindo de uma festa em estado de embriaguez. Aproxima-se com prudência: “cheguei perto deles na hora em que o homem abria a porta do carro. Eu vinha mancando (...) viu um aleijado inofensivo de baixo preço” (Fonseca, 1994, p.496). De inofensivo, com baixo preço, passa a impiedoso e implacável. A avaliação baseada na aparência não se sustenta e o físico franzino pretende divertir-se. Encosta o revolver nas costas do homem e os três vão para uma praia deserta. Agora resta reproduzir a cena cinematográfica: “levantei alto o facão, seguro nas duas mãos, vi as estrelas do céu, a noite imensa, o firmamento infinito e desci o facão, estrela de aço, com toda a minha força, bem no meio do pescoço dele” (Fonseca, 1994, p.497).

O personagem poetiza o momento e cria uma imagem digna das telas para o leitor. Recorre à aliteração, emprega metáforas. Essa pequena pausa poética que antecede o ato criminoso cria no leitor a sensação de uma câmera lenta, como se o tempo estivesse mais lento, para em seguida criar o impacto ao descer o facão no pescoço do sujeito.

O momento contemplativo inicial proporcionado pela técnica narrativa utilizada prepara o olhar do leitor para a violência. No entanto, banaliza-a, e o que deveria ser sangrento e cruel transforma-se, utilizando aqui termos da linguagem cinematográfica, em uma fotografia com “ajuste de câmera” (desci o facão/estrela de aço), “composição” (ele curvou/levantei o facão), “enquadramento” (o pescoço ficou numa boa posição) e “luz” (noite imensa/ estrelas no céu).

Ainda que a cena cinematográfica tenha sido projetada e programada pelo personagem, este não consegue executá-la com a mesma perfeição das telas. Então, retorna ao seu estilo bruto e desajustado: “A cabeça não caiu e ele tentou levantar-se, se debatendo como se fosse uma galinha tonta nas mãos de uma

cozinheira incompetente. Dei-lhe outro golpe e mais outro e outro e a cabeça não rolava” (Fonseca, 1994, p.497). Atração e repulsa se misturam na mente do Cobrador ao tentar, inutilmente, reproduzir a cena cinematográfica, diferentemente do que ocorre em “Feliz ano novo”, em que já na segunda tentativa o corpo fica grudado na parede e o espetáculo se consuma. Em “O Cobrador”, por outro lado, a incompetência do matador serve para avivar o espetáculo sangrento.

O mundo das telas não equivale ao mundo real. Mas movido pela ilusão de aproximá-los até fundi-los, como defende Gabler, o celerado não desiste. Pellegrini (1999) afirma que, “por meio da mídia, o universo dos simulacros se infiltra nos acontecimentos diários, nas normas de comportamento individual, na noção de bem-estar, no uso do corpo, no conceito de prazer, na consciência política” (1999, p. 200). Esse universo está presente no protagonista, visto que o real agora é uma imitação cinematográfica. O real é a cena projetada na mente do protagonista e transferida para suas ações.

Ao perceber que a cabeça não caiu e frustrou a cena cinematográfica planejada, além de descaracterizar o poder conferido à arma, o Cobrador interrompe o *glamour* das descrições para que a próxima tentativa alcance o fim desejado. “Concentrei-me como um atleta que vai dar um salto mortal. Dessa vez, enquanto o facão fazia seu curto mutilante zunindo fendendo o ar, eu sabia que ia conseguir. Brock! A cabeça saiu” (Fonseca, 1994, p.497). Para finalizar e comprovar o sucesso, o herói brada: “Salve o Cobrador (...). Onde eu passo o asfalto derrete” (Fonseca, 1994, p.497).

Podemos visualizar aqui os filmes de Quentin Tarantino que, com maestria, dissolve atos cruéis e corta a linha tênue que separa o real da ficção, o humor do horror, a tela cinematográfica das histórias em quadrinhos. Isso ocorre porque há um constante jogo lúdico nas cenas. Nos contos em análise, além do jogo lúdico, há um preparo que antecede as ações dos personagens. Esse preparo, que em “Feliz ano novo” acontece com a colocação dos “atores” na parede e em “O Cobrador” se verifica com a posição ideal da cabeça para receber o golpe, descaracteriza o “real” e evidencia a teatralização, além de colocar o leitor frente ao *set* de filmagens.

Rubem Fonseca bebe na indústria do entretenimento. No entanto, ao transportar seus recursos para a ficção, não tem a intenção de divertir seu leitor,

mas de incomodá-lo. A consciência do autor de que a cultura de massa ocupa espaço central na vida, no interesse e no agir das pessoas fê-lo utilizar as estratégias dos meios de comunicação para depois problematizá-las no interior da produção textual.

Perceber o modo como a linguagem se metamorfoseia ao ser transferida para a ficção literária em tempos de sedução pelos meios visuais tem atraído leitores e pesquisadores, como temos abordado. Em 2002, Karl Erik Schollhammer, em “À procura de um novo realismo: teses sobre a realidade em texto e imagem hoje”, afirma que há uma nova evocação de realidade na literatura e nas artes que “procura criar efeitos de ‘realidade’, na transgressão dos limites representativos do realismo histórico” (2002, p.78). Rubem Fonseca efetua tal transgressão no momento em que utiliza, por exemplo, situações muito próximas do leitor, como as cenas cinematográficas, as notícias jornalísticas, os programas de TV e a leitura das revistas de celebridades. Associados a tais expressões saídas da realidade, o autor introduz o excesso de violência, o sarcasmo e a teatralização, que conferem a esse traço real um tom sensacionalista em meio às ações insólitas. A sensação despertada no leitor é uma combinação do perceptivo com o imaginário que culmina na desconfiança do discurso, pelo leitor, e o aproxima mais da realidade da qual ele se distanciou, ou seja, a imagem que choca o leitor pela brutalidade, e ao mesmo tempo pela naturalidade, o leva a um maior reconhecimento do mundo em que está inserido.

Os narradores e personagens de Rubem Fonseca não se demonstram estarecidos ou consternados, condição que também amplia significativamente os olhos do leitor que acompanham, pela condução perversa desses seres, todos os requintes de crueldade, tortura ou morte com detalhes apurados e em uma urgência associada à velocidade, tão presente nos meios de comunicação de massa e na sociedade contemporânea. Tal urgência concede o direito, aos personagens, de zapear à vontade, suspender cenas e introduzir outras durante o percurso da narrativa, mostrar-se excitado e realizado após decepar uma cabeça ou estilhaçar um vidro em um rosto desconhecido.

Em *Além do visível: o olhar da literatura* (2007), Schollhammer declara que a “literatura contemporânea é fascinada pela imagem, refere-se insistentemente ao

universo visual, fala de fotografia, de cinema, de televisão e cria sua própria visualidade em contato e disputa com a realidade visível” (2007, p.7). A fascinação pela imagem e por todo o universo visual é uma constante em Rubem Fonseca, que não só trata da realidade visível, mas brinca com essa realidade ao representá-la ao seu leitor, que acaba reconhecendo-a como genuinamente verdadeira. Schøllhammer, em *Ficção brasileira contemporânea* (2009), afirma que se presencia a existência de um realismo reinventado que por meio da velocidade apresenta a “urgência de falar sobre e com o real” (Schøllhammer, 2009, p. 15). O autor utiliza o termo “novo realismo” - diferentemente do Realismo mimético do século XIX - para explicar o modo como a literatura contemporânea se tem apropriado das culturas midiáticas. Segundo o crítico,

o novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora. Estamos falando de um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser “referencial”, sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, “engajado”, sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios. (Schollhammer, 2009, p. 54)

Esse realismo discutido pelo professor e crítico literário explicita ainda mais a sociedade contemporânea e suas mazelas, pois a indiferença e a falta de denúncia, ou engajamento, juntamente com o horror e a repulsa, são responsáveis por proporcionar o ato reflexivo no leitor.

Em 2012, o crítico volta-se novamente para a prosa contemporânea e afirma que os “efeitos de realidade se dão por aspectos performáticos da escrita literária” (Schollhammer, 2012, p.143), que envolvem o sujeito narrativo no desdobramento de sua relação com o mundo. Podemos afirmar, então, que essa relação é diretamente proporcional à proximidade com os meios de comunicação como TV e cinema, que oferecem aos narradores possibilidades de criar realidades e vivê-las. Se aplicarmos o princípio no conto, veremos que o corpo franzino e a falta de dentes

se contrapõem com a força e o poder desse caubói do asfalto que prima por mortes em grande estilo: “Não tem muito estilo, nem drama esganar-se alguém, parece briga de rua” (Fonseca, 1994, p. 495). Tal concepção, que é proveniente da arte cinematográfica e dos meios televisivos, o inspira na construção de cenas impactantes: “como Saladino fazia (com um lenço de seda) no cinema” (Fonseca, 1994, p.499).

Enquanto Saladino crescia ouvindo relatos de batalhas violentas sobre a luta entre cristãos e muçulmanos passados de geração em geração para que o seu ódio fosse por décadas alimentado, o narrador alimenta-se da TV e do cinema para intensificar e aperfeiçoar seu *modus operandi*, mas não sem um toque de humor e deboche: “joguei uma cueca pro alto e tentei cortá-la com o facão, como o Saladino fazia (com um lenço de seda) no cinema. Não se fazem mais cimitarras como antigamente” (Fonseca, 1994, p.499). A substituição do animal pelo homem para testar o facão equivale à do lenço pela cueca na voz do Cobrador. Não há diferenças entre os “objetos” utilizados para a realização de seus espetáculos.

Ainda que em contexto humorístico, temos agora a configuração de um super-herói, pouco convencional, representado pelo personagem Cobrador. Interessante observar que a maioria dos super-heróis são diametralmente opostos ao que eram enquanto pessoas comuns. O cobrador é um exemplo claro dessa transformação. Antes franzino, cheio de cicatrizes e desdentado, agora grande vilão/herói ao lado de uma mulher que é portadora dos padrões de beleza que regem a sociedade.

Entendemos assim, que o texto literário de Rubem Fonseca traz, de modo primoroso, as efetivas transformações percorridas pelos modos de produção e reprodução cultural que englobam o jornal, a fotografia, o cinema e a TV. Mas não é só isso, o ato de narrar expõe a dubiedade do ser humano em um sujeito multiforme. Sujeito composto de múltiplas identidades para quem não importam mais as grandes narrativas, mas os desejos, prazeres e anseios imediatos. Posto isso, Fonseca nos torna irremediavelmente cúmplices do Cobrador.

2.2.2 Nova ética para a vida: lúdica e consumista

Eu sou um hecatombe
Não foi Deus nem o Diabo
Que me fez vingador
Fui eu mesmo
Eu sou o Homem-Pênis
Eu sou o Cobrador. (Fonseca, 1994, p.499)

Os versos retratam o poder supremo do eu-lírico. Poder que não veio de Deus nem do Diabo, mas da imaginação, encenação e *performance* constante de um narrador multiforme. “Eu sou o Homem-pênis” ratifica o deboche de um sujeito que se autoproclama Cobrador e vingador. Em contrapartida, entrega-se a Ana, mulher integrante da classe dos bacanas detentores das benesses que afirma lhe pertencer.

A vitrine pela qual o Cobrador escolhe essa mulher é a praia. É lá que Ana Palindrômica e a amiga se expõem com “movimentos aliciantes com os rabos” (Fonseca, 1994, p.499). E, como em um passe de mágica, a mulher bonita e rica sente-se atraída pelo homem franzino, desdentado e cheio de cicatrizes. O desejo do Cobrador pela moça se torna mais uma de suas obsessões: “Eu quero aquela mulher branca” (Fonseca, 1994, p.499).

Ana possui todas as características repugnadas pelo narrador e com as quais ele se mostra em constante guerra: cheia de dentes, perfumada, rosto branco, posição social privilegiada, mora numa torre de mármore e possui um puma conversível. É a essa mulher que o Cobrador, que “derrete asfalto”, se rende.

O relacionamento de Ana com o Cobrador gera uma alteração na narrativa e confirma o apelo hedonista desse personagem, que dista muito de um caráter revolucionário ou vingador. Haverá uma mudança na estrutura e na temática da narrativa. Os pensamentos, ações e falas dos personagens estarão no tempo presente e serão ordenados e programados. O alvo de ambos agora é a mídia.

Tomado pela descartabilidade contemporânea, o personagem percebe, por intermédio de Ana, que o arsenal está obsoleto e deve ser imediatamente substituído por armas mais potentes e devastadoras. Mudanças de estratégias se fazem necessárias para que se alcance o *status* desejado. Pode-se dizer que é a

passagem do trabalho manual, manufaturado, para o industrial, serial. A modernização chegou para dar continuidade à fúria, agora em forma de missão, que é revelada pela mulher palindrômica. Ana o faz compreender a missão pública que possui para que seja reconhecido:

Meu ódio agora é diferente. Tenho uma missão. Sempre tive e não sabia. Agora sei. Ana me ajudou a ver. Sei que se todo fodido fizesse como eu o mundo seria melhor e mais justo. Ana me ensinou a usar explosivos e acho que já estou preparado para essa mudança de escala. Matar um por um é coisa mística e disso eu me libertei. No Baile de Natal mataremos convencionalmente os que pudermos. Será o meu último gesto romântico inconsequente. Escolhemos para iniciar a nova fase os compristas nojentos de um supermercado da Zona Sul. Serão mortos por uma bomba de alto poder explosivo. Adeus, meu facão, adeus, meu punhal, meu rifle, meu Colt Cobra, adeus, minha Magnum, hoje será o último dia em que vocês serão usados. Explodirei as pessoas, adquirirei prestígio, não serei apenas o louco da Magnum. (...)

O mundo inteiro saberá quem é você, quem somos nós, diz Ana. (Fonseca, 1994, p. 503-504)

Matar “convencionalmente”, como declara o Cobrador, ficará para trás após o baile de Natal. Este evento será o “último gesto romântico inconsequente” (Fonseca, 1994, p.504). Será preciso despojar-se das armas tradicionais: facão, punhal, rifle, Colt Cobra, Magnum. Agora será a vez dos explosivos. A lógica da sociedade de consumo é aderida pelo Cobrador que, mesmo sem completar seu arsenal, precisa substituí-lo por equipamentos mais modernos. Chega de matar um por um, deve-se libertar da “coisa mística”, das tradições, do passado.

Sergio de Sá, em 2010, observa que “a cultura dos *media* libertou as pessoas de raízes muito profundas, deu lugar ao impulso da autonomia subjetiva construída sobre uma nova ética da vida: lúdica e consumista” (Sá, 2010, p.18). Segundo Sá, a “meta é a mídia” (2010, p.21). Aqui, especificamente a TV e o jornal são os meios utilizados pelo Cobrador para ler a sociedade em que está inserido, bem como para

organizar sua vida para que lá esteja. É a cultura da mídia estabelecida, ou seja, ela não tem mais como função registrar a realidade, mas disponibiliza “um certo tipo de realidade, espetacularizada, isto é, primordialmente produzida para a excitação e gozo dos sentidos” (Sodré, 2006, p.80). Essa nova ética fora utilizada pelo Cobrador desde o início de suas andanças.

O Cobrador agora deixa de verificar o que eles fazem ou comem e aspira a ser observado. Pretende estar no jogo de ilusões proporcionado pelos suportes da TV e dos jornais com os quais se mantém conectado. O que o Cobrador busca, especialmente a partir de agora, é um nome de referência significativa que o faça desfrutar do prazer do reconhecimento. A declaração de que o erro “era não saber quem era o inimigo e por que era inimigo” (Fonseca, 1994, p.504) desconfigura uma análise unilateral de que esse personagem intentava uma luta social e de entreclasses

Quanto à “mudança de escala”, essa atrairá a mídia já que mais pessoas serão atingidas ao mesmo tempo. Como consequência, trará mais visibilidade ao Cobrador visto que o espetáculo será dimensionado. No entanto, as vítimas serão mais aleatórias ainda, o que confirma o caráter lúdico nas ações de ambos e a busca pela notoriedade. Não há como dar errado se a próxima atração for descartar armas, pensamentos velhos e efêmeros e substituí-los por explosivos. É a síndrome do descartável para aquela véspera de Natal que se dá por um novo nascimento de glória e reconhecimento, ou seja, “fecha-se um ciclo da minha vida e abre-se outro” (Fonseca, 1994, p. 504). O mundo inteiro irá conhecer o casal Ana e o Cobrador, é a lógica do ser visto e “estar adequado ao tempo, ao espírito do tempo” (Sá, 2010, p.14). Em vez de ver os bacanas, Ana e o Cobrador serão vistos e copiados. A concretização da fama se dará no momento em que estiverem registrados nos jornais e na TV. A morte em grande escala será a moeda de troca para que ambos alcancem reconhecimento.

Na Tese 18, Debord (1997) declara que o espetáculo mexe com o sentido da visão do homem e o conduz à alienação. Como já abordamos, alguns conceitos de Debord merecem atualizações já que nem sempre a alienação se estabelece nos telespectadores, mas, ao nos referirmos à civilização do espetáculo, é incontestável que a visão é o órgão mais afetado. Para o crítico, quando o real se converte em

imagens, “estas simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes típicas de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência para fazer ver (...), encontra normalmente na visão o sentido humano privilegiado” (1997, p.13). A partir do que o personagem vê todos os dias é que nasce o desejo de ser visto, de tornar-se o que está projetado nas vitrines-mídias e vestir-se de notícia-entretenimento. Por outro lado, não é a alienação que promove esse desejo no personagem, mas a compreensão do que vê e a apreensão das técnicas para a aplicação delas em benefício próprio.

“O mundo inteiro saberá quem é você, quem somos nós, diz Ana” (Fonseca, 1994, p. 504). Após a declaração de Ana ao Cobrador, o leitor é colocado diante de uma tela em que são apresentados recortes de notícias - ou *zapping* - que apontam para as comemorações do Natal. A frivolidade é o ponto chave dos anúncios sobre o final do ano: “Notícia: O governador vai se fantasiar de Papai Noel. Notícia: menos festejos e mais meditação (...). Notícia: Não faltará cerveja. Não faltarão perus (...). O cardeal afirma que o Papai Noel é um palhaço fictício” (Fonseca, 1994, p.504), dentre outros fragmentos recebidos pelo casal em tempo de busca por reconhecimento midiático. Enquanto banalidades e hipocrisias preenchem o noticiário, ambos reconhecem que quanto mais espetaculares forem as notícias e as imagens veiculadas maior será a audiência. Por essa lógica, a violência hiperbólica planejada sobrepujará os banais acontecimentos despejados no leitor-espectador durante toda a narrativa.

O ato de aparecer é evidenciado e Ana e o Cobrador, com ar de progresso e realização, buscarão o mundo midiático. O prazer sentido pelo Cobrador ao praticar atos violentos com procedimentos que visavam alcançar o máximo de crueldade e assim aplacar momentaneamente o ódio, une-se agora à ânsia de tornar-se um personagem das narrativas midiáticas: “Explodirei as pessoas, adquirirei prestígio” (Fonseca, 1994, p.504). O objetivo agora é explodir para ter prestígio e completar a missão.

A oportunidade que o Cobrador terá de projetar quem ele gostaria de ser publicamente pelas explosões irá proporcionar o desaparecimento total do ser franzino e fazer surgir o ser midiático. O dia e o horário escolhidos para a

transformação do Cobrador não é sem razão. As explosões na noite de Natal farão o casal nascer para uma nova vida.

“Ponho as armas numa mala. Ana atira tão bem quanto eu, só não sabe manejar o facão, mas essa arma agora é obsoleta. Damos até logo a dona Clotilde. Botamos a mala no carro. Vamos ao Baile de Natal” (Fonseca, 1994, p.504). O baile de Natal, as roupas, os anúncios, as ruas movimentadas, as notícias jornalísticas fazem com que o leitor constantemente perceba real e o reconheça. Um reconhecimento confuso, que se mistura com o clima das revistas de celebridades, das salas de cinema, do consumo e da descartabilidade.

Segundo Figueiredo (2003), a prática narrativa de Rubem Fonseca está intimamente associada ao cinema, o que altera substancialmente o ato de narrar. Tudo passa então a uma exterioridade que representa um mundo visível. A simultaneidade da imagem visual é mais interessante que a sucessividade do discurso verbal. “Opta, então, por uma sintaxe narrativa que sugere a platitude da imagem, como se quisesse apenas oferecer ao leitor uma sequência de quadros, que pode ser contemplada de diferentes ângulos” (Figueiredo, 2003, p.147). A insistente representação do mundo visível pode ser entendida como denúncia de que os homens só conseguem ver mediante a platitude da imagem. Não ultrapassam esse limite, vivem na superfície, na aparência e na construção constante de jogos de ilusões para que outros vejam apenas o que “parece ser”.

As diversas mídias com as quais o Cobrador tem contato vão, ao longo da narrativa, expondo os caminhos para que ele obtenha êxito em suas façanhas. Ao invés de contaminar-se por elas, aproveita as suas estratégias para atrair o olhar midiático e, a partir disso, ganhar notabilidade e oferecer o que a mídia necessita e o que o público espera. Procedimento ainda mais cristalino verificaremos a seguir no conto “Hildete”, cujas táticas utilizadas pela personagem não ultrapassarão o set de filmagens, mas terão abrangência ilimitadas.

2.3 “Hildete”: presença real da falsidade

O espetáculo que é a extinção dos limites do moi (eu) e do mundo pelo esmagamento do moi que a presença-ausência do mundo assedia, é igualmente a supressão dos limites do verdadeiro e do falso pelo recalçamento de toda a verdade vivida sob a presença real da falsidade que a organização da aparência assegura.

(Guy Debord)

Nos dias atuais, nunca se desejou tanto manter corpos e rostos jovens. As academias estão lotadas e os bisturis são requisitados. Os analistas estão sempre com as agendas cheias. O efêmero e o evanescente impulsionam os desejos, anseios e prazeres. Mas nada disso seria importante se não houvesse um espaço de exibição representado pelos meios de comunicação. A exterioridade transformada e enquadrada em padrões de reconhecimento é o espetáculo a ser admirado e copiado. Beatriz Sarlo (1997) afirma que “somos livremente sonhados pelas capas de revista, os cartazes, a publicidade, a moda: cada um de nós encontra um fio que promete conduzir a algo profundamente pessoal, nessa trama tecida com desejos absolutamente comuns” (1997, p.25). “Hildete” é uma personagem que busca um espaço de exibição, ainda que tenha que passar por bisturis e analistas.

O conto “Hildete” pertence à obra *Pequenas criaturas*, de Rubem Fonseca, lançado em 2002. A obra é constituída de contos que apresentam as inconstâncias, desejos e decepções de seres que vivem em um contexto urbano. *Pequenas criaturas* se insere, juntamente com *Histórias de Amor* (1997), *Secreções, excreções e desatinos* (2001) e *Ela e outras mulheres* (2006), numa série de coletâneas temáticas escritas por Rubem Fonseca. Ao contrário do que ocorre com os demais volumes de contos, os títulos dessas obras não coincidem com o de uma das

narrativas em seu interior e parecem, antes, querer apontar para uma unidade de assunto que se encontra em cada uma dessas coletâneas.

Nos contos que compõem a obra *Pequenas criaturas* (2002), independentemente da classe social, os personagens têm como marca a opressão e a dificuldade de tomar decisões ou compreender quem realmente são. Também são pequenos pela banalidade de seus problemas, pela vulgaridade das situações que vivem e pela maneira ordinária com que lidam com elas. Os contos exploram a mentira, a trapaça, a dúvida e o desejo de obter vantagens. A epígrafe de Samuel Johnson, que abre *Pequenas criaturas*, traduz bem a unidade dos contos do volume: “Nada é pequeno demais para uma criatura tão pequena quanto o homem. É mediante o estudo das pequenas coisas que alcançamos a grande arte de termos o mínimo de desgraças e o máximo de felicidades possíveis.”

O conto “Hildete” se contrapõe à fúria sanguinolenta d’“O Cobrador”, ou à desmedida crueldade dos assaltantes de “Feliz ano novo”, mas mantém em harmonia o desejo de obter vantagens num mundo construído pelo espetáculo em que vale tudo para se viver nele. Esse foi um dos motivos para a escolha do conto. Outro motivo foi a identificação da explanação perfeita de como tornar-se celebridade ao utilizar-se do sistema existente. Gabler (1999), ao analisar os recursos utilizados pelos meios de comunicação de massa para atrair a audiência e o comportamento dos telespectadores, jornalistas e artistas norte-americanos afirma, em *Vida, o filme* (1999), que o mais importante a se fazer “é dar ao público um bom espetáculo, uma vez que presumivelmente, as pessoas querem entretenimento” (1999, p.87). Hildete será o entretenimento utilizado por um programa televisivo que se fará por meio de estratégias estéticas que satisfaça o telespectador. Os estratégias se tornarão reais no momento em que forem transformados em imagens a ser transmitidas para milhares de pessoas. A agressão nesse conto se efetua pela manipulação da palavra e do discurso verboso e sensacionalista com o intuito de comover o telespectador.

O mundo midiático é representado por um pequeno grupo de cinco pessoas que discute, desde o início, a produção de uma edição de um programa de entrevistas até a sua veiculação e recepção. Inicialmente, esses produtores listam as misérias humanas que mais comovem o público diante da mulher que irá

representá-las ao vivo. Depois disso, organizam-se os preparativos para a transformação de Hildete, que será exposta como prova de superação de tais misérias em um programa de TV.

A mulher aceita declarar ter passado por desgraças que não viveu e mostrar que é possível a superação. Em troca, será renovada no corpo e na mente, vista, apreciada e desejada por pessoas que são impelidas a ver e a crer no (falso) íntimo de uma imagem exibida na tela. Isso comprova que o cotidiano é, todos os dias, reinventado pela mídia.

Hildete deve tornar-se uma matéria humana, projeção da mídia para ser vendida em forma de espetáculo midiático aos telespectadores em um programa de entrevistas. A economia rege o espetáculo. No entanto, Hildete aceitará ser transformada em espetáculo e em mercadoria para se beneficiar do sistema, adquirir vantagens das mais diversas ordens com o mínimo de esforço e o máximo de felicidades.

O conto “Hildete” é composto apenas de diálogos que acontecem entre os produtores de uma suposta entrevista que irá ao ar e atingirá milhões de telespectadores. Não tem um narrador, e as vozes estão delimitadas por aspas e não por travessões. Tais substituições conferem maior rapidez na leitura e exigem maior concentração do leitor para delimitar a quem pertence cada fala. O leitor experimenta a sensação de ter sido colocado diante da tela, tal é a rapidez com que as vozes vão se intercalando entre os integrantes do grupo.

A moça escolhida é Hildete, que participa das discussões iniciais, como já afirmamos, e depois é dispensada, enquanto o grupo define os detalhes essenciais. Ao final, o diretor, ou chefe da equipe, solicita um relatório de cada um sobre o requerido e declara: “Sei que a pressa é inimiga da perfeição, mas quem não corre, no nosso negócio, perde a vez. Amanhã, quinze horas, meninas” (Fonseca, 2002, p.88).

A velocidade das vozes, a rapidez exigida pelo diretor e o engenho na combinação estrutural do espetáculo a ser posto no ar nos remetem a Llosa (2013), que adverte: “E o jornal ou programa que não reza no altar do espetáculo hoje corre o risco de perdê-lo e ficar falando para fantasmas” (2013, p.51). Por isso, entendemos que a imagem transferida à Hildete será a responsável pelo espetáculo.

A rapidez nos diálogos e a ausência de um narrador fazem com que o próprio leitor, movido pela celeridade, subestime a capacidade de Hildete e atribua-lhe características de um ser indefeso, subjugado e manipulado.

E quanto à história real de Hildete? Esta deve ficar à mercê da linguagem midiática. Esse jogo narrativo que esconde do próprio leitor a vida de Hildete induz a crer que ela seja um ser à margem da sociedade, manipulado pela mídia televisiva. E quanto ao telespectador ficcional? Este acreditará na inversão: o simbólico é mais real que a realidade, ou seja, é “a presença real da falsidade”.

Hildete ouve atentamente o grupo e faz alguns breves comentários:

Ela foi espancada pelos pais ainda bebê, molestada sexualmente aos oito anos, mendiga aos treze, prostituta aos quatorze, grávida aos quinze, uma médica caridosa fez o aborto clandestinamente, mãe solteira aos dezoito (...). Ela é você Hildete, você estará transmitindo para milhões esta mensagem (...). Tenho vergonha de dizer isso. É mentira, seu Alex. (Fonseca, 2002, p.78)

O propósito maior não é mostrar como Hildete superou toda a desgraça forjada, mas colocá-la diante de milhões de pessoas como uma figura real. Para que isso aconteça, é preciso selecionar imagens e falas precisas e pontuais que atinjam todos os telespectadores: “estuprada aos oito anos com requinte de violência - pelo pai seria ainda melhor -, criança faminta, mendiga dessas que ficam pedindo esmolas vagando pelas ruas - está bem, mendiga ela não é mais” (Fonseca, 2002, p. 82). O comentário “mendiga ela não é mais” não se refere à vida real de Hildete, mas da substituição do substantivo mendiga para a expressão “passou fome” que, segundo os produtores, causará maior impacto aos telespectadores e será menos ofensivo à “atriz”: “Se você acha chato, a gente tira isso, substitui por passou fome” (Fonseca, 2002, p. 78), pois ser mendiga “indica uma falta de total altivez” (Fonseca, 2002, p. 79). Já prostituta traz “conotações preciosas” e é legítima em todo “país civilizado e culto”.

Todas as adjetivações elencadas pelo grupo para serem atribuídas a Hildete, seguidas de superação, lhe darão grandeza e “autoridade moral” (Fonseca, 2002,

p.79). Relembrando “O Cobrador”, todos saberão quem é Hildete. O desejo de notoriedade e reconhecimento são os sintomas da sociedade do espetáculo.

O discurso proferido pelo grupo é tão ilegítimo e superficial quanto o próprio programa que irá ao ar. Hildete não está do lado externo de toda essa encenação e arranjo. Ela está completamente integrada. A linguagem culta e a necessidade de dar andamento às negociações por meio de um novo contato denotam sua incorporação e obstinação:

“noto que a Hildete está cansada, vamos encerrar. Amanhã a gente volta a tratar desse assunto”.

“Eu não estou cansada”

(...)

“Eu lhe telefono para marcar novo encontro?” (Fonseca, 2002, p.80)

Hildete e o Cobrador têm o mesmo desejo do estrelato e de ocuparem o palco, cada um a seu modo, seja pela violência explícita ou velada, seja pela imitação de uma cena cinematográfica, seja pelas vestes utilizadas (aqui podemos nos remeter aos assaltantes de “Feliz ano novo”), seja por ver-se como um matador de renome em um jornal. Todo recurso cênico é válido para que se alcance o fim desejado: fazer parte de um espetáculo. Esse fim não está atrelado apenas aos benefícios econômicos ou ao “mero epifenômeno da vida econômica” (Llosa, 2013, p.22), mas ao espetáculo que se tenciona produzir, mesmo que isso exija romper com o distanciamento entre o real e a encenação.

A divergência entre Hildete e os produtores, quanto a alguns traços propostos para a encenação, demonstra a negociação natural de um contratado com um contratante. Embora a narrativa traga aos olhos do leitor uma mulher frágil, humilde e manipulada, isso não se sustenta. Hildete “nunca foi estuprada” (Fonseca, 2002, p.78), não foi mendiga, nem prostituta. Também não passou as adversidades descritas: “Um ser humano que supera o sofrimento, a desgraça, os horrores que você, entre aspas, enfrentou (...)” (Fonseca, 2002, p 79). A expressão “entre aspas” confirma a atuação de Hildete nessa encenação cujo objetivo é fisgar o grande público ao apresentar-lhe a mensagem de superação.

Ao dispensá-la, o personagem Alex afirma: “você vai mudar para um apartamento confortável (...), todo mobiliado com TV, vídeo, tudo. Por enquanto evita sair muito de casa” (Fonseca, 2002, p.80). Hildete se mudará para um “lugar muito confortável” em que não faltarão comida, TV e vídeo, elementos necessários para que se mantenha sem risco de tédio. Apesar disso, não podemos afirmar que a “atriz” contratada morava em um subúrbio ou que vivia em condição subumana apenas pela mudança de residência em tempo de filmagem.

Como já abordado, o espetáculo da mídia se fundiu à vida, e o fio que separava a realidade da ficção foi dissolvido. É o estabelecimento do simulacro. Para pensarmos nesse processo, utilizaremos o teórico do marxismo francês Jean Baudrillard, para quem viver é estar em um mundo dominado por simulacros, ou seja, por inúmeras Hildetes. Em *Simulacros e Simulação*, de 1981, Baudrillard defende a teoria de que os símbolos apresentam mais veracidade que a própria realidade. Geram-se “modelos de um real sem origem nem realidade” (Baudrillard, 1991, p.8). Estabelece-se, desse modo, um contato direto com simulacros em que não há mais o referente, não há mais vínculos com o real. Hildete simulará uma realidade que será apresentada como real e permanecerá como tal. Rubem Fonseca, ao negar, pela escritura, de onde vem ou quem é Hildete, coloca os olhos do leitor diretamente no simulacro sem a referência do real na ficção. Assim, concretizam-se no próprio leitor as assertivas de Baudrillard de que o real está anulado, quer na ficção, quer na encenação. Entende-se, portanto, que o simulacro se instaura, não se sabe quem foi Hildete e, a partir daí, ela será uma imagem, sua vida será uma cena cinematográfica e o ser e o parecer passarão a ser sinônimos, e isso tudo terá conotação de real.

Neal Gabler (1999) possui uma visão muito aproximada de Baudrillard, com uma pequena diferença. Para ele, o próprio cotidiano é, na contemporaneidade, a nova mídia. Os aparatos tecnológicos constroem um mundo simbólico para Hildete, esta o incorpora, usufrui das suas benesses e o apresenta aos telespectadores como sendo a realidade pela qual passou.

O telespectador, por sua vez, vê fatias de sua vida representadas por uma encenação espetacular em um meio de comunicação. Vendo o outro, verá a si próprio, construirá uma ilusão de contentamento, esperança e de tentativa de

reprodução daquele (falso) modelo visto e desejado. Como resultado, segundo os produtores, o telespectador pensará: “estou na merda, ferrado, mas também posso dar a volta por cima” (Fonseca, 2002, p.85). É assim que o círculo se fechará em “Hildete”, um exemplo a ser seguido. Desejo, também, do Cobrador, que declara: “meu exemplo deve ser seguido por outros, muitos outros” (Fonseca, 1994, p.504).

Uma interpelação importante há de se fazer se considerarmos a repercussão projetada pela mídia, por meio de Hildete, nos telespectadores, e a estratégia utilizada pelo Cobrador para atrair essa mídia. No primeiro, a fórmula é fabricada pela produtora do programa, no segundo, pelo próprio personagem central. Sendo assim, quem manipula e quem é manipulado? Não há resposta pontual, mas relativa, como ocorre com a maioria dos conceitos na contemporaneidade. Melhor dizendo, nessa cultura dos desejos todos estão enredados na cata de peculiares propósitos.

O místico, imerso em um sincretismo religioso, age como encantamento ao telespectador:

“Como eu estava dizendo, precisamos da coisa mística, está na moda, mas não pode ser só Jesus, Jesus já está saturando, vamos juntar também Buda, Krishna, Confúcio, anjos e arcanjos, oxalás e oloruns, meditação transcendental e todas aquelas vigarices indianas. Hildete tem que pegar todo mundo.” (Fonseca, 2002, p. 85)

O Cobrador, com a ajuda de Ana, e o narrador protagonista de “Feliz ano novo”, por meio do pouco conhecimento adquirido, se libertam da coisa mística, tão próprio do discurso da década de 1970. No conto “Hildete”, o caráter místico é retomado, associado à prosperidade, a uma fórmula de sucesso, “e sucesso tem sempre implicações mundanas, materialistas” (Fonseca, 2002, p.86). Aos produtores nada pode ser descartado e unir misticismo com prosperidade e fama atrairia toda espécie de telespectador.

Estamos em tempo de espetáculos da fé que atraem multidões em templos religiosos e praças e são veiculados pelos meios comunicação, especialmente a TV. Diante dessa intersecção dos campos midiático e religioso, é preciso repensar o heterogêneo alcance que ambos possuem. Por isso, se faz necessário inserir nesse

alcance outros fundamentos. À vista disso, é importante atribuir à Hildete, também, um “perfil intelectual, místico, filantrópico, vitorioso, social, moral” (Fonseca, 2002, p.86). Rubem Fonseca não deixa de colocar às escâncaras não só a descrença pelo ser humano, mas por todo e qualquer fundamento religioso, moral, social, intelectual.

O ritmo acelerado da vida cotidiana impõe a sensação de uma eterna falta de tempo. A velocidade está nas ruas, no trabalho, nas relações humanas, no pensamento, no banho, no *zapping* e no diálogo. Ligeireza também na escrita, como já abordamos, representada no conto Hildete por rápidos diálogos que deixam o leitor, muitas vezes, sem saber a quem pertence a fala:

“Você precisa dessa imagem.” [...]

“Mendiga...”

“Se você acha chato, a gente tira isso, substitui por passou fome.”

“Prostituta... é demais.”

“Hildete, o Zé é especialista em imagem [...] Prostituta tem conotações preciosas, instiga a imaginação [...]”

“Chamavam-nas cortesãs, hetairas, sacerdotisas do amor.”

“É a mais antiga das profissões. Em todo país civilizado e culto, essa atividade existe e é considerada legítima.”

“Você acabou de ouvir a opinião de duas mulheres, Hildete.”
(Fonseca, 2002, p.78-79).

Neste trecho, Hildete conversa com Alex. Após esse diálogo, evidencia-se a fala do personagem Zé, mas isso se descobre apenas no momento em que Alex o menciona como sendo especialista em imagem. Quanto à fala das mulheres, não é possível discerni-la.

Essa velocidade representa bem um programa de auditório em que muitos podem dirigir-se a um entrevistado enquanto os telespectadores correm os olhos para acompanhar as cenas. A transcrição do discurso direto reforça tal sensação e exige do leitor um novo ritmo de leitura, ajustado a uma nova percepção, que o faz captar o movimento intenso e as conversas cruzadas dos personagens. Fica evidente que o tratamento dado aos diálogos e comportamentos dos personagens nos contos analisados até aqui está em consonância com a cultura estabelecida

pelos meios de comunicação com os quais os personagens estão em contato permanente.

Após a saída de Hildete, os quatro continuam a tomar decisões, enquanto o “produto” a ser anunciado aguarda nova embalagem desfrutando da nova moradia. O desfecho do conto se dá com o final da reunião.

Prender pelo emocional é a estratégia utilizada pelo grupo para atrair os telespectadores, para Hildete acena-se com a fama e o dinheiro. Tais estratégias trarão ao grupo ou emissora e à Hildete o retorno esperado. É o vale tudo: mudança de aparência, de fala, de pensamento com o auxílio de uma “sessão de análise” (Fonseca, 2002, p.82), de comportamento. Com a menção da sessão de análise para Hildete, percebe-se que tal terapia também está no baú das descrenças de Fonseca, cuja crença em uma mudança para melhor do ser humano se esvai.

Hildete não só se deixa seduzir pela imagem, como se observa em outros contos, como se transformará ela mesma em uma imagem digna de imitações. Será a mercadoria e o fetiche, desde a fala até ao aspecto físico. À produção, encontrar uma moça que se adequasse ao seu interesse não foi fácil: “Acho duas ou três, apenas bonitinhas, a nossa personagem tem que ser muito bonita, e todas estavam um trapo, alcoólatras, doentes, feias e sem dentes. (...) além de tudo, burras demais” (Fonseca, 2002, p.82). Mais uma vez se identificam em Hildete características que não fazem parte de um mundo hostil, violento e de miserabilidade, já que ela é uma mulher bonita, inteligente e que não fora encontrada nas ruas.

Mesmo diferindo-se das outras “bonitinhas”, Hildete necessita ainda de grandes alterações: “Lili, você define as características físicas ideais, se for necessário botar lente, pintar o cabelo, operar o nariz, o peito, a bunda ou outra parte, a gente faz” (Fonseca, 2002, p. 86). Transformar-se em imagem de sucesso, ser conhecida, reconhecida e obter o *status* desejado diante de milhares de pessoas, tudo isso fará Hildete saltar do anonimato para a fama. A transfiguração necessária de Hildete não só complementará o *show*, mas colocará a TV como redentora.

Todos os dias emissoras adentram na vida de muitos, expõem suas mazelas para em seguida dar-lhes novo ânimo por meio de uma pintura na casa, do encontro de um parente desaparecido ou, ainda, de um tratamento dentário para devolver o

sorriso aos desdentados. Podemos aqui lembrar o grotesco, já mencionado e tão apreciado pelos telespectadores. Os programas de TV têm dado a falsa sensação de solucionar problemas, restabelecer finanças, julgar criminosos, entrevistar sempre o maior e mais temível traficante, dentre outras ações. Quando a imagem é transmitida ao vivo, “produz uma verdade que aumenta a vantagem atribuída ao poder da imagem frente ao das palavras sem imagens” (Sarlo, 1997, p.74). Essa televisão interativa “assegura um reconhecimento imediato por parte de seu público”, pois este “é seu melhor interprete (daí a força da audiência para a televisão de mercado)” (Sarlo, 1997, p.67).

Embora não se mencione na narrativa que a gravação será ao vivo, há fortes evidências disso. O programa ao vivo intensifica a ilusão de verdade que é o objetivo da produção: “Espero que a Hildete aprenda a mentir como precisamos.” “A gente ensina” (Fonseca, 2002, p.83). Ou ainda: “Hildete dirá (...), eu sou o sofrimento que passei e a volta que dei por cima” (Fonseca, 2002, p.84). Beatriz Sarlo (1997, p.73) afirma que a gravação ao vivo faz com que o tempo real e a distância espacial se anulem e “o que se vê é literalmente o tempo “real” e, portanto, o que acontece diante da câmera acontece diante dos espectadores” (Sarlo, 1997, p.72.). Esse é o propósito da equipe quando informa à Hildete que “estará transmitindo para milhões esta mensagem” (Fonseca, 1994, p.78). Mensagem de superação.

Encenações são estratégias utilizadas para transformar uma suposta “vida privada” em um espetáculo televisivo. Rubem Fonseca, no conto “Hildete”, mostra os bastidores da organização de um *talk-show* que se aproveita da artificialidade contemporânea para exibir uma imagem ficcional metamorfoseada em realidade. É a “pura visibilidade”, como declara Pellegrini ao retratar o modo de vida atual. Estamos “sob o império da imagem, no coração de uma cultura do simulacro, no interior de uma sociedade do espetáculo em que a cópia é superior ao original porque não há mais uma referência concreta que as imagens pretendem representar” (Pellegrini, 2008, p.110). Hildete é o exemplo desse tempo, não há referência sobre quem ela era. A verdade é o que o telespectador irá ver por seu intermédio.

Rubem Fonseca coloca o leitor em uma encruzilhada: não define Hildete para que ele creia que a personagem é um ser excluído? Ou não define Hildete para que o leitor possa construí-la? Guardadas as proporções, os excessivos estratagemas

físicos e psíquicos utilizados para a configuração de Hildete lembram a excessiva violência nas atitudes do Cobrador e dos personagens de “Feliz ano novo”. Essa relação de proximidade entre os contos nos faz perceber a superficialidade do ser humano pelas atitudes desses personagens desdenhosos e escarnecedores. Em “Hildete”, o processo fica mais claro em razão de o leitor estar atrás das câmeras, nos bastidores.

O conto “Hildete”, como mencionamos, é composto por diálogos e não traz a voz do narrador o que ressalta o hibridismo na estrutura do conto com a dramaturgia. Além disso, temos outras fusões como a do tema ligado aos meios de comunicação e o uso da linguagem do meio publicitário como *likable*, *punch*, *brainstorm*, *ghost*, *head shrinker*. Todos esses ajuntamentos revelam que a literatura não pode mais ser lida sem levar em conta a “dinâmica cultura da imagem”, como afirma Schollhammer (2003, p.87), e o desafiador e atraente imbricamento com as outras artes. Assim, temos nesse conto não só a inserção do midiático concernente ao conteúdo, mas também o uso de uma linguagem pertencente a outro meio que não o literário. No entanto, não se trata apenas de apresentar um conteúdo híbrido. O conto “Hildete” vai além ao revelar ao leitor os bastidores da mídia para que ele presencie a montagem da farsa e reconheça o cenário contemporâneo repleto de mentiras e engodo, do qual não pode fugir nem negar.

2.3.1 “Um aliciante efeito catártico”

“O tom será confessional, ela não terá vergonha de abrir o peito, as pessoas querem se confessar, a Igreja católica inventou esse macete há milhares de anos e ele funciona até hoje” (Fonseca, 2002, p.85). Tudo o que se pretende é um “aliciante efeito catártico”. Sedução e transformação pela emoção: eis a fórmula perfeita. “O melhor Aristóteles” (Fonseca, 2002, p.85). A equipe produtora do espetáculo tem consciência do aliciante efeito que provocará tal farsa no espectador.

Ironicamente e propositalmente, Rubem Fonseca associa dois efeitos interessantes e diametralmente opostos: o efeito catártico e o efeito de distanciamento, de Bertolt Brecht (1898-1956). O teatro épico de Brecht opunha-se

ao efeito catártico de Aristóteles (384aC.- 322aC.), que seria provocado pelo teatro tradicional. Para o dramaturgo alemão, o efeito catártico de Aristóteles servia como um entorpecimento do público e não colaborava para que houvesse uma ação transformadora da sociedade nem uma conscientização do público sobre a realidade social na qual ele estava inserido. Bertolt Brecht, ao escrever “A nova técnica da arte de representar”, em 1948, descreveu o efeito de distanciamento ou estranhamento. Para o autor, “o objetivo desta técnica do efeito de distanciamento era conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos” (Brecht, 1978, p.79). Quanto à *Poética* de Aristóteles (384aC - 394aC), a proposta era a perfeição e a imitação (*mímesis*). O importante era a imitação e não a recriação. Então, a *mímesis* era responsável por produzir a catarse (*catarsis*), ou seja, a purificação da alma do espectador. O ator deveria imitar o herói com uma alta e excelente capacidade de representação, enquanto em Brecht o ator deveria “sugerir a personagem, mostrá-la e não vivê-la” (Brecht, 1978, p. 83). Assim, passaria de uma catarse apaziguadora para uma ação transformadora.

Embora esses conceitos sejam opostos, como já afirmamos, Fonseca brinca com esses modos de conceber a dramaturgia em um conto que, estruturalmente, se faz dramático. Se, por um lado, Hildete deve ter essa excelência para provocar a *catarsis* e, conseqüentemente, concretizar o planejado, por outro, o leitor, a quem é tolhida a capacidade de ilusão, presencia toda a farsa e sofre o efeito de distanciamento provocado pela objetividade e pela transparência com que recebe as informações sobre a organização do “espetáculo”. Assim, a “catarse” que se estabelece no leitor não está nos moldes aristotélicos, mas ao modo brechtiano. Isso ocorre porque a exposição detalhada dos métodos utilizados pelos meios de comunicação, repletos de ironia e sarcasmo, são reconhecíveis pelo leitor, que, muitas vezes compactua com as inverdades projetadas pela mídia de modo passivo.

Além do tolhimento das ilusões do leitor, Fonseca expõe as artimanhas do mundo capitalista, cujo tratamento deve ser cuidadoso, sempre com “sutileza e inteligência” (Fonseca, 2002, p.86), o que requer associar o financeiro ao místico, o místico ao espetáculo e a este conjunto denominar entretenimento. Definido o roteiro, o grupo não tem dúvidas quanto ao sucesso da empreitada e já programa um novo caminho para Hildete. Após a exposição de Hildete e a credibilidade

estabelecida, há de se manter a moça na mente dos espectadores. Para que isso aconteça, é necessário utilizar outro suporte: o livro. “Temos que arranjar um *ghost* para escrever a autobiografia dela e publicar o livro” (Fonseca, 2002, p. 87). A partir do momento em que deixará de ser anônima, despertará curiosidades biográficas ainda maiores.

A autobiografia, posteriormente oferecida aos telespectadores, irá atendê-los como consumidores de livros. O tema daria uma acalorada discussão se pensarmos no aumento de um público leitor na contemporaneidade e no livro como captador da vida alheia. Llosa afirma que “os leitores de hoje querem livros fáceis, que os distraiam, e essa demanda exerce uma pressão que transforma em poderoso incentivo para os criadores” (2013, p.32). Esse complemento fácil e ligeiro que prolonga o audiovisual pode seguir caminho para a deslumbrante arte cinematográfica.

Com Hildete, podemos passear no conto “Corações solitários”, publicado em *Feliz Ano Novo*, de 1975, que instaura um diálogo metanarrativo e intertextual materializado no discurso jornalístico. Por intermédio do narrador, que é um repórter de polícia, o leitor vai penetrando na diegese. O repórter de polícia, após comentar o desemprego com Peçanha, editor e dono do jornal *Mulher*, é convidado por ele para a sessão “De mulher pra mulher” para responder, inicialmente, às cartas das leitoras da classe C. Os dois partem para uma conversa, e o narrador-personagem vai desenvolvendo suas atividades dentro do jornal. Aqui, mais uma vez, a ideia de que o jornalismo trabalha com fatos reais é desmascarada. O leitor, pelas informações transmitidas pelo narrador, percebe que tudo no jornal é ficcional, inclusive os nomes dos funcionários: “você não acha que um nome masculino dá mais credibilidade às respostas?” (Fonseca, 1994, p. 373). Há uma crítica corrosiva aos procedimentos da redação nos meios de comunicação que se revela nas conversas dos bastidores entre os funcionários do jornal, tal como acontece nos bastidores do programa que apresentará Hildete.

Vemos que o nome também deve ser algo espetacular e significativo, como pudemos observar nos contos já analisados. Hildete receberá o nome Angélica - pura como um anjo, significado que contradiz a argúcia tanto dos produtores quanto da “atriz” na montagem do espetáculo. A troca de nome não é sem efeito nos contos

de Rubem Fonseca. Já vimos Inocência, Dona Candinha e, nesse conto, Angélica. Como já afirmamos, o nome está ligado à identidade, mas para Rubem Fonseca, o nome está ligado à representação, ao que se quer ser e à máscara que se vai vestir para relacionar-se com o outro. À vista disso, o leitor é posto como espectador nesse cenário de voz narradora ausente que o obriga a divisar com os próprios olhos os dejetos e as artimanhas de um cenário social no qual está mergulhado.

Silviano Santiago, no ensaio “Errata”, publicado na obra *Vale quanto pesa* (1982), afirma que Rubem Fonseca ousou desmistificar os recursos da ficção sem fingimento, mascaramento e metaforização. Podemos dizer que o ficcionista foi direto ao ponto, ou direto à ferida. Como resultado temos uma dor mais intensa e um reconhecimento mais imediato da realidade pelo leitor. Ler Rubem Fonseca nem sempre traz experiências enriquecedoras imediatas, mas coloca uma realidade desnuda diante do leitor sem o propósito de julgar ou condenar. O leitor apenas tem o prazer, ou desprazer, de presenciá-la. A inquietude não se dá apenas durante a leitura, mas se intensifica ao final, após um sequestro no sentido cortaziano. O crítico argentino, ao analisar o gênero conto, em 1974, considerou que “o único modo de se poder conseguir esse sequestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem” (Cortázar, 2006, p.157). O diferencial é que, ao ser colocado de volta em contato com o ambiente, nem sempre este leitor agrega em si características enriquecidas, profundas e belas, como quer Cortázar.

Adentrar o mundo de personagens como o Cobrador, Hildete e outros seres fonséquianos nos dá a oportunidade de, muitas vezes, nos reconhecermos como seres que pouco se distanciam das intenções identificadas neles. Embora o substantivo “oportunidade” pareça desacertado, não o é. Uma leitura como esta nos possibilita avistar o caminho em que estamos ao mesmo tempo em que, pelo objetivo painel apresentado, nos desafia a buscar novas veredas.

Além de Rubem Fonseca, analisado até o momento, analisaremos escritores cujos contos apresentam personagens que compreenderam a engrenagem da roda midiática e aproveitam o benefício que ela concede. Os personagens de Sérgio Sant’Anna, de Luiz Vilela e de Marcelino Freire serão analisados a partir da proximidade dessa roda emblemática e tentadora. Embora Freire possa ser avaliado

pelos mesmos critérios propostos, o autor não só apresenta seus personagens no centro da sociedade do espetáculo, como ele mesmo, enquanto autor, delicia-se ao apresentar-se como ator, produtor e personagens de suas obras em todas as fontes midiáticas que encontrar.

3. SÉRGIO SANT'ANNA EM CENA

3.1 A construção da encenação em Sérgio Sant'Anna

Represento. Componho uma atitude de calma e concentração. Periodicamente, levo o copo à boca, como se realmente desfrutasse da bebida.

(Sérgio Sant'Anna)

Sérgio Sant'Anna (1941) iniciou a carreira em 1969 com o livro de contos *O sobrevivente* e não parou mais de escrever. De lá para cá foram mais de vinte obras entre romances, contos, poemas, novelas e peças de teatro. *Homem-mulher* (2014) foi seu último livro de contos.

Para pensarmos a obra de Sérgio Sant'Anna, começaremos com o questionamento de Liane Bonato (2003): “perguntamos, em primeiro lugar, em que medida a ficção de Sant'Anna, criando um mundo que simula, sugerindo a vida, questionando e desconstruindo identidades hegemônicas, é capaz de redimensionar a história” (2003, p.171). Podemos aqui trazer as mesmas respostas dadas às obras de Rubem Fonseca. Redimensionar a história significa, nestes autores, compreender-se nas obras, ver-se nas encenações diárias e nos espetáculos forjados. Para isso, a citação acima do conto “Frederico”, da obra *O sobrevivente* (1969), em que o personagem, em um monólogo interior, torna-se plateia de si mesmo e revela, de modo irônico, a constante prontidão do *homo scaenicus* (Gabler, 2011, p.16) para as lentes de um fotógrafo ou para as câmeras de uma emissora de TV.

Regina Dalcastagnè (2001) afirma que os escritores pretendem hoje e cada vez mais fazer com

que o leitor tropece em juízos alheios, esbarre nos próprios preconceitos, que ele estreite os olhos para enxergar melhor, percebendo que também inventa aquilo que não consegue distinguir. A consciência de que toda obra é artifício e de que toda perspectiva

é deturpadora exige do leitor o reconhecimento da intermediação, sem o quê o jogo narrativo não pode começar. O que não quer dizer que o interesse pelo drama humano deva ser anulado em função da arquitetura do texto. (2001, p.116)

Se Rubem Fonseca desperta mais atenção dos pesquisadores pela violência contida em suas obras, Sérgio Sant'Anna desperta pela encenação e teatralidade de seus personagens. No entanto, para utilizar a teoria do teatro épico de Bertolt Brecht, ambos derrubam a “quarta parede”, ou seja, ambos os autores externam, pelo modo narrativo, que os personagens assumem os papéis de ator e espectador na realidade ficcional.

Sant'Anna, embora não utilize as mesmas técnicas de Fonseca, concretiza o rompimento com a ilusão da representação pelo ato de narrar, pelas exposições e análises, pelas suposições e dúvidas apresentadas por intermédio dos narradores e dos personagens. Essas técnicas bem pensadas, minuciosamente elaboradas e estrategicamente inseridas nas narrativas, exigem um leitor atento, que não só reconheça esse jogo, mas que se reconheça como um jogador no palco contemporâneo. Pellegrini (1999, p.26) afirma que a marca do estilo de Sant'Anna é o desmonte dos “artifícios textuais” para mostrar como funciona um texto. Afirma também que “toda a prosa do autor é uma ficção sobre a possibilidade de representação, como se a realidade referencial já surgisse filtrada pelo ato de representar” (2008, p.103). Esses recursos expõem a artificialidade da cena, e a realidade referencial não tem importância no mundo das representações, o que resulta no desmonte da identidade, na inserção da superficialidade e na exposição das dissimulações humanas.

Renato Cohen (1989), ao analisar a *performance* no meio teatral, esclarece que inexistente a “espontaneidade absoluta”. Segundo o autor, “à medida que existe um pensamento prévio, já existe uma formalização de uma representação” (1989, p.96). Na obra de Sant'Anna identificamos constantemente um pensamento antiilusionista que paira no enredo e penetra no leitor de modo a forçá-lo a estreitar os olhos e vasculhar nas coxias, local de onde emanam voz e pensamento.

Ao escrever sobre a estética contemporânea na criação cênica, Cohen, afirma que “quanto mais eu entro na personagem, mais “real” tento fazer essa personagem, mais reforço a ficção e, portanto, a ilusão. Quanto mais me distancio, “representando” a personagem, e não tentando vivê-la, mais eu quebro com ela a ilusão” (1989, p.96-97). Podemos dizer que Sérgio Sant’Anna utiliza, na escrita literária, a segunda opção performática de Cohen para estabelecer constantemente a quebra da ilusão, como faz Fonseca.

Luis Alberto Brandão Santos, em *Ficção que se realiza: o Brasil urbano na obra de Sérgio Sant’anna* (1995), apresenta um Brasil nada romântico, muito menos folclórico, encarnado nas obras de Sant’Anna. Para o autor, a realidade urbana desemboca em uma ficção urbana e “a visão caleidoscópica da vida incorpora-se ao olho do texto” (Santos 1995, p.77). O autor vai ainda mais longe ao explicar que a realidade tem se ficcionalizado “através do poder de penetração cada vez mais intenso dos meios de comunicação de massa”, enquanto que “a ficção de Sant’Anna se “realiza” reafirmando seu desejo de incorporar a realidade” (1995, p.77). Mas, se essa realidade incorporada está diretamente ligada à penetração dos meios de comunicação de massa, como afirma Santos, temos, portanto, uma realidade encenada.

E o que se pode verificar nessa realidade? Máscaras, encenações, plateias, violência, sedução, persuasão. Nas obras de Sérgio Sant’Anna, as “perspectivas de convivência, entendimento e satisfação do sujeito com o outro não são debatidas, apenas como temas, objetos de reflexão, mas experimentadas no cotidiano de narradores e personagens” (Santos, 1995, p.69). Tais “experimentos”, sempre colados no presente imediato, são responsáveis por alocar a realidade em meio à ficção.

Santos, em *Um olho de vidro: a narrativa de Sérgio Sant’Anna* (2000), utiliza a expressão “olhar olhado”, que vai ao encontro da quebra da ilusão definida por Cohen. Para Santos, Sant’Anna opta por mostrar “a presença do olhar que observa” (2000, p.43). Essa presença constante é geradora da “atitude de posar (...) segundo a qual a personagem continuamente avalia seus gestos” (2000, p.47). A partir dessa avaliação, pode planejar suas ações que serão decorrentes justamente da ação da olhar.

Muitos artigos, dissertações e teses discutem a teatralidade, a representação e o gesto literário no texto ficcional de Sant'Anna. A dissertação *A estética da cena na literatura de Sérgio Sant'Anna: considerações sobre A tragédia brasileira, Um crime delicado e O livro de Praga* (2015), de Samira Pinto Almeida, investiga a teatralidade a partir da reflexão sobre a construção da cena nos romances citados no título. Em *O Gesto Literário em Três Atos: a narrativa de Sérgio Sant'Anna* (2008), Igor Ximenes Graciano avalia o gesto literário, os limites desse gesto e o resultado do gesto literário que se expressa como farsa. Em 2013, Graciano volta ao gesto na tese *Literatura enquanto gesto. O escritor personagem na narrativa brasileira recente*, em que amplia suas observações quanto a esse tema. Além de Sant'Anna, o pesquisador aborda o tema em outros ficcionistas, como Bernardo Carvalho, Cristóvão Tezza, João Gilberto Noll e Miguel Sanches Neto.

A violência e a solidão inseridas nos personagens santanianos também são temas de estudos e análises. Anderson Possani Gongora, em *Literatura espetacular e violência: o teatro-ficção de Sérgio Sant'Anna*, tese de doutorado, 2014, analisa a temática violência, sua representação e espetacularização ficcional em *Um romance de geração: teatro-ficção* (1980), *A tragédia brasileira: romance-teatro* (1987) e *Um crime delicado* (1997). Gongora afirma que Sant'Anna, no momento da junção entre romance e teatro, passa a evidenciar “a temática da violência, pois consegue representar determinados acontecimentos ou situações de forma a nos fazer refletir sobre sua própria espetacularização sem cair no paradigma de legitimação e /ou vulgarização” (2014, p.109). Assertivas que cabem perfeitamente em Rubem Fonseca. Em *Sentidos da violência em Sérgio Sant'Anna* (2010), Rodrigo de Lima Bento Mesquita procura analisar os sentidos que a violência pode manifestar em alguns contos de Sant'Anna.

Pensar em espetacularização no interior da narrativa ficcional exige uma análise de técnicas, expressões, abordagem temática e a aproximação ou entrelaçamento de diversos gêneros. O espetáculo imaginário obtido pelo leitor ultrapassa a estrutura do romance-teatro de Sant'Anna e mergulha no conjunto literatura, mídia e sociedade contemporânea.

Pensar em gesto, remete à encenação, teatralização e *performance*, o que também nos conduz a analisar o entorno e verificar o comportamento humano diante

dos meios de comunicação e a ação destes meios no caminhar da humanidade. Desse modo, entendemos que a intensificação do “olhar olhado” relaciona-se com as superficialidades e fragmentações que atingem o homem contemporâneo ao despojar-se da realidade, construir um mundo particular e tornar-se o protagonista deste mundo, como já abordado.

Rosenfeld (1996, p.76-81) ao avaliar as modificações da pintura moderna, afirma que nela não há um registro da realidade, mas uma “desrealização”, um descompromisso com o mundo empírico. Esse descompromisso, segundo o autor, vale para as artes em geral. Quanto ao romance moderno, o crítico afirma que o narrador convencional desaparece. Agora ele se “confessa incapaz” (Rosenfeld, 1996, p.96) de manter-se na posição do narrador realista. Decalstagnè (2001) adjetiva esses narradores como “suspeitos” (2001, p.116). Afirma, também, que os personagens são seres em constante transição (2001, p.121). Esses são alguns dos motivos que levaram a autora a concluir que Sérgio Sant’Anna “é um dos autores brasileiros contemporâneos mais preocupados com a discussão da relação entre literatura e vida” (2001, p.121).

Pelo viés dessa relação entre literatura, vida, encenação e espetáculo, analisaremos dois contos de Sérgio Sant’Anna: “Um discurso sobre o método”, de *A senhorita Simpson* (1989), e o “O embrulho da carne”, da obra *O Voo da madrugada* (2003). Recorte nada fácil, visto que Sant’Anna é uma máquina de produção e, ao mesmo tempo, de competência. Mas entendemos que esses contos são representativos da encenação que é utilizada para alcançar o fim desejado pelo personagem. Também vemos neles personagens que, pela encenação e consciência do olhar do outro, despojam-se do real para viverem prazerosamente em cena.

3.2 Um mergulho n“O embrulho da carne”

Toda a nossa realidade tornou-se experimental. Na ausência de destino, o homem moderno está

entregue a uma experimentação sem limites sobre si mesmo.

(Jean Baudrillard)

A obra *O voo da madrugada*, de Sérgio Sant'Anna, publicada em 2003, está dividida em três partes. A primeira parte apresenta doze contos com temas como a morte, a solidão, o erotismo, com personagens ligados ao crime e à prostituição. Estes vivem momentos obscuros que envolvem sonhos, alucinação, sexo e desconcertos de todos os tipos. Na segunda parte da obra está unicamente o conto "O gorila", e na terceira parte, intitulada "Três textos do olhar", os contos "A mulher nua", "A figurante" e "Contemplando as meninas de Balthus". Estas narrativas perpassam as artes plásticas, em um diálogo que proporciona uma fusão entre literatura e arte. Para Pellegrini (2008), a obra *O voo da madrugada* é uma síntese da produção do autor, pois une diversas "tendências temáticas e estilísticas" como a "ironia, o humor, o questionamento da representação, o gosto pela experimentação, o lirismo disfarçado, a sexualidade explícita, o fascínio tecnológico" (Pellegrini, 2008, p.105).

O conto "O embrulho da carne" pertence à primeira parte da obra. A escolha deste conto para compor esta pesquisa se fez porque ele sobverte a noção preestabelecida de que os jornais sensacionalistas alcançam apenas a população menos favorecida, ou mais ignorante.

Teresa é a personagem principal do conto que, ao ver a imagem em um jornal de uma moça enforcada em um trem abandonado, se desequilibra emocionalmente. Mas, em vez de abandonar a reportagem, fica obcecada pela imagem a ponto de levá-la ao quarto para desfrutar de uma "felicidade clandestina". Na urgência de mergulhar no texto imagético e se fundir com ele, ou destruir a imagem, sofre um ataque psicótico e põe fogo no quarto: "...o fogo, eu estava paralisada, hipnotizada. Eu só queria que a mulher enforcada desaparecesse sem deixar vestígios. Mas a chama cresceu e me descontrolei completamente" (Sant'Anna, 2003, p.57).

Todo o enredo é transmitido ao leitor por meio da fala de Teresa com o psicanalista em uma sessão de análise após o incidente. O leitor está diante de um

jogo cênico no palco imaginário da narrativa. Elias é o ouvido passivo, às vezes indisposto, debochado e irônico. Teresa é a voz alterada e confusa, preocupada com o jantar da noite e com o tempo que lhe resta para encerrar a sessão com Elias. É através deste diálogo entre médico e paciente que o leitor penetra na diegese e compreende o enredo como um leitor-espectador. Nada é apresentado ao leitor fora do consultório.

Uma relação se estabelece entre atores e espectadores no interior e exterior da ficção. No interior, temos o analista observando Teresa e o narrador observando ambos. Fora da ficção, é exigido do leitor que “assista” à consulta para compreender o enredo e construir paulatinamente a personagem pelas intervenções do narrador e dos questionamentos do analista. Ao final da narrativa, Teresa se recompõe, encarnando um ser decidido e bem ajustado. Sai do consultório rumo a um jantar que havia programado.

O jornal chega às mãos da personagem por meio de um embrulho que envolvia a carne que comprara em um açougue para preparar um jantar ao Ivan como retribuição pela ajuda que ele lhe prestou após um acidente de carro. A representação imagética é a responsável pela construção da narrativa e pela “desconstrução” da personagem, que é fígada pela imagem da moça enforcada exibida na primeira página do jornal. A exultação provocada pela imagem se sobrepõe ao desejo de se alimentar com a carne ou de estabelecer uma relação afetiva, e real, com um possível parceiro. O prazer solitário vivido por Teresa exige menos. Menos diálogo, menos convívio e ausência de debates para que ela possa representar livremente.

No conto “A figurante”, da mesma obra, um quadro do pintor Egon Schiele leva Eduarda Paranhos a uma alucinante aventura sexual com o jovem pintor Lucas de Paula, a quem se dispôs servir de modelo. Eduarda mergulha na imagem da jovem moça e esta a consome. No conto “O embrulho da carne”, a imagem exibida por um jornal envolve Teresa, que também imerge no texto imagético e funde-se com ele. Eduarda e Teresa, efetivamente, desorientam-se e, conseqüentemente, tornam-se as imagens que veem pela tela de Schiele e pelo jornal, respectivamente. Ambas se embebedam de prazer: uma pelo sexo e outra pelos detalhes que observa na imagem e pelas minúcias da reportagem.

Barbieri (2003), ao analisar a produção literária dos anos de 1980 e 1990, entende que há um diálogo contextual das narrativas literárias com as linguagens da imagem visual. Declara “que a ficção simula práticas da comunicação de massa, que, obcecada pelos índices de audiência, se degrada a ponto de participar da transformação de uma saudável prática social em patologia” (2003, p.64). Desta citação é possível compreender os desajustes de Teresa ao presenciar imagens que expressam crueldades, querer fugir e, ao mesmo tempo, ser fortemente atraída por elas, não para compreender e indignar-se, mas para deliciar-se nos detalhes propositalmente oferecidos. Quanto à prática da comunicação de massa na literatura, está representada pelo contato de Teresa com o mundo imagético, ou seja, a entrada do jornal em sua cobertura pelo embrulho da carne. Também pela exposição de outras manchetes em bancas de revistas nas quais a personagem fixa os olhos diuturnamente.

A atração excessiva de Teresa pelo jornal sensacionalista, pertencente, segundo a personagem principal, apenas ao rol de leituras de Neuza, sua empregada, “que é do tipo que lê este tipo de notícia” (Sant’Anna, 2003, p.62), demonstra um dilaceramento da linha que separa o supostamente culto, representado pela elite (cobertura onde mora Teresa), do popular, representado por Neuza, o que confirma o grau máximo dado ao entretenimento defendido por Llosa, que atinge a todos, indiscriminadamente. Podemos, também, fazer uma leitura do desejo extasiado da personagem em ser e estar naquela imagem. O deslocamento da cobertura para as manchetes traria maior publicidade que a condição financeira de que dispõe, além de atrair infinitos olhares dos consumidores de escândalos que, como vimos, pertencem a todas as classes sociais.

As imagens vistas por Teresa por meio da mídia impressa a ligam a um mundo do qual não faz parte. A notícia detalhada, associada à cena do crime e à moça nua pendurada, faz Teresa desejar ser a outra. “Parece que aquela mulher tinha mesmo que entrar na minha vida” (Sant’Anna, 2003, p. 60). Esse desejo faz a personagem ver-se na imagem. Assim, aquele quadro passa a exercer mais influência em Teresa que os medicamentos, visto que não deram conta de mantê-la afastada dos desequilíbrios. A aparente solução é levar a “imagem” ao psiquiatra na tentativa de desencarná-la.

“Pode contar mais devagar, Teresa, se você quiser. Reservei uma hora e meia para você” (Sant’Anna, 2003, p. 56). É a partir do encontro de Teresa com o psicanalista que a narrativa se inicia. O leitor, como dissemos, irá conhecer a história de Teresa, a posição do analista e as imprecisões do narrador. O palco-cenário é o consultório, e o tempo está, inicialmente, sob o controle do analista:

Ela para de chorar e, aos poucos, vai conseguindo articular as palavras (Sant’Anna, 2003, p. 56); (*Ela sorri, porque tira um cigarro do maço. Mas não o acende*) (Sant’Anna, 2003, p.57); ela ri nervosamente (Sant’Anna, 2003, p.58); Ela acende o cigarro (Sant’Anna, 2003, p. 58); Ela apaga o cigarro com raiva (Sant’Anna, 2003, p. 59); (*Ela ri, nervosamente, e parece sentir um prazer compulsivo ao recontar a história*) (Sant’Anna, 2003, p.60); Ela volta a chorar, mas parece forçar um pouco as lágrimas. (Sant’Anna, 2003, p. 69)

O narrador observa Teresa e a descreve para o leitor. No entanto, utiliza o verbo “parecer”, que denota inconsistência e subjetividade no discurso e no comportamento da personagem. Há uma falta de convicção expressa na voz do narrador ao apresentar a protagonista, o que põe em dúvida o desequilíbrio dela. O ajuntamento de incertezas e obsessões estampa a certeza de que a simulação se faz presente para consumir o espetáculo. O estabelecimento da ambiguidade e as propositalmente indefinições do narrador quanto a Teresa estimulam a percepção do leitor, que passa a olhá-la com ressalvas e desconfiar do desequilíbrio que expressa ao psicanalista. A quebra da ilusão ficcional exhibe o ato de representar diante do leitor e revela o gosto corrente de encenar o cotidiano, como argumenta Gabler, até culminar na perda do real, na voz de Baudrillard.

Para acentuar o ato de representar, alguns movimentos de Teresa aparecem entre parênteses e em itálico como didascálias ou rubricas. Essa técnica do texto dramático transposto ao texto narrativo também explicita dubiedade e convoca o leitor a observar o discurso, pouco objetivo, proferido pelo narrador. Quanto à leitura do texto impresso da página do jornal pela personagem, tem como objetivo não só complementar a imagem, detalhar a atrocidade vivida pela vítima ou saciar Teresa,

mas provocar no leitor a sensação de estar diante da cena ouvindo as descrições do próprio repórter: “foi brutalmente espancada, antes de ser estuprada, e isso a gente podia ver pelo rosto desfigurado” (Sant’Anna, 2003, p.62). O “rosto desfigurado” que, provavelmente, traz as marcas do espancamento comprova o texto escrito da notícia, ou vice-versa, e conduz a imaginação a conjecturar para além da imagem ilustrativa.

O empuxo do olhar com o propósito de satisfazer a curiosidade perversa dos consumidores de escândalos, as imprecisões do narrador e a *performance* de Teresa espelham em um único painel os aspectos da sociedade contemporânea. Ainda revelam a multiplicidade de formas de representar, os anseios da sociedade e a consequente realização destes anseios pela mídia que busca associar letra e efígie.

Luis Alberto Brandão Santos, em *Um olho de vidro a narrativa de Sérgio Sant’Anna* (2000), afirma que “se o olhar de quem narra frequentemente se transfigura no de quem observa, é de se esperar que ele circule em órbitas próximas do olhar de quem lê” (Santos, 2000, p.35). Ao aprofundar este conceito, Santos declara que mesmo com o aparente despojamento do narrador quanto ao papel de eixo centralizador da narrativa, há de se entender que esse olhar é o condutor. Desse modo, o leitor depara com o “olho de vidro”, numa falsa transparência, em que “o olho do leitor acompanha as imagens selecionadas pelo narrador” (Santos, 2000, p.35). Esse modo sutil de conduzir o leitor dá-lhe a falsa sensação de autonomia, mas o olho de vidro está lá, obscenamente manipulador. Tal recurso está presente nos meios de comunicação em que o telespectador interage com a programação e dá opiniões. Em lado oposto, estão os condutores dos meios de comunicação que reafirmam aos telespectadores a preocupação com a verdade e a transparência.

Se, em geral, os meios de comunicação de massa utilizam o olho de vidro para ofuscar a transparência e fornecer uma falsa veracidade, na ficção de Rubem Fonseca e Sérgio Sant’Anna não há a preocupação de camuflar ou convencer o leitor sobre a veracidade dos atos e dos fatos. O narrador, ao expor as dúvidas ao leitor, faz emergir a sociedade envolta ora pelo simulacro (Baudrillard), ora pela

representação (Gabler), ora pelo espetáculo (Debord) e o põe a refletir sobre as idiossincrasias nesse tempo de busca por efemeridades.

Teresa, ao mesmo tempo que se mostra perturbada e doente, passa a um ser ajustado e bem resolvido: “Ao retornar, [Elias] encontra Teresa fumando, mas visivelmente transformada (...). - De repente eu fiquei bem e percebi que não preciso mais dessa meia hora” (Sant’Anna, 2003, p. 69). A protagonista, dependente de antidepressivos, não apresenta dificuldades em representar. Faz com excelência e demonstra o equívoco do analista, dispensa a meia hora que será aproveitada para o término do jantar.

3.2.1 Encenação: projeto da vida diária

Que fazemos nós, desde que nascemos, senão teatro, autêntico, válido, incoercível teatro?

(Nelson Rodrigues)

O mergulho na imagem do jornal que embrulhava a carne comprada para o jantar faz Teresa assumir nova identidade. Assume um comportamento que mescla humor, fantasia e sadismo.

Pellegrini (1999) afirma que “as imagens não representam o real, mas produzem a espetacularização da vida e a sedução do sujeito” (1999, p.202). De igual modo, o jornal não representa a realidade, mas expõe fatos e imagens de uma suposta realidade de modo atrativo e estrategicamente exibido nas bancas de jornal e no embrulho da carne, meios pelos quais Teresa é fisgada e se deixa fisgar.

Os antidepressivos, uma espécie de olho de vidro, organizam a vida da personagem. “É a bengala para a insegurança” (Sant’Anna, 2003, p.57), estímulo para a alegria e incentivo para a coragem. No entanto, “com a meia-dose as coisas ficam só a metade melhor” (Sant’Anna, 2003, p.58), como declara a personagem ao reduzir as doses dos medicamentos. Para completar a outra metade, a personagem

mergulha no campo imagético e emerge em outro ser. Podemos associar o jornal nas mãos de Teresa à revista de celebridades nas mãos da “coroa”, do conto “O Cobrador”. O campo imagético de ambos os suportes é organizado para atrair o olhar do leitor, uma pela perfeição e *glamour*, outra pelo sangue e violência.

Embora a crise tenha sido desencadeada pela moça degolada, percebe-se que há um fascínio ou, como declara o narrador, um “prazer compulsivo” (Sant’Anna, 2003, p.60) de Teresa por imagens e manchetes que expõem a violência. Isso se confirma pelas artimanhas da linguagem utilizadas pelo psicanalista ao trazer o passado ao presente: “Mas aquele jornal que trazia uma cabeça degolada você parou na banca para ver, não foi Teresa?” (Sant’anna, 2003, p.60). E a personagem reconta com detalhes o esquartejamento para o deleite de ambos naquele consultório. Após isto, declara: “quanto mais eu queria afastar aquela cabeça do meu pensamento, mais ela se grudava nele” (Sant’anna, 2003, p.61). Ou, referindo-se à recente notícia: “Foi como se ela me atraísse, me obrigasse a olhá-la” (Sant’anna, 2003, p.60).

O caminho trilhado pela maioria dos jornais e programas televisivos não só seduz olhares, mas estabelece uma simbiose com telespectadores e leitores. Estes passam a sujeitos propulsores e facilitadores para que o caminho avance e para que sejam eles mesmos as próximas notícias.

Teresa apresenta uma compulsão pelas imagens cruéis estampadas no jornal. Em “Feliz ano novo” e em “O Cobrador”, a compulsão dos personagens é pelo ato de crueldade. O prazer é ponto de interseção que aproxima os personagens dos contos analisados. O desencadeamento dessa satisfação é possível, como já afirmamos, pelo hiperindividualismo, como denominam Lipovetsky e Serroy (2011). A própria sessão de análise apresenta essa marca: em troca de remuneração, Elias se dispõe a ouvir Teresa, e em troca do prazer pelo ouvir, o psicanalista conduz a paciente a recontar o esquartejamento lido por ela em um jornal exposto em uma banca: “os matadores haviam esquartejado o homem e espalharam os pedaços dele em locais diferentes, deixando bilhetinhos gozando da polícia” (Sant’Anna, 2003, p.60)

Não só a imagem do embrulho da carne é despertadora da volúpia e da refutação da personagem, a própria “carne” adquire estas qualidades quando

perpassa o pensamento de Teresa. Pode representar sexo, quando ouve a resposta de Ivan, para quem irá preparar o jantar, que prefere carne a peixe; indignação, quando vê os animais pendurados no açougue; alucinação quando vê as mãos sujas do sangue da carne e sente que a gordura era “da carne da moça” (Sant’Anna, 2003, p.64); e rejeição, ao pensar em um filho rasgando-lhe as carnes. Os sentimentos vividos pela personagem são os sentimentos experimentados pela sociedade, melhor dizendo, uma junção de sexo, alucinação, indignação e rejeição. Lipovestsky e Serroy (2011) afirmam que em tempo algum o indivíduo foi tão livre e senhor de si. Por outro lado, em tempo algum se demonstrou tão “vulnerável, frágil e desarmado internamente” (2011, p.55). Vive-se, como declaram os teóricos, a solidão individual coletivamente compartilhada.

Mas fugir do tédio e mergulhar nos prazeres, como já mencionamos, é o que almeja todo ser humano. Desse modo, ao fim e ao cabo e para uma resolução simples do problema, Teresa chega à seguinte conclusão: “Então o verdadeiro problema não foi o Ivan, nem meu marido, nem a carne, foi o embrulho da carne” (Sant’Anna, 2003, p.60). E, “Quer saber de uma coisa, Elias? (...) eu vou comer a carne, vou comer o Ivan, e, se você deixasse, comia você também” (Sant’Anna, 2003, p.70).

3.2.2 Obscenidade midiática

Teresa, mesmo nos resguardos da cobertura, fora contagiada pela obscenidade contemporânea que está representada no “espetáculo da banalidade”, que para Baudrillard é a “verdadeira pornografia de hoje” (2002, p.8). Escondida no quarto, lê os detalhes, “um por um”, da moça sem nome, encontrada pendurada no vagão “com roupas surradas e calçando um velho tênis cor-de-rosa, com um buraco na sola. Isso, no tênis que ainda estava no pé dela porque o outro estava caído no chão do vagão, junto com a calcinha, a miniblusa e o sutiã” (Sant’Anna, 2003, p.62). O excesso de visualidade disponível referente ao corpo da vítima coloca Teresa (e os leitores) frente às cenas “obscenas” fornecidas pelo jornal e a deixa em êxtase. É

evidente que não é a morte que chama a atenção, mas os requintes das atrocidades e a exposição dos corpos, ou partes deles.

Llosa (2013) cauciona que mesmo a imprensa mais responsável já não consegue manter suas páginas livres do sangue, “cadáveres e pedófilos. Porque é um alimento mórbido exigido e reivindicado pela fome de espanto, que inconscientemente pressiona os meios de comunicação por parte do público leitor, ouvinte e espectador” (2013, p.50). A fome de espanto que direciona o olho do personagem para a cena e o coloca ora fascinado, ora paralisado pela imagem que o atraiu circula em orbitas próximas ao do leitor, como mencionou Brandão. Isso significa que esse leitor compactua com o mesmo desejo da personagem. E aí estão o prazer e a diversão obscena desses personagens que são capazes de transformar leitores em cúmplices.

Tanto as páginas dos jornais quanto as ruas tingidas de sangue são atrativas a todas as classes sociais, não apenas aos cobradores e moradores de um bairro da periferia, mas também à Teresa, moradora de uma cobertura: “Ela (a moça enforcada) entrou na minha casa junto com o jornal” (Sant’Anna, 2003, p.63). A falsa solidariedade e compaixão - “eu não podia ignorá-la, fingir que tudo ia no melhor dos mundos” (Sant’Anna, 2003, p. 61) - acentua ainda mais a encenação e confirma o efetivo desejo da personagem de deliciar-se com a notícia a ponto de tornar-se ela mesma a notícia.

Um ser performático é a característica principal atribuída à Teresa no conto “O Embrulho da carne” pela voz, quase escondida, do narrador. A protagonista sabe forçar lágrimas, sorrir maliciosamente, seduzir, mostra-se bem-humorada ou “levemente histérica”, além de assumir novas identidades. A mudança constante de máscara pela representação gera o esquecimento do rosto e da personalidade. Temos, então, o simulacro, tão “real” na sociedade do espetáculo e presente na vida de Teresa e do Cobrador. É indubitável que a ficção faz um duplo jogo, já que a realidade ficcional é passada ao leitor como uma representação. Por outro lado, a ficção sabe muito sobre os homens e ilumina as contradições ao aproximar o leitor das mazelas com as quais, muitas vezes, é conivente.

Já vimos que as formulações sobre o espetáculo em Debord, seguido por Llosa, colocam as imagens e manipulações dos meios de comunicação como

determinantes em ações e comportamentos entre as pessoas, forjando opiniões, desejos, conceitos e esfacelando a realidade. Essa falência do real nos leva a retomar o teórico francês Jean Baudrillard e o mundo dos simulacros, tão pertinente ao conto em análise. O autor afirma que os símbolos são mais importantes e eficazes que a realidade. Assim, surgem os simulacros, simulações imperfeitas do real. Estas atraem o espectador mais que o próprio objeto reproduzido, ou seja, a verdade é substituída por simulacros, produto da simulação, presente em Hildete, em Teresa e no Cobrador.

Todos estão em um campo em que a verdade e a mentira não se separam mais, o real e o ficcional ocupam o mesmo terreno. No conjunto de ensaios, Baudrillard questiona e analisa o hiperreal - a realidade por representação - e suas implicações na perda do referencial do homem diante de modelos e de uma realidade sem origem nela mesma. Em “A precessão dos simulacros”, ensaio contido na obra *Simulacros e simulações*, de 1981, Baudrillard faz algumas indagações que caberiam a Teresa: “Ora que pode fazer a medicina com o que paira aquém e além da doença, aquém e além da saúde, com a reiteração da doença num discurso que não é nem verdadeiro nem falso?” (Baudrillard, 1991, p. 10).

Ao psicanalista, Baudrillard questiona: “Que pode fazer o psicanalista com a reiteração do inconsciente num discurso de simulação que nunca mais pode ser desmascarado, já que também não é falso (...)?” (Baudrillard, 1991, p. 10). Sendo assim, podemos afirmar que as margens entre a realidade e a irrealidade se esvaneceram na ficção e na vida, no consultório e na paciente.

Teresa, como representante da sociedade do espetáculo, age como camaleão ao deslizar de um meio a outro e de um sentimento a outro. Da casa ao consultório, da cozinha ao quarto com o jornal, de si para dentro da imagem da mulher enforcada no vagão de trem. Qualquer que seja a imagem, o olhar é atraído, e o desejo de tornar-se a imagem se concretiza por um pequeno espaço de tempo, ou até que sobrepuja outra à anterior. “É essa a essência do simulacro: uma cópia da imagem, uma imagem de segundo grau, cujo referente já é inalcançável” (Pellegrini, 1999, p.201).

O jogo ficcional da prosa se Sant’Anna não chega ao fim com o ponto-final na última linha do conto. Para explicitar e provocar ainda mais os leitores quanto à

ambiguidade que está depositada nos personagens e narradores, desponta o autor para declarar em uma nota que o conto “O embrulho da carne” fora imaginado “a partir de matérias, sobre o mesmo crime, publicadas em *O Dia* e no *Jornal do Brasil* de 23.3.1987 (...) guardei os recortes dos jornais, mas o texto só veio a ser escrito em 1999” (Sant’Anna, 2003, p.71). Esta declaração, ao final do conto, demonstra que para o autor recortes de jornais guardados ou a construção de um mundo ficcional não são mais que estratégias discursivas.

Como consumidores-leitores, é substancial darmos uma mirada na trama santaniana de modo reflexivo para que olhemos além dos desajustes emocionais causados pelos efeitos da indústria cultural. Seria simplista decodificar as palavras e as cenas criadas por Sérgio Sant’Anna apenas por essa perspectiva. O autor vai além, ao exhibir personagens que, como vimos em Rubem Fonseca, nem sempre são o que parecem ser. As cordas propositalmente mal retesadas dos personagens e narradores nos permitem ler mais profundamente as superficialidades humanas.

3.3 Frouxas cordas do titereio n”Um discurso sobre o método”

O Silviano Santiago diz que eu não deixo viver meus personagens. De fato, meus personagens quase sempre são antes atores do que personagens. E sempre gostei de escrever minhas histórias como se elas se passassem num palco. Ou mesmo um teatro de marionetes.

(Sérgio Sant’Anna)

Sérgio Sant’Anna navega em diversos mares do conhecimento. Brinca com conceitos filosóficos, converte personagens e narradores em ensaístas. Projeta palavras e constrói um arranha-céu nem sempre firme ao solo. Instabilidade provocativa que, oferecida no leitor, gera certa desconfiança do que parece ser. Escrevo, logo existo. Talvez tenha sido o pensamento de Sérgio Sant’Anna ao

construir um narrador que aspira a dissecar um rapaz de 25 anos em uma fração ociosa do dia a fumar sobre uma marquise no 18º andar.

Como um titereio e seu fantoche, Sant'Anna deixa mais luz no condutor das cordas para que a dúvida do que encena fique exposta. Assim, se evidencia mais o sujeito do discurso que o objeto a quem se quer representar e analisar.

Esse caminhar em cordas bambas nos fez firmar os olhos no conto “Um discurso sobre o método”, de Sérgio Sant'Anna, inserido na obra *A senhorita Simpson* (1989). Nesse conto, a voz do narrador sobrepuja a voz do personagem, um empregado da Panamericana - Serviços Gerais, responsável pela limpeza das vidraças de um edifício, o conjunto 1801/5. Uma pequena “pausa para fumar a metade de um cigarro que trouxera no bolso” (Sant'Anna, 1989, p.87) altera a rotina do personagem que se expõe à beira da marquise.

Em terra firme, os transeuntes da Avenida Rio Branco julgam estar diante de um suicida no 18º andar daquele edifício. A expectativa de quem está sob a marquise com o olhar de quem está sobre ela constrói o enredo filosófico-sociológico e psicanalítico do narrador em um discurso indireto livre. O narrador traçará, de forma culta, indagações que ultrapassam a consciência do personagem, mas não a elimina. Analogias, existencialismo sartriano e dualismo cartesiano comporão as reflexões e observações do narrador que irá findá-los ao livrar-se do rapaz e colocá-lo nos braços de um sujeito pragmático do corpo de bombeiros que apresenta “um diagnóstico preciso: louco” (Sant'Anna, 1989, p.105).

Enquanto fuma na marquise, o rapaz sem nome, agora em uma espécie de pedestal, chega à conclusão “através de operações bastante lógicas (...) de que o único suicida em potencial era ele próprio” (Sant'Anna, 1989, p.87). No entanto, por haver apenas quarenta por cento sobre seu instinto de morte, decide não atender aos anseios da plateia lá de baixo, ainda que por alguns instantes considere essa possibilidade pela primeira vez.

Na gana por “sangue e circo”, já que o pão não aplaca mais a fome contemporânea, os transeuntes depositam as expectativas de um súbito divertimento naquele possível salto. Poética e ironicamente arquitetado, o narrador constrói um discurso que se desconstrói passo a passo até que ele próprio rende-se ao desejo coletivo da sociedade do espetáculo:

Aproximava-se a hora do crepúsculo, uma hora bonita, ele também achava. Para realçar tal beleza na melancolia, havia a possibilidade desta tornar-se também a hora do seu crepúsculo, que ele podia fazer belo e significativo. Se pulasse, transformar-se-ia numa personagem de jornal, um mártir na crise econômica. (Sant'Anna, 1989, p.93)

O narrador externa a vantagem do pulo de maneira poética, mas não sem deixar transparecer a ironia. O pulo, além de conceder ao suicida a fama, transformar a avenida num pandemônio para o gozo da multidão, ainda alcançará causas mais nobres se considerarmos a crise econômica tão bem descrita pelo narrador antes de sugerir o suicídio. Mas a hora é do espetáculo na sociedade contemporânea, cujo valor supremo é o divertimento. Llosa (2013) afirma que “as pessoas abrem o jornal, vão ao cinema, ligam a tevê ou compram um livro para se entreter, no sentido mais ligeiro da palavra, não para martirizar o cérebro com preocupações, problemas e dúvidas” (2013, p.125). Os problemas e dúvidas presentes na voz do narrador durante o percurso da narrativa se dissipam no momento em que o diagnóstico simples e fácil do bombeiro, com “certa armação na fala”, é apresentando. São as facilidades modernas ao alcance de todos. O pragmatismo utilizado para solucionar o problema e findar os conflitos pode ser visualizado, também, em Teresa, que encontra o culpado para todas as mazelas pelas quais tinha passado, ou seja, o embrulho da carne. O mesmo ocorre em “O Cobrador”, que entende que a matança em grande escala é a missão para qual fora destinado, e realiza-se com a descoberta.

“Levantou-se imediatamente para retornar à limpeza das vidraças, quando um silêncio de expectativa neutralizado por um clamor de incentivo veio lá de baixo, para logo depois se transformar numa vaia” (Sant'Anna, 1989, p.91). A cena acima, que envolve êxtase e decepção, representada na fala do narrador, tem um significado que foge ao lugar-comum. A vaia surge porque o aglomerado de pessoas percebe que era apenas um homem trabalhando, “respeitador das leis e dos poderes”. Ainda que suas condições sugerissem “o risco, ação, emoção, coragem” (Sant'Anna, 1989, p.91), a “arquibancada” entende que não seriam suficientes para

atirar-se dali. Por outro lado, a incapacidade física e mental, conferida ao personagem pela plateia e pelo narrador, se opõe à ação que executa no momento em que brinca com o poder que adquire sobre as massas quando arrisca “um passo miúdo adiante, para ouvir distintamente os gritos de 'pula', 'pula'” (Sant'Anna, 1989, p.91). Outro fato que demonstra ser partidário da encenação, tão inerente ao homem citadino, está no uso do uniforme, “um invólucro (...), dentro do qual se enfiava” para passear “entre os mendigos do Aterro sem sentir-se um deles” (Sant'Anna, 1989, p.105). Ao final, troca novamente de “atuação” e adquire a liberdade de poder flunar livremente: “ele caminhava com uma satisfação até ansiosa para trocar de papel e de equipe” (Sant'Anna, 1989, p.106).

Barbieri (2003) afirma que os escritores de ficção contemporânea buscam atrair leitores que vivem expostos aos bombardeios dos meios de comunicação de massa. Desse modo, “o discurso narrativo não mais oculta o diálogo que dentro dele se instala com as formas de expressão próprias desses meios e a linguagem literária em fase de mutação” (2003, p.33). Voltamos aqui a afirmar que, embora os contos em análise dispensem especial atenção para a força exercida pela mídia, os personagens e narradores analisados conhecem os mecanismos de ação midiática e os utilizam quer seja para estarem na mídia, quer seja para diversão, como a atitude do suposto suicida ao simular o pulo para a plateia apenas para provocá-la e conferir o êxtase dela. Assim, o diálogo que se estabelece no interior da narrativa ao utilizar formas próprias dos meios de comunicação não pretende apresentar apenas o poder dos meios de comunicação, mas expor o modo como esse homem da civilização do espetáculo absorveu as mudanças e as utilizou para satisfazer sua egolatria. Desse modo, vemos que os temas tão discutidos sobre a indústria cultural e a alienação do ser quando colocados no campo literário ganham novas formas. Passam, então, a questionar e a subverter, justamente pela trivialidade que aparentam, conceitos já instaurados sobre o ser, o ter, o parecer, o desejar, bem como, as mais variadas dicotomias socioeconômicas.

Vera Lúcia Follain Figueiredo, no ensaio “Narrativa e poder: ficções pós-utópicas de Sérgio Sant'anna”, publicado na revista *FronteiraZ*, 2012, analisa o domínio da linguagem especialmente nos contos “Um discurso sobre o método” e em “O monstro”. Para a autora, “o grande protagonista é o discurso persuasivo dos

narradores cultos, através do qual se encena, sobretudo, uma violência simbólica” (2012, p.8). Violência simbólica porque, para as elucubrações do narrador, utiliza “um operário oprimido sem direito à voz” (2012, p.8). Ainda que consideremos o discurso do narrador culto sobre o oprimido, não podemos deixar de perceber que esse oprimido não se silencia tanto assim em meio às asserções do narrador. Reconhece o poder adquirido sobre as massas, diverte-se com o invólucro e, ao final, flanará à vontade debaixo das árvores.

O protagonista torna-se centro das atenções de toda a multidão aglomerada em terra firme à espera do espetáculo. Afetada a modéstia, passa então a experimentar a satisfação, sempre vertiginosa, de ser um individualista, um hiperindividualista. Vozes e olhares dirigem-se a ele em um só tempo. O pedestal em que se encontra, e do qual desfruta, desencadeia um breve processo de consciência social. Ao olhar para baixo, observa que aquela gente, tal como ele e a família, não era “bem alimentada e imbuída de elevados propósitos” (Sant’Anna, 1989, p.92). Também percebe que para satisfazê-la e manter-se no pedestal era preciso saltar dele. Esta reflexão, definida pelo narrador como um “clarão de raiva”, demonstra que o personagem não está sob o total domínio do narrador, assim como não se importa com os “elevados propósitos” de tornar-se um mártir em meio à crise do país. A contragosto das justificativas para o salto, decide não atender à ânsia da plateia e a deixa experimentar a sensação de frustração e tédio para que ele sinta o prazer pelo poder exercido sobre “aquela gente”. Desse modo, é mister rever o “falso” discurso grandiloquente que subestima a capacidade do “falso” fantoche. Em meio aos afrouxes da corda mal tensionada do titereio, verificamos que o personagem de 25 anos, que “não era burro” (Sant’Anna, 1989, p.95), preferiu assumir uma nova identidade: “novas sensações, que agora ele preferia guardar para si mesmo” (Sant’Anna, 1989, p. 103). Assim, temos uma loucura encenada submersa em um discurso simulado. Atitude não distante dos “atores” dos espetáculos que vimos até o momento.

“Flanar” era agora o destino do protagonista e do “outro”, “aquele alguém possível que soprara pensamentos em sua cabeça, sobre a marquise” (Sant’Anna, 1989, p.106). As exposições teóricas para justificar e/ou analisar ações e pensamentos, ou carências do protagonista, não dão ao leitor a confiabilidade de

quem narra. Depois de identificarmos as desconstruções do poder e do discurso, o “fantoche” recebe uma luminescência que lhe permitirá, a partir de agora, desfrutar da cessação do trabalho e da experimentação completa do ócio, tão contrário à velocidade do contemporâneo e ao discurso proferido sobre a classe operária.

Se a marquise é o palco e a plateia são os transeuntes, a janela foi a saída para viver a experiência do olhar e ser olhado. Santos declara que

o olhar proporciona dois tipos de prazer: o de quem olha, o de quem é olhado. Para aqueles que olham, pode haver uma forma peculiar de deleite: o *voyeurismo*. (...) De maneira análoga, para aqueles que são olhados, pode haver uma felicidade especial. Trata-se do prazer de posar, de fazer-se imagem a partir da consciência de ser olhado (...). Reconhecida essa condição (...) tornam-se todos cuidadosamente teatrais, prevendo um olhar que os avalia continuamente. (Santos, 2000, p. 45)

O narrador, ao avaliar o protagonista, não tem a pretensão de ler a história do outro, expor as profundidades humanas ou a resiliência do limpador de vidraças, mas exibir um (falso) discurso humanístico repleto de erudição. O protagonista, avaliado pelos transeuntes com os quais se entrete, é o desestabilizador desse discurso que está longe de buscar um conhecimento verdadeiro por meio de um método. Contrariamente a esse propósito, o que vemos é um ator em um palco conduzido por um diretor-narrador que deixa arestas para que nossos olhos alcancem a condução da cena até nos convenceremos de que o que é unicamente verdadeiro é a loucura inautêntica e ensaiada do protagonista juntamente com a ludicidade do narrador.

Sant’Anna não poupa seus leitores de visibilidade, uma visibilidade que se distancia, em parte, da proposta por Fonseca, mas que, da mesma forma, assenta-os diante de um palco - marquise ou consultório - para que possam reconhecer-se nesses protagonistas e gerem, a partir de então, um novo discurso.

4. LUIZ VILELA EM DIÁLOGOS E GESTOS

4.1 O espetáculo no cotidiano urbano

Luiz Vilela nasceu em dezembro de 1942, em Ituiutaba, Minas Gerais. Seu primeiro livro foi *Tremor de terra* (1967), vencedor do Prêmio Nacional de Ficção. Após este, escreveu *No bar* (1968) e *Tarde da noite* (1970). Em 1971, lançou o romance *Os novos*. Em 1973, *O fim de tudo*, em 1979, *Lindas pernas*. Em sequência, mais um romance, *O Inferno é aqui mesmo*, e *Choro no travesseiro* (novela). Seguem dois romances: *Entre amigos*, 1983, e *Graça*, 1989. Em 1994, *Te amo sobre todas as coisas* (novela). Em 2002, publicou *A cabeça*. Em 2006, a novela *Bóris e Dóris*. No final de 2011, publicou o romance *Perdição*. Entre suas coletâneas, estão as obras *Você verá*, de 2013, que reúne contos escritos após *A cabeça*, num percurso de dez anos, e *A feijoada e outros contos*, 2014.

Vilela aprecia temas que se ligam ao cotidiano urbano. O homem construído por Vilela não fica imune de um universo repleto de contradições, incomunicabilidade e encenações. O leitor, ao participar deste universo ficcional, identifica-se com as ações, pensamentos e desejos dos personagens. A técnica que torna esse processo eficaz é a constante retração, ou ausência, do narrador. Como resultado, o leitor é conduzido a observar, pelos diálogos, o percurso narrativo e as ações dos personagens em um completo discurso imagético. Hélio Pólvora, em *A força da ficção* (1971), declara que Vilela é “fora de série quando põe gente conversando, amando e sofrendo, interrogando o seu destino ou libertando o instinto, gente que sem o saber se expõe a julgamento (...). A história surge em andamento, no ponto exato em que se confunde com os fatos da vida” (Pólvora, 1971, p.60).

Sobre a construção, quase exclusivamente com diálogos, Carlos Felipe Moisés (2001) declara que essa técnica utilizada por Vilela

permite ao leitor entrar em contato direto com as personagens – seus caracteres, seus tiques individualizadores, seu estar-no-mundo -, sem a intermediação do narrador. Com isso, a história se liberta da visão parcial do foco narrativo bem demarcado e ganha tantas

versões quantas são as vozes/pessoas envolvidas na trama.
(Moisés, 2001, p.9)

Augusto Massi (2001), ao abordar o mesmo tema, comenta que o uso do diálogo nas obras de Vilela “está sempre a serviço da comunicação. Mas, muitas vezes ele camufla o silêncio, denuncia o esvaziamento da conversa, a solidão dos que falam” (Massi, 2001, p.17). Não é sem efeito que mais de 16 contos de Vilela já foram traduzidos para o cinema e para a televisão. O conto “A cabeça” com direção de Éder Santos, foi interpretado por Giulia Gam em “Contos da meia-noite”, programação da TV Cultura.

Como vimos, o diálogo é uma constante na obra de Luiz Vilela. Essa técnica, além de exigir mais do leitor pela ausência do narrador, aproxima-o da condição de espectador, motivos que nos levaram a escolher dois contos de Vilela, “O suicida” (1970) e “A Cabeça” (2002). Embora estejam cronologicamente distantes, os contos citados não só expõem a velocidade dos diálogos ao leitor, como apresentam a morte como entretenimento, diversão e fuga do tédio diário, pontos que aproximam os contos da sociedade do espetáculo.

Vilela e suas obras são objetos de diversos estudos. Com as facilidades dos meios eletrônicos, o pesquisador e professor da UFMS Rauer Ribeiro Rodrigues, criou o *Grupo de pesquisa Luiz Vilela* na internet. Este espaço na *web* conta com entrevistas, fortuna crítica, planos de aula, relatos de experiências de docentes e eventos que envolvem o autor ou estudos sobre ele. Um panorama ampliado da vida e da obra de Vilela.

Muitas são as dissertações, teses e ensaios que estudam Luiz Vilela e suas obras. Wania de Sousa Majadas, na dissertação de mestrado *O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela* (1992), que resultou em livro em 2000, percorre as obras de Vilela para abordar e discutir o sofrimento humano, a simplicidade, as lembranças da infância, dos pais e avós e o entrelaçamento das vidas de seres comuns. Em 2004, Majadas segue a pesquisa em tese de doutorado com *Silêncio em prosa e verso: minério na fratura das palavras*, editada em livro no mesmo ano. Nesta tese, a pesquisadora investiga os tipos de silêncios (político, místico, religioso) que envolvem os textos literários de Vilela.

Rauer Ribeiro Rodrigues, na tese *Faces do conto de Luiz Vilela* (2006), analisa dois momentos do contista utilizando-se de um corpus com 12 contos. Avalia de que forma a voz extradiegética se faz presente na trama ficcional dos contos de Vilela, além de avaliar a concepção do riso e a sua inserção nos contos analisados. Também em 2006, Celia Mitie Tamura, na dissertação de mestrado *Pornografia da Morte e os contos de Luiz Vilela*, investiga nas obras *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, *A Morte de Ivan Ilitch*, de Leon Tolstói, e nos contos de Luiz Vilela como se dá a “pornografia da morte”, baseando-se nos conceitos de Geoffrey Gorer, de 1955.

Em 2008, Moacir Dalla Palma, se debruça sobre *A violência nos contos e crônicas da segunda metade do século XX*. Entre os contistas, analisa a violência em Rubem Fonseca, Luiz Vilela, Dalton Trevisan e Márcia Denser. O estudo traz a violência como fonte de prazer nas relações afetivas e na luta da mulher pelo prazer. Também em 2008, Yvonélio Nery Ferreira, na dissertação de mestrado *Humanismo e ironia nos contos de Luiz Vilela*, trata da problemática do sujeito na contemporaneidade levando em consideração as possíveis visões existencialistas. Em 2010, Lavínia Resende Passos disserta sobre *A imagem pelas palavras: o processo narrativo de Luiz Vilela e seu desdobramento hipertextual no cinema e na televisão* com o objetivo de verificar as proximidades da narrativa de Vilela com o gênero roteiro, bem como, as adaptações para o cinema e a televisão.

Os estudos sobre Vilela são amplos e de temáticas que abarcam compaixão, silêncio e violência. Como pudemos perceber, os estudos aproximam a obra do autor aos problemas do homem contemporâneo e citadino, bem como apresentam a transposição do texto literário para a arte cinematográfica. Embora Luiz Vilela não traga com frequência a violência física, como a registrada em Rubem Fonseca, seus personagens mostram-se animados e excitados com atos violentos presenciados em meio à rotina diária. Esses são para eles alívio e descontração.

4.2 Chamada radiofônica para o *show*

Devo tomar qualquer coisa ou suicidar-me?

Não: vou existir. Arre! Vou existir.

E-xis-tir...

E--xis--tir...

(Fernando Pessoa)

O rádio, por ser um veículo de comunicação essencialmente sonoro, necessita de conduzir o ouvinte a “ver” a informação veiculada. Criar uma imagem mental é mister ao texto radiofônico para que alcance diversos lugares e pessoas. Essa imagem mental pode estar associada a um fato ocorrido ou a uma ocorrência futura, como veremos no conto “O suicida”, de Luiz Vilela.

Narrado em primeira pessoa, o conto “O suicida”, publicado na obra *Tarde da noite* (1970), inicia com um rapaz que sai de seu apartamento para as compras e encontra uma multidão em uma praça. As pessoas olham para cima na expectativa de um suicídio. O suposto suicida teria telefonado a uma rádio local para informar que saltaria às dezessete horas em ponto. “A rádio divulgou a notícia, um vespertino a dera” (Vilela, 1988, p.123). O público lota a praça em busca de diversão naquela tarde:

“De qual andar ele vai pular?” (...)

“deve ser do último, do vigésimo andar: geralmente é de lá que eles pulam, os caras que suicidam do vigésimo andar não há perigo.”

“Perigo de quê”

“Do cara não morrer.” “Ah.”

(Vilela, 1988, p.123)

Llosa (2013) declara que a catástrofe é “um material que ameniza muito a vida das pessoas”, melhor ainda se houver “agravantes de sadismo e perversões sexuais” (2013, p.50). Consumir escândalos não é, como afirma Llosa, “patrimônio

de uma minoria”. A fala de Llosa se comprovou em nossas análises. Não escaparam dessa fonte de prazer o narrador culto, a moradora de uma cobertura, o analista, os assaltantes e o Cobrador. Assim, diante da iminência do fato, o narrador de “O suicida” resolve esperar a queda juntamente com outros curiosos, moradores e lojistas. Como em contos anteriores, personagens e narradores não possuem nomes, apenas apelidos dados pelo narrador: “magrinho”, “do incêndio”, “vendedor de bilhetes de loteria”. O cenário apresentado pelo narrador é o espaço urbano, e por onde quer que o olhar do leitor seja posto há pessoas à espera do salto.

Embora o controle da diegese esteja com o narrador, a voz é delegada aos personagens, que expõem a excitação de estarem ali desejosos pelo ato suicida.

“Ainda tenho de ir longe daqui” (...) “Até as cinco eu espero.” (Vilela, 1988, p.124)

“Vamos esperar, é as cinco, já está quase na hora.” (1988, p.126)

“Daqui a gente não vê direito, é muito alto; um binóculo quebraria o galho.” (Vilela, 1988, p.127)

“Tá na hora” (...) “cinco em ciminha.” (Vilela, 1988, p. 127)

Além do desejo da novidade, muitas pessoas arriscam motivos: traição, abandono no altar, briga de namorados. O espaço da praça se torna pequeno para toda aquela gente, “a ponto de atrapalhar o trânsito” (Vilela, 1988, p.124). Até a avenida fora invadida. No local, segundo o narrador, há pessoas de todo tipo: “homens e mulheres, velhos e moços, crianças, empregados, estudantes, malandros, mulheres em compras, etc.” (Vilela, 1988, p. 125). Nos prédios ao redor também há pessoas nas janelas e sacadas à espera do grande salto.

Como ainda faltava meia hora para a tragédia anunciada, diálogos acontecem para distração da mente e relaxamento do pescoço, “porque ficar o tempo todo olhando para cima é que ninguém aguenta” (Vilela, 1988, p. 124). A comunicação entre os curiosos é propulsora de imagens que estimulam a espera e prenunciam cenas inesquecíveis: “Já viram alguém suicidar pulando de um edifício?” (Vilela, 1988, p. 125). Com “um sorriso satisfeito”, apenas uma pessoa pôde descrever ao grupo detalhes do ocorrido e afirmar que “tinha até afundado um pouco o asfalto no lugar” (Vilela, 1988, p. 125), além de espirrar miolos “parecidos com couve-flor”.

Alguns duvidam, mas para ratificar o fato o personagem afirma que “os jornais deram...” (Vilela, 1988, p. 123). Esta “prova” apresentada pelo personagem aos ouvintes potencializa e dá credibilidade ao espetáculo imagético descrito.

A pequena descrição do personagem ao ter presenciado o suicídio em que “o cara caiu de ponta”, e não ficou “quase nada na cabeça” (Vilela, 1988, p. 125), nos remete a Rubem Fonseca. Temos aqui novamente a naturalização da violência que possibilita as mais bizarras comparações que culminam no despertar de risos. Essas relações contribuem para que tensões sejam aliviadas com o propósito de causar estranhamento seguido de humor e relaxamento. São dicotomias que se aproximam a ponto de descaracterizar o trágico e o horror, como já mencionamos. É nesse ponto de interseção que os meios de comunicação procuram estar, como já afirmamos. É nesse ponto, também, que o espetáculo substitui a informação séria e responsável e se transfigura em entretenimento.

Derreter o asfalto ou afundar o asfalto são cenas que ocupam lugares comuns na indústria do cinema quando há a primazia dos efeitos especiais. Isso significa que, tanto no narrador de “O cobrador” como no personagem anônimo desse conto, visões distorcidas da realidade se fazem presentes. No entanto, não há nada de novo se estiverem nas grandes telas, mas o que vemos é o efeito cinematográfico transferido para a vida-filme. O resultado é a extração da violência ocasionada justamente pelo seu excesso em atmosfera de banalização. Para corroborar esta afirmação, imediatamente após a descrição do cérebro espatifado, o narrador resolve “tomar uma laranjada” (Vilela, 1988, p.125), já que “a tarde estava quente” (Vilela, 1988, p.125).

O possível salto do suicida é o que mantém a plateia seduzida e à espera do espetáculo. Presenciar o momento exato do salto gerará um prazer que desencadeará outras fontes de satisfação. Descrever os detalhes a outros que não tiveram o privilégio de apreciá-lo ao vivo será uma delas. Ganhar uma aposta será outra: “o que apostara que ninguém ia suicidar ria e gozava o outro” (Vilela, 1988, p.129). Contemplar alguns momentos o morto espatifado no chão, mais uma alegria. Compartilhar vivência, no sentido benjaminiano, é o que resta àquelas pessoas enquanto aguardam o salto. Para Benjamin vivência é oposta à experiência: “não se deve imaginar que os homens aspirem novas experiências. Não, eles aspiram

libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna” (Benjamin, 1987, p.118). O crítico entende que o homem perdeu o valor da experiência e da transmissão de uma sabedoria de vida. Assim, ao contrapor experiência à vivência, deixa claro que a segunda é composta por superficialidades que não merecem transmissão. Podemos afirmar, então, que o diálogo, tal como se tem apresentado nos contos em análise, traduz o empobrecimento da experiência, ou seja, apenas uma atenção distraída para manter uma rasa comunicabilidade.

Embora o contexto em que Benjamin escrevera fora outro, é evidente que a cidade e suas nuances são pontos importantes no pensamento e análise desse teórico. O conto espelha a brevidade do encontro e a superficialidade com que os assuntos são discutidos e resolvidos: “Deve ser (...) briga de namorado, mulher, essas coisas, sabem como é” (Vilela, 1988, p. 124); “o cúmulo do azar é se um freguês me chamar na hora exata que o sujeito pular” (Vilela, 1988, p. 124); “vai espirrar miolo em todo mundo” (Vilela, 1988, p. 125). O ritmo da cidade e o culto à novidade desencadeiam relacionamentos breves. Apaga uma possível troca de experiências, e a experiência empobrecida configura-se em vivência, como define Benjamin. Esta vivência está nas relações entre as pessoas na praça e no próprio narrador, que despeja no leitor um fragmento diário e na velocidade com que pode ocorrer o salto. Também pode ser representada pelo dissipar dos transeuntes e pela estrutura do conto, composto por períodos curtos que retratam curtos diálogos.

A diferença entre vivência e experiência pode ser reconhecida no conto “As neves de outrora”, do mesmo Luiz Vilela (2001), publicado em 1973, na obra *Fim de tudo*. O conto é composto por diálogos entre o sobrinho de 30 anos (narrador) e a tia idosa, uma senhora que sempre fora “defensora do progresso” (Vilela, 2001, p.25). Entretanto, por uma série de motivos, não vê na televisão nenhum benefício. Mesmo que com visões díspares, o narrador afirma: “por outro lado, inteligente e observadora como é minha tia, a gente sempre ganha muito em ouvi-la, mesmo na sua idade” (Vilela, 2001, p.28). E a ouve. É o estabelecimento da experiência ao modo benjaminiano, em contraposição à vivência representada pela vida do jovem citadino que vem visitar a tia. Caminhando pelo conto e pelas praças, o narrador coloca o leitor em ruas com “ar de solidão e irreabilidade”. Por frestas, vê as pessoas

no interior das casas e o “reflexo da televisão” (Vilela, 2001, p.28). Solidão, irrealidade e reflexo são bons representantes da sociedade contemporânea em que prevalecem o hiperindividualismo, o parecer ser e a visão descaracterizada do real.

Da urgência decorre a transitoriedade. Seja em atos violentos, como em Rubem Fonseca, seja em espera ansiosa pelo suicídio ou pelo rápido reflexo das imagens televisivas, resultado do vaguear pelas ruas em “As neves de outrora”. O que aproxima esses contos é que todos os pensamentos, observações, divagações e diálogos ficam restritos ao momento fugaz, ao presente absoluto. “Escapar do tédio, é paixão nacional” (Llosa, 2013, 29), declara Llosa, para quem o entretenimento ocupa o primeiro lugar na tabela de valores vigentes da sociedade contemporânea. Esse valor supremo atribuído ao entretenimento desencadeia sérias consequências: “banalização da cultura, generalização da frivolidade e, no campo da informação, a proliferação do jornalismo irresponsável da bisbilhotice e do escândalo” (Llosa, 2013, p.30). Bisbilhotice, escândalo e diversão foram as motivação do ajuntamento na praça. Também foram os alimentos servidos ao Cobrador e aos seres performáticos de “Feliz ano novo”.

4.2.1 Precipitação no espaço para aplacar o tédio

Augusto olha para o último andar do prédio onde morou seu avô, e um monte de basbaques se junta em torno dele e olha também para o alto, macumbeiros, compradores de retalhos de tecidos, vadios, estafetas, mendigos, camelôs, transeuntes em geral, alguns perguntando “o que foi”, “ele já pulou?”, ultimamente muita gente no centro da cidade pula das janelas dos altos escritórios e se esborracha na calçada. (Fonseca, 1994, p.604)

O excerto acima pertence ao conto “A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro”, da obra *Romance negro*, de 1992, de Rubem Fonseca. Vemos que tais observações do narrador Augusto se cruzam com alguns dos contos analisados até o momento. Todos retratam o ajuntamento de pessoas à espera de uma cena que

“valha a pena”. No conto “A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro”, bastou o personagem direcionar o olhar para o alto para que atraísse entusiasmados olhares. O caráter espalhafatoso que resulta em um evento espetacular é o que atrai a multidão. Não é mais a passagem da vida para a morte, mas como se dá essa passagem, ou seja, é exatamente o ponto que separa a vida da morte que torna o evento espetaculoso e gerador de curiosidade e prazer.

Ouve-se um grito: “Alá!”. Silêncio absoluto e todos se voltam para o alto. “Toda atenção agora era pouca” (Vilela, 1988, p.27). A expressão dos personagens é descrita cuidadosamente para que o leitor fique, também, paralisado diante da exclamação:

“o preto estava com a boca aberta, o queixo pendurado, os olhos escancarados”

“os olhos do homem brilhavam”

“na boca dele mosquito podia entrar e sair a vontade”

“nos cantos (da boca) havia até um pouco de baba”

“os rostos todos voltados para cima”

“olhos paralisados.” (Vilela, 1988, p.127)

O quadro construído por meio da paralisação da cena é muito comum no meio cênico. É o tablô (*tableau*, que em francês significa quadro). Os atores não se movem, mas há uma representação de cena. No conto, o “tablô” é descrito pelo narrador para evidenciar a excessiva excitação diante da iminência do espetáculo do salto, ato espetacularmente mais importante que a morte. O *close* no queixo pendurado, nos olhos escancarados e paralisados acentua o grotesco e, mais uma vez, assenta o leitor diante de uma encenação.

Após o “tablô”, um “ahhhh” de decepção toma conta do grupo que se espalhava pelas ruas e praça. Era apenas um pedreiro fazendo reparos na janela. “Houve um certo alívio, e todo mundo pôde abaixar a cabeça um pouco para descansar” (Vilela, 1988, p.128). Há uma necessidade de que o espetáculo aconteça a qualquer custo. Assim, a plateia exige que o próprio pedreiro se lance lá de cima: “Já caiu! Já caiu! Já caiu!” (Vilela, 1988, p.128). “Se pelo menos aquele pedreiro

despencasse lá de cima (...). Poxa, a gente mata aula, chega aqui, espera esse tempo todo e não tem nada?... Sacanagem." (Vilela, 1988, p.128).

Embora neste conto o espetáculo não esteja intrinsecamente ligado à mercadoria, como defendeu Debord (1997), a relação e o encontro entre as pessoas só foram possíveis porque um suicídio foi anunciado por um meio de comunicação. Podemos levantar duas hipóteses: a primeira é a credibilidade de grande parte da população nos meios de comunicação ou em alguém que afirme que a notícia fora veiculada por eles; a outra é o interesse por determinados assuntos ou eventos que despertem o desejo nos consumidores de escândalos de presenciar a crueldade. A segunda hipótese, segundo Llosa (2013), é a que "dá o tom cultural de nosso tempo, e é sua imperiosa demanda que toda a imprensa, tanto a séria quanto a descaradamente sensacionalista, se vê obrigada a atender, em graus diversos e com habilidades e formas diferentes" (Llosa, 2013, p.50). Isso significa que o duplo movimento, como já afirmamos, está presente. As habilidades e formas se diferenciam em consequência do público a que se quer atingir. Por vezes, roupagem menos sensacionalista é vestida. No entanto, ao final, a sedução impera e a rendição acontece, como vimos em Teresa, de "O embrulho da carne".

Contrariando a credibilidade, mas confirmando o desejo (velado) pelo escândalo, o narrador se mantém em meio aos transeuntes observando-os e descrevendo-os, sempre com ar desconfiado. Afirma que não tinha a intenção de buscar entretenimento: "Uns, sabendo da notícia, tinham vindo especialmente para ver; outros, como eu, fora por acaso" (Vilela, 1988, p.124). Também demonstra ceticismo diante de comentários alheios: "Não lembram desse suicídio? (...)." "Disse que lembrava sim, estava lembrando; eu não" (Vilela, 1988, p.125). A incerteza expressa na voz do narrador faz com que o discurso proferido por ele seja revisto pelo leitor que passa a desconfiar desse narrador, bem como do desinteresse dele pela (envolvente) catástrofe prestes a acontecer. Diferentemente da antiguidade, em que o espetáculo ficava em um mundo a parte para contemplação e apreciação de uma plateia, hoje ele deixou o espaço reservado e invadiu ruas, praças e pensamentos, o que ocasionou a dissolução da separação entre a realidade e o espetáculo.

São cinco em ponto e “o suicida podia apontar lá na quina do edifício, contra o céu pálido do entardecer, e se precipitar no espaço” (Vilela, 1988, p.126). Podemos, a partir desta citação, aproximar este narrador do narrador do conto “Um discurso sobre o método”. Ambos, aparentemente, procuram convencer o leitor da postura culta e indiferente, no entanto, demonstram o desejo em presenciar o suicídio. Sabem que a palidez vivida pode ser transformada em alegria e satisfação se, e só se, alguém se precipitar no espaço. A declaração dada pelo narrador atesta que almeja, tanto quanto todos os que ali se encontram, o entretenimento. O ar de distanciamento físico e intelectual demonstrado pelo narrador com relação à massa que aguardava a precipitação dissipou-se. Fora tragado pelo fascínio que um espetáculo pode proporcionar.

São cinco e dez. Todos estão cansados, impacientes, mas esperançosos e propensos a esticarem mais alguns minutos: “Até cinco e quinze eu espero; depois disso, azar; tenho que ir longe daqui, pegar dois lotações e chegar antes das seis ainda” (Vilela, 1988, p.128). Desanimadas e com a sensação de que foram logradas, as pessoas começam a se retirar. Trinta minutos já se passaram: “uma irresponsabilidade; um sujeito desses merece é cadeia; (...) Me fazer perder meia hora” (Vilela, 1988, p.129). A decepção é geral, mas o preto ainda persiste em ficar olhando para cima “com a boca aberta e os olhos escancarados” (Vilela, 1988, p.129). O estudante que apostara uma cerveja, caso não houvesse suicídio, se deu bem e estava, ao contrário de todos, satisfeito.

Mesmo sem a concretização do espetáculo, e talvez por isso, fica explícito no enredo o comportamento das pessoas naquela tarde em busca de diversão à custa da morte. A aglomeração não foi para evitar o suicídio, mas para deliciar-se com ele. O rádio foi o mediador e excitador da população, tal qual o cinema e a TV nos contos “Feliz ano novo” e “O Cobrador”. A visão espetacular e a busca pelo prazer fazem com que o homem submirja “num momentâneo paraíso artificial, pouco menos que o sucedâneo de dar um dois num baseado ou um teco na cocaína, ou seja, umas feriazinhas na irreabilidade” (2013, p.183). Feriazinhas que têm tomado parte integral do tempo e da imaginação da maioria dos homens que buscam o prazer momentâneo, as relações superficiais e a contínua exposição e visibilidade. A ausência de tempo, marca da sociedade contemporânea, não anulou o desejo dos

homens de se estancarem diante de todo tipo de tragédias para aliviarem a correria e as tensões diárias. O que a ausência proporcionou foi a velocidade com que elas são buscadas pelas ruas, executadas nas casas dos bacanas e expostas nos meios de comunicação não sem a ajuda da máquina sintática.

Olhar e ser olhado são ações igualmente despertadoras de volúpia, por conseguinte, a todos cabe o ato de posar. A rua, palco contemporâneo, é instigadora de ações das mais diversas. Encenações e bizarrices acontecem constantemente nos espaços públicos e convocam a mídia a manter-se neles para atender aos desejos dos que não puderam participar do espetáculo *in loco*. Por outra perspectiva, esse palco contemporâneo oferece aos curiosos e transeuntes o ato de serem olhados, o que requer alterações constantes de posturas, movimentos, falas e gestos prevendo o olhar do outro. O conto “A cabeça”, de Vilela, portador dessa perspectiva, traz personagens que são capazes de distrair a atenção que uma cabeça decepada de um corpo requisita e atrair olhares para as bizarrices e invencionices tagareladas numa quente manhã, como veremos a seguir.

4.3 “A cabeça”: um espetáculo público

Uma imagem estática faz parte de uma estrutura narrativa de longo alcance.

(Flávio Aguiar)

A obra *A cabeça* (2002) é composta de dez contos dotados de curtos diálogos. Os personagens são delineados pelas ações e movimentos que apresentam diante de pequenos momentos da vida cotidiana. Na orelha do livro, Augusto Massi afirma que a publicação da obra *A cabeça*, recoloca Luiz Vilela na “cena literária contemporânea” por meio de uma “prosa límpida e direta” e “insere questões complexas da modernidade”, não sem um toque de ironia e escárnio “que varre qualquer vestígio de inocência” (Massi, 2002).

O conto “A cabeça”, título da obra, será incorporado a esta pesquisa porque, ao mesmo tempo em que o narrador apresenta as ações dos personagens diante de uma cabeça decapitada, deixa transparecer a necessidade dos personagens de atrair os olhares e serem eles próprios o *show*. O modo exabundante com que se movem descaracteriza a selvageria da cena a que assistem e atesta a existência de um palco em que todos passam a atuar presumindo o olhar público.

Resumidamente, o conto apresenta uma cabeça sem o corpo em um bairro qualquer rodeada por transeuntes curiosos, com disposição para uma conversa despreocupada numa manhã de domingo. Pessoas aparecem de todos os lados para “apreciar” a cabeça decepada e abandonada na rua. A princípio há assombro, mas logo o evento perde o sentido assustador e os transeuntes dialogam sobre os mais diversos assuntos. A cabeça perde o posto que possuía e é utilizada para complementar histórias que surgem no decorrer da manhã. Serve de mote para suscitar metáforas corriqueiras, brincadeiras, além de estimular representações e encenações da plateia.

“A cabeça - pois era realmente uma cabeça, uma cabeça de gente, uma cabeça de mulher - estava ali, no chão, em plena rua, sob o sol, naquela radiosa manhã de domingo. De quem era? Quem a pusera ali? Por quê?” (Vilela, 2002, p. 125). São com tais questionamentos que o conto tem início. Essas interpelações sugerem que as decifrações podem ser mais espetacularmente cruéis e atraentes que a exposição da cabeça ao sol. O frenético modo de abrir o conto se ajusta à linguagem dos meios de comunicação, em especial ao jornalismo sensacionalista.

O narrador, tal qual um repórter policial diante das câmeras, procura apresentar-se assustado diante da cabeça. Já nas primeiras linhas do conto o leitor sente-se diante de um repórter-narrador no momento exato da transmissão de uma notícia acoplada à visualização do objeto circunvalado de muitos curiosos apostos. Schollhammer (2002), ao verificar a tendência híbrida da literatura na contemporaneidade, atesta que “a questão da imagem ocupa um lugar estratégico para a discussão estética atual (...), atualmente, procura apropriar-se de procedimentos e de técnicas representativos dos meios visuais e da cultura de massa” (2002, p. 81). Tal tendência, tão discutida por vários teóricos, não se encerra em si mesma, mas exige do leitor um olhar atento e, ao mesmo tempo, receoso.

Conceitos, exposições e orientações apresentadas por narradores ou personagens convocam o leitor a tornar-se um telespectador nada convencional, visto que expõem diante dele os bastidores, as simulações, as falácias quanto aos planos e propósitos tencionados.

O narrador de “A Cabeça” dá lugar e voz aos personagens após a “chamada da notícia”. Esses passam a atores do drama que será exibido ao leitor. O discurso direto e o encadeamento de cenas em um tempo presente espelham o hibridismo em uma relação com o sensacionalismo exibido todos os dias pela TV, além de remeter ao uso do controle remoto e à consequente dificuldade em formular opiniões diante de imagens excessivas e sucessivas. O foco narrativo não se fixa no objeto ali exposto, mas está nos homens, nas mulheres e nas crianças para que não só se acentuem a indiferença, a banalidade da violência e a percepção da morte como espetáculo público, mas especialmente para que se demonstre o envelhecimento da notícia exaltada nas primeiras linhas do conto. As discussões banais entre os que circundam a cabeça são mais atrativas que o inerte quadro lúgubre da cabeça. Quadro que é facilmente dissipado nas trivialidades cotidianas pelas vozes dos personagens. Augusto Massi afirma que “o diálogo deixa de ser apenas técnica, modo de escrever, para tornar-se uma forma de pensar” (Massi, 2002). Podemos acrescentar que essa forma de pensar acelerada e descontinuada não permite que haja uma fixação do olhar na imagem do chão por muito tempo, ela exige o movimento da “câmera”.

Se na narrativa realista tínhamos um narrador que caminhava com uma câmera para direcionar o leitor, aqui temos várias câmeras dirigindo a narrativa e arrastando os olhos do leitor em múltiplas cenas. Esta percepção se acentua em virtude das indicações dramáticas no transcorrer da narrativa. Cada observador que ali se encontra diante daquela cabeça sem a presença do corpo expressa um ponto de vista sobre o ocorrido. No entanto, o que mais interessa não são os palpites apresentados, mas o modo como estes repercutem nos observadores. Assim sendo, é mister que se façam escandalosamente para que cause espanto e surpresa aos que ali estão. Os diálogos estão carregados de indiferença e sexismo e resultam sempre em zombaria do ser humano, das regras, da vida e da morte: “Deus uma

cagada, o homem uma cagada, a vida uma cagada: tudo uma cagada” (Vilela, 2002, p.128); “você já viram alguma mulher inocente?” (Vilela, 2002, p.130).

Todas as observações e desavenças que ocorrem durante a diegese entre os personagens não têm como pretensão chegar a um desfecho naquele recorte de tempo e espaço. O que os personagens pretendem é preencher o vago espaço de uma manhã de domingo com espetacularidades que ultrapassem a cena já vista da cabeça decepada. Um bateboca pode acalorar o ambiente e dirigir olhares. “tem mulher que nem pra comida de porco serve” (...) “Cuidado, heim? Cuidado; senão daqui a pouco em vez de uma cabeça aí, vai ter é duas...” (Vilela, 2002, p.129). Uma vinculação simplista e automática com a cena vista na rua se faz em virtude do convívio com atos de violência, principalmente veiculados pelos meios de comunicação de massa. Essa naturalização da violência acaba por consubstanciar o que é real, o que é ficcional, o que se presencia e o que se vivencia e gera uma cessação da indignação, da contestação e do anseio por mudança. É a perda do real detectada por Jean Baudrillard pelo simulacro.

A alternância das vozes é uma constante entre os personagens ao redor da cabeça, rompe-se a causalidade entre as partes da diegese e, por consequência disso, temos a sensação da ausência do enredo. Nádia Gotlib (2006) afirma que nas narrativas contemporâneas o enredo se dilui “nos *feelings*, sensações, percepções, revelações ou sugestões íntimas (...), os mil e um estados interiores vão se desdobrando em outros,” (Gotlib, 2006, p.30). Esse procedimento é também responsável por anular a tragicidade do ato, já que com a exteriorização dos estados interiores os olhares desviam-se da cabeça. A exteriorização se dá ora nas vozes de uma briga: “o que a gente faz com esta cabeça?”; “Leva pra você” (Vilela, 2002, p.26). Ora nos desaforos: “tem mulher que gosta de apanhar” (Vilela, 2002, p.139). Ora em descasos e ataques pessoais: “Só se for a sua”; “pra mim isso aí foi chifre” (Vilela, 2002, p.129). Ora em invencionices: “a mulher tava chifrando o cara, e aí ele:ssp” (Vilela, 2002, p.129). Ora em debates teológico: “Deus foi fazendo tudo certo” (...). Mas à hora que ele chegou ao homem, ele bobeou e deu a maior cagada” (Vilela, 2002, p.127). Percebemos que as elocuções dispensam a participação do outro, não requerem resposta, e quando esta acontece é apenas para demonstrar hostilidade. Posto isto, equaliza-se o(a) criminoso(a) decepador

com os curiosos que são capazes de imaginar e descrever cenas ainda mais cruéis para o divertimento dos ouvintes, como já as presenciamos na descrição dos miolos espatifados após o suicídio.

Podemos aproximar o gênero narrativo do conto ao gênero dramático e perceber que a voz do narrador se aproxima das rubricas:

“Já chamaram a polícia?”, perguntou um homem de terno e gravata que vinha passando e parara junto a rodinhas de curiosos.

“Chamou”, o crioulo passou a pergunta para o sujeito que estava ao lado, com uma bicicleta; “alguém chamou os home?”

“Chamou”, respondeu o da bicicleta. “Alguém chamou?”

(...)

“Se quando é um corpo inteiro eles já demoram pra aparecer, que dirá quando é só uma cabeça.” (Vilela, 2002, p.125).

O cruzamento entre as vozes dos personagens “cria a ilusão do simultâneo buscando fazer com palavras o que o cinema faz com as imagens” (Pellegrini, 2003, p.23). A simultaneidade reforça a presentificação e, como em “Hildete”, faz com que os olhos do leitor corram para ler as “imagens” construídas pelas palavras. A velocidade exigida pela leitura é similar à ocorrência dos diálogos que se encaixam e/ou sobrepujam, concretizando a ilusão do simultâneo, bem como, de uma cobertura jornalística. Também retratam seres pouco interessados no outro ou no fato, mas interessados no andamento e prolongamento do espetáculo e na tentativa constante de atrair os olhares daquela plateia.

Nádia Gotlib (2006) afirma que, na complexidade dos novos tempos, “acentua-se o caráter da fragmentação dos valores, das pessoas, das obras” (Gotlib, 2006, p.30). A narrativa, como representação destes novos tempos, desmonta o esquema tradicional da ação, conflito, desfecho, e “fragmenta-se numa estrutura invertebrada” (Gotlib, 2006, p.31). A autora considera que tradicionalmente o modo de narrar abarcava o mundo como um todo e era possível representá-lo. No conto moderno, “perde-se este ponto de vista fixo; e passa-se a duvidar do poder de representação da palavra: cada um (personagem) representa parcialmente uma parte do mundo que, às vezes, é uma minúscula parte de uma realidade só dele”

(Gotlib, 2006, p.32). Essa realidade individual, que figura uma minúscula parte do todo, está representada em cada personagem do conto “A cabeça”. No entanto, a unidade dos personagens aduz a um mundo fragmentado, individualista, egoísta e solitário tal qual aquela cabeça já quase esquecida.

Sem interferências concretas ou respostas às perguntas dos personagens e do narrador, as falas se intercorrem. Alguns, preocupados em chamar a polícia, outros, incomodados com o cheiro, outros ainda, pensando em mais sangue: “de repente vem um caminhão e... (...) ou então um cachorro” (Vilela, 2002, p.126). Muitos tentam decifrar o crime: “a mulher estava chifrando o cara” (Vilela, 2002, p.129), e assim ininterruptamente. Ainda que as vozes manifestem desejos de agir, nada acontece. Todos se conservam ali inoperantes em meio aos debates e à cabeça. Lipovetsky e Serroy (2011) declaram que há uma “autonomização da existência individual” que concede a sensação de uma liberdade extrema ao ponto de subtrair as responsabilidades pessoais. Todos os personagens vistos até o momento sofrem do mal que anula o outro para que desfrutem de todos os tipos de prazeres que a liberdade total pode proporcionar.

Se não há primordialidade em reconhecer o outro, não há necessidade de atribuir nomes que os identifiquem. São todos anônimos, tanto quanto a cabeça. Possuem apenas alcunhas dadas pelo narrador com base na exterioridade: “Crioulo”, “baixote”, “o da bicicleta”, “gordo”, “o outro”, “o preocupado”, “de óculos”, “magrinho de barbicha”, “a moça”, “a ruiva”, “um rapaz”, “um menino”, “homem de terno e gravata” são algumas delas. Características já identificadas em “O Cobrador” e “Feliz ano novo”.

O narrador se concentra nos detalhes dos gestos de cada personagem, o que nos remete às rubricas. Por outro lado, não apresenta os personagens pelos seus nomes, apenas pelas impressões visuais que possuem, como comentamos, o que demonstra afastamento e indiferença pelos personagens que se digladiam em cena, diferentemente do início do conto, em que revela uma proximidade significativa ao apresentar a cabeça no meio da rua.

O anonimato, tão comum nas obras em análise, ratifica a tese do constante espetáculo e encenação do ser na contemporaneidade. Não possuir um nome, autodenominar-se (Cobrador), alterá-lo (Hildete para Angélica), substituí-lo por

nomes femininos ou desejar ser a outra, como em “O embrulho da carne”, simboliza o constante palco em que todos se mantêm. Não possuir um nome próprio é não possuir uma constituição identitária, é poder ser ou transformar-se em quem desejar no momento que lhe convier, é dar-se à representação. Esse esvaziamento de si espelha a sociedade do simulacro, do consumo e do espetáculo.

Há apenas um momento em que uma moça arrisca um nome para aquela cabeça, quando olha uma fenda nos lábios:

“É a Zuleide!”, gritou uma moça, acabando de chegar fazendo o maior espalhafato.

“Zuleide?”, estranhou a companheira, uma ruiva com o cabelo encaracolado. “Que Zuleide?...”

“A Zuleide lá do salão!”

“Que isso menina? Você está é doida!”

“É sim, é a Zuleide! Olha ali se não é”, e a moça curvou-se para ver melhor: “olha aquele rachadinho que a Zuleide tem no beijo!”

“Lábio leporino”, disse o homem de terno e gravata.

“Boba”, disse a ruiva, “aquilo é da faca, a faca que o cara usou pra cortar ela.” (Vilela, 2002, p.128)

Uma deformidade provocada por uma faca no “beijo” se assemelha a um defeito congênito neste *close* cinematográfico que chama mais a atenção para a moça espalhafatosa que propriamente para a defeito nos lábios ou a possibilidade de identificação da cabeça. Ao se convencer de que não era Zuleide, mas já com boa parte da plateia atenta, a moça ruiva encadeia um desentendimento com um rapaz sobre um suposto assassinato: “como é que você sabe que é um cara?” (Vilela, 2002, p.128), “Mulher ia fazer uma coisa dessas?”. E assim transcorre a manhã, ora defendendo o macho, ora a fêmea com substanciais exemplos: “Lá perto do sítio onde eu moro, a mulher matou o marido com machadinha e picou ele numa porção de pedaços; e depois ainda jogou pros porcos.” (Vilela, 2002, p.129).

As constantes discussões permeadas de ironia, absurdo e grotesco representam os vários programas de auditório que expõem casais, amantes, sogras e noras, vizinhos, mãe e filho para se confrontarem na arena-palco pelos mais fúteis

motivos. O objetivo não é a resolução dos problemas apresentados, mas apenas a exibição das bizarrices, pois são estas que alcançam e distraem os telespectadores. A cabeça é o objeto motivador para os debates e para o riso: “eu não vou dizer que por causa disso [traição] a gente deve cortar o pescoço delas. (...) Se fosse assim, não ia nem ter jeito da gente andar na rua: a gente ia tropeçar em cabeça” (Vilela, 2002, p.130). A imagem das cabeças decepadas na rua não só confirma o grotesco, mas é causadora de riso. Do riso carregado de humor e ironia.

Beth Brait, ao descrever a construção de um personagem em *A personagem* (1985), afirma:

Como um bruxo que vai dosando poções que se misturam num mágico caldeirão, o escritor recorre aos artifícios oferecidos por um código a fim de engendrar suas criaturas. Quer elas sejam tiradas de sua vivência real ou imaginária, dos sonhos, dos pesadelos ou das mesquinhas do cotidiano, a materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis os seus movimentos. (Brait, 1985, p.53)

Desse modo, as criaturas são engendradas pelas ações, opiniões, dúvidas, gestos e roupas que vão se perfazendo ao longo da narrativa. Construídas pelo fazer narrativo, em poções nem sempre dosadas, esses personagens exteriorizam o mundo que os preencheu, mas não há, como declarou Massi, “vestígios de inocência” nessa exteriorização cujo anseio é não deixar o *show* findar-se.

4.3.1 O meio é a finalidade

Debord afirma que o espetáculo está focado no seu desenrolar, deve prender o público no meio de um espetáculo, independentemente do lugar aonde se quer chegar. Assim, a cabeça e a plateia são o espetáculo em si mesmas, o que torna desnecessário o desvelamento do mistério. Para Debord (1997), “o caráter fundamentalmente tautológico do espetáculo decorre do simples fato dos seus meios serem ao mesmo tempo a sua finalidade” (1997, p.12). As ações dos

personagens se desenrolam durante a diegese, de modo previsível se considerarmos a declaração de Debord e a cultura do espetáculo. Cada um se esforça para ser o *show* e tomar o lugar da cabeça naquela rua-palco:

“Vocês! Disse a ruiva, brandindo o dedo, e o cabelo encaracolado brandindo também, acompanhando o gesto: “vocês é que mataram essa mulher!”

“Te manca, dona!”, disse o rapaz.

As duas foram andando num passo apressado descendo a rua.

“Segura a cabeça, heim?”, o rapaz gritou. “Senão, ó!” e passou o dedo em riste pelo pescoço.

Os outros riram. (Vilela, 2002, p.131)

Características do texto dramático definem bem os gestos e o comportamento dos personagens. O verbo “brandir” para descrever os movimentos do dedo e do cabelo revela quem está no centro do espetáculo no momento. Em “outros riem” confirma o gosto da plateia. A *performance* dramática explicita as gesticulações e as descrições das posições de cada personagem. Isso complementa, direciona, desenvolve o discurso e fornece visibilidade à movimentação da cena, ao comportamento e ações dos transeuntes. Essa técnica também transfere ao leitor, além de precisão nos movimentos, certo excesso que sugere uma encenação teatral.

Ricardo Sobreira, no artigo “Efeitos de dramaticidade no conto literário”, publicado na *Revista Itinerário*, Araraquara em 2012, analisa os efeitos da dramaticidade na literatura com vistas ao processo de hibridação entre os gêneros peça teatral e conto literário do escritor e dramaturgo Sam Shepard. Ao abordar o aspecto dramático, Sobreira afirma que quadros estáticos postos nos contos de Shepard por meio de “frases reduzidas e sem ligações interoracionais rigorosas tendem a ressaltar a energia dramática dos gestos captados no ‘instante cênico’ projetado pelo texto” (Sobreira, 2012, p.142). Verificamos que os quadros estáticos estão presentes no conto “A cabeça”, e os instantes cênicos podem ser captados nos personagens especialmente por meio dos gestos intensos e extravagantes. Quase uma perturbação histriônica, para utilizar um termo da psicologia: “gritou a

moça, acabando de chegar e fazendo o maior espalhafato” (Vilela, 2002, p.128); “mas é claro”, disse o gordo, com um sorriso de deboche (Vilela, 2002, p.129); “eu vou dizer uma coisa”, a ruiva apontou o dedo. “Escutem o que eu vou dizer!” (Vilela, 2002, p.131). Os verbos dicendi utilizados avultam o instante cênico e, por conseguinte, afrouxam a autenticidade dos atos e revelam o desempenho performático de personagens que almejam ser olhados. Tais comportamentos se multiplicam no decorrer da narrativa concomitantemente com a chegada dos retardatários ao redor da cabeça.

Reis e Lopes (1988) explicam que, em narratologia, o diálogo relaciona-se com o “discurso da personagem e com o conceito de cena”. Ao aproximar a estratégia de representação da representação dramática, o narrador encoberta “a sua presença, dando a palavra às personagens (...), surge então a cena, momento de dramatização da narrativa que constitui a tentativa mais aproximada de imitação, no plano do discurso, da duração dos eventos diegéticos” (1988, p.236). No conto, essa duração breve, fracionada e com múltiplas considerações dos personagens, faz com que os eventos diegéticos percam o caráter narratológico, visto que se desfaz a necessidade de um desfecho que dê respostas às interpelações iniciais que, justamente, poriam fim à narrativa de modo tradicional.

A voz dos personagens é delimitada por aspas e não travessões, o que confere maior rapidez e dinamismo à narrativa e, conseqüentemente, à leitura. O leitor, como dissemos, é o telespectador diante das exposições dos personagens, quase sempre irônicas. Percebe-se um processo de anulação do trágico não só pela banalização e naturalização, como já mencionado, mas pela veloz alternância das informações transmitidas pelos diálogos.

Com relação ao uso das aspas e à velocidade que se instaura, o próprio Vilela, em entrevista publicada no *Correio Braziliense* a Paulo Paniago, em 2002, declara que “é como se um, o travessão, fosse uma subida, degrau por degrau, as aspas, o mais seguido, tem menos breque” (Paniago, 2002, p.2). Menos breque é uma exigência destes tempos modernos, maior rapidez é outra. Assim, o conto “A cabeça” traz em sua estrutura marcas de uma sociedade veloz, ávida por constante mudança de cena, pelo novo, pelo prazer e pelo entretenimento cuja busca é permanente. Considerando que o meio é a finalidade, e o espetáculo não pode

chegar ao fim, são requeridos dois complementos: o carrinho de pipoca (Vilela, 2002, p.129), e o picolezeiro (Vilela, 2002, p.131), gulozeimas tão bem vindas em circos, jogos de futebol e festas diversas.

Na era do espetáculo, as tragédias humanas mantêm todos no ar. Todavia, a espetacularização da morte em torno de celebridades garante maior e mais prolongada audiência. Se não há celebridade, pode-se construí-la, como vimos em Hildete. A cabeça decepada, mas desconhecida, não provocou a aproximação da mídia. Não faltaram indagações: “Já chamaram a televisão?” (Vilela, 2002, p.129). No entanto, ninguém apareceu nem para as filmagens, nem para requerer a cabeça. A indiferença começa a tomar conta da cena, não há mais espanto. É preciso outro atrativo para dar continuidade à “prosa”. Colocar a cabeça em movimento, ainda que de modo imaginário por um caminhão ou um cachorro, ou atribuir-lhe um valor utilitário e divertido: “Gooooooooo!” (Vilela, 2002, p.132) são ocorrências que estenderiam o entretenimento.

Tânia Pellegrini (2003) declara que a mídia, ao buscar acontecimentos reais, e a ficção ao utilizar processos fabulativos, se assemelham, “o que varia radicalmente é o compromisso e o contato estabelecido entre produtores, atores e público em torno de conceitos como “verdade”, “verossimilhança”, “coerência” e “consistência”. (2003, p.38). As aproximações fazem com que cada vez mais a ficção exponha o real e o denuncie não pelas críticas, mas pelos exageros, pelas ironias e pelo deboche com que apresenta o homem e a sociedade contemporânea. A mídia, por outro lado, parte do real, mas, muitas vezes, o descompõe ao extirpar a existência tangível justamente pelas excessivas transmissões e recorrências dos fatos.

Como já afirmamos, a cabeça decepada é ponto central da narrativa, mas o narrador, diferentemente dos narradores de Rubem Fonseca, deixa a ironia e o grotesco serem transmitidos pelos personagens diante do entretenimento matinal, em que horror e humor se misturam: “Se depender de mim, essa cabeça vai ficar aí pro resto da vida” (Vilela, 2002, p.127), “vocês já repararam que gente morta fede mais que bicho morto?...” (Vilela, 2002, p.127). Esta última observação demonstra que seria mais facilmente suportável o odor de um animal que o de um ser humano. Podemos afirmar que a convivência dos homens com os animais tem sido mais

pacífica e solidária. Basta verificar as comoções que geram nos telespectadores as cenas de maltrato de animais veiculadas pela mídia e pelas redes sociais.

Quanto ao uso das reticências, indicam os silêncios dos personagens pela falta de respostas ou pelas imagens que são projetadas em suas mentes pelos diálogos: “de repente passa um cachorro aí e sai carregando a cabeça; e, às vezes, ainda vai comer ela...” (Vilela, 2002, p.126). Alguns silêncios no conto são, também, completados com gestos, o que aproxima ainda mais o texto narrativo do dramático e conseqüentemente o leitor da cena: “Hum...”, o gordo coçou a barriga” (Vilela, 2002, p.131). A aproximação do leitor com a cena é geradora de reconhecimentos distintos mas que se agrupam. Ao mesmo tempo que o leitor assiste à cenas que se distanciam do real pelas atitudes exacerbadas dos personagens, ele percebe a aproximação com seu mundo referencial, portanto, verdadeiro.

Júlio Cortázar, no ensaio “Alguns aspectos do conto”, escrito em 1974, compara o conto a uma fotografia bem realizada, que pressupõe “uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação” (2006, p.151). O crítico afirma que tanto o contista quanto o fotógrafo escolhem e limitam um acontecimento ou uma imagem que sejam significativos. No entanto, não esperam que tal seleção baste por si, mas que “sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário” (2006, p.152). Vilela pinçou um acontecimento do interior de um quadro maior e o desenvolveu por meio de várias vozes que delineiam o comportamento humano em sua superficialidade e carência identitária. É a vitrine do contemporâneo despejada no leitor provocando-lhe a fermentação.

Gotlib (2006), compartilhando o pensamento de Cortázar, afirma que é exatamente pela “capacidade de corte no fluxo da vida que o conto ganha eficácia (...), na medida em que, breve, flagra o momento presente, captando-o na sua momentaneidade, sem antes nem depois” (Gotlib, 2006, p.55). Essa momentaneidade pode, também, representar nos contos contemporâneos a presentificação tão vivida pelo homem. Já na mídia, o corte no fluxo da vida espelha os anseios da sociedade do espetáculo quando exhibe e repete cenas trágicas, como

o momento de um disparo bélico, o instante de explosões ou implosões, combates pessoais e outros acontecimentos que jorram crueldades e despertam fortes emoções.

“De quem era? Quem a pusera ali?”. O advérbio “ali” demonstra que o campo visual não está longe de quem narra. E a indagação é do próprio narrador, que não obtém resposta. Dar a voz a quem está próximo da cena faz com que os detalhes se tornem mais legítimos e intensifica o efeito de dramaticidade. Essa técnica de demonstrar pelas palavras o campo visual nos remete a Zumthor, estudioso da literatura oral e da *performance*. O autor utiliza a expressão “barulhos do mundo” (Zumthor, 2000, p.28) ao lembrar a infância em Paris nos anos de 1930. Era árduo ouvindo dos cantadores de rua e os acompanhava juntamente com um coro de mais quinze ou vinte companheiros e outras tantas meninas que riam. Momento de fascínio que antecedia a chegada do trem. Declara ele “o que nos havia atraído era o espetáculo. Um espetáculo que me prendia, apesar da hora do meu trem que avançava” (Zumthor, 2000, p.28). Ao lermos o conto, sentimos os barulhos do mundo através das vozes e risos que se confundem naquela manhã de domingo. Hoje, esses barulhos contemporâneos não apresentam o mesmo significado dos barulhos agradáveis ouvidos por Zumthor. O espetáculo também já não é o mesmo. O prazer agora é mais fugaz e não está apenas entre a partida e a chegada do trem.

Os motes para o riso também são outros, e a morte, pura diversão e distração:

“Dá pra dar um balão”, disse o outro.

“É...”

“Aí eu corro lá, na frente, mato no peito.”

“Aí você passa pra mim.”

“E devolve, e eu entro na área, dibra um, dibra dois...”

“Gooooooooo!...”

“Um golaço!...” (Vilela, 2002, p.132)

Um golaço é o que poderia trazer mais diversão naquela manhã, comprovando, mais uma vez, o envelhecimento da notícia e a necessidade de uma nova cena, mais bizarra que a descrita pelo narrador nas linhas iniciais.

“A prosa está boa, mas...”(Vilela, 2002, p.132), e assim termina o conto. Quem completará a última consideração do narrador, e as reticências, é o leitor, que chega ao desfecho com a sensação de que aquele corte no fluxo da vida, ou o perfeito enquadramento do fotógrafo, é parte contínua da existência humana. A ausência da resolução do problema proposto no início da narrativa não apenas demonstra o sensacionalismo ou a inutilidade de um desfecho que consumaria o espetáculo, mas vai ao encontro dessa existência que descarta o outro quando este não lhe oferecer prazer, mesmo que seja da atração pela repulsa. O advérbio “mas” deve ser, desse modo, adicionado à fermentação, pensada por Cortázar, e ser gerador de desconforto toda vez que o “perfeito enquadramento” se fizer presente.

Como pudemos perceber até o momento, o século XX trouxe diversas alterações no modo de conceber a literatura na escritura, na crítica e na ação e recepção do leitor. O avanço tecnológico contribuiu para que tais mudanças seguissem seu percurso. Com a chegada do século XXI e o maior acesso aos meios eletrônicos, a divulgação das obras e dos escritores é potencializada. As redes sociais dão a todos a chance de mostrarem-se como escritores, críticos, atores ou leitores comuns. Autores fundem-se com suas escrituras nas redes sociais com o propósito de que as associações sejam estabelecidas pelos internautas mais facilmente. Por essa perspectiva, em um tempo bem presente, partimos ao quinto capítulo com o escritor Marcelino Freire, que diferentemente dos outros escritores analisados, não só agrega em seus contos referências midiáticas e seres performáticos, como veremos, mas se torna ele mesmo esse ser que encena suas obras, constrói, no espaço virtual, sua imagem, além de manter seus seguidores informados sobre os eventos culturais e literários dos quais participará.

5. MARCELINO FREIRE E O ANGU CONTEMPORÂNEO

5.1 A figura espetacular do autor

No palco contemporâneo, o espetáculo em cartaz é a vida. Os ingressos na bilheteria dão direito a entrar na intimidade dos atores, formar alteridades e idealizar heróis, mas a plateia não está satisfeita e quer ela mesma encenar o espetáculo. E na esquizofrenia de ser ao mesmo tempo personagem e espectadora, ela tenta ler o letreiro em néon que anuncia o título da obra: realidade.

(Felipe Pena)

Da indústria cultural pensada pelos frankfurtianos, juntando-se à sociedade do espetáculo abordada por Debord, aos dias atuais, com o aperfeiçoamento técnico e o longo alcance dos meios eletrônicos, o homem pode acessar diferentes línguas, povos, culturas e chegar a lugares jamais imaginados. Também, com rapidez e baixo custo, pode oferecer produtos e serviços sem sair de seu espaço físico. O advento da *internet* rompeu diversas barreiras e diminuiu distâncias. Por outro lado, as facilidades propiciaram maior visualidade de si e dos outros e maior desejo de se apropriar desses meios para que se rompessem, também, a personalidade e emergissem as diversas identidades, como já analisamos. Toda essa expansão ocasionou uma dependência do olhar do outro, a quem se expõe diuturnamente, e isso não se restringe à celebridades. Traduzir a vida em imagens está ao alcance de todos, confirmar a existência pelo olhar do outro engrena a autopublicidade, a autopromoção e dinamiza o espetáculo.

Partindo do pressuposto de que a maioria dos escritores contemporâneos mantém uma íntima relação com os meios eletrônicos, entendemos que as facilidades já mencionadas podem aproximar obras, leitores e autores. Atualmente, ler um texto literário ficou mais fácil, ter contato com escritores ou “seguir-los” pelas redes sociais, mais ainda. Marcelino Freire faz parte dos escritores atuais que se

apropriada das mídias eletrônicas para expor suas obras, ler poemas e contos, além de desconstruir a imagem separada em que sempre estiveram os literatos e os artistas. Esse acesso descomplicado e de longo alcance proporciona a Freire a construção de uma identidade: a imagem de um ser despojado, crítico e repleto de atividades, o que o coloca em consonância com a escassez do tempo do homem contemporâneo. Outra forma de proximidade com o público, repetida em diversas entrevistas, é apresentar o modo como transpôs o obstáculo da pobreza em Sertânia (1967), Pernambuco, para a maior cidade do país, São Paulo (1991). Embora afirme que não tenha passado fome, esse caçula de nove irmãos (quatorze gestações) declara em *Provocações*, da TV Cultura, em 11 de abril de 2011, que não nasceu, “escapou” da morte, e escreve com o propósito de “se vingar”. Essa vingança, segundo o autor, está reproduzida na fala e nas ações de seus personagens que transitam por um mundo marginal e sem esperança.

Títulos como *Angu de Sangue* (2000), *BaléRalé* (2003) e *Contos negreiros* (2005) sugerem ao leitor os contrastes e as distâncias socioeconômicas que o autor aborda. Ironia mesclada com agressividade traz o sangue como parte integrante do alimento diário, além da disparidade entre o vocábulo balé, erudito, com o desprezível ralé, ambos abraçados, inseparáveis. Já em *Contos Negreiros*, temos uma leitura moderna do que Castro Alves outrora apresentou. Freire traz assuntos polêmicos como racismo, turismo sexual, tráfico de órgãos e homossexualismo a partir da experiência dos que vagueiam pelas ruas dos grandes centros, independentemente da cor da pele.

Marcelino Freire não caminha sozinho na demonstração dessas violações. Nelson de Oliveira reuniu escritores que começaram a produzir na década de 1990 nas antologias *Geração 90: manuscritos de computador* (2001) e *Geração 90: os transgressores* (2003), ambas publicadas pela editora Boitempo, São Paulo. Essas obras propiciaram muitas discussões na mídia, em especial pelo uso do substantivo “transgressores” que identifica a segunda antologia. A questão polêmica era compreender se havia uma unicidade entre os escritores selecionados para compor as obras, e qual era o conceito dessa transgressão.

Diante de acalorados debates, Nelson de Oliveira afirma, na *Folha de S. Paulo*, que os livros *Geração 90: manuscritos de computador* (2001) e *Geração 90:*

os *transgressores* (2003) “provocaram leituras e resenhas apaixonadas. A favor e contra, pois os dois foram elogiados e malhados com igual energia” (2003). Quanto aos títulos das obras, Oliveira revela que foi um “artifício” utilizado com o propósito de reunir e “divulgar a prosa dos melhores contistas e romancistas que estrearam no final do século 20. Trata-se de uma etiqueta, um rótulo, uma logomarca. Sob essa etiqueta estão 30 autores, como Marçal, Ruffato, Fernando Bonassi e Marcelino Freire” (2003).

As considerações de Oliveira revelam que o agrupamento dos escritores exigiu pesquisa e leitura, mas também demonstra que uma logomarca utilizada como artifício para adquirir visibilidade, estratégia relevante para a divulgação não só de escritores como de obras, fez toda a diferença. Assim, vemos que os vocábulos “geração 90”, juntamente com “transgressores” encontrados nos títulos das antologias repercutiram mais que o conteúdo nelas inscrito e, como consequência, impulsionaram as vendas e a proximidade do público, incluindo internautas, com escritores que ainda estavam sem espaço.

Schollhammer (2009), ao analisar a ficção brasileira “Da Geração 90 à 00”, não abrande seu furor. Para o autor, a reunião de contistas feita por Nelson de Oliveira em “Geração 90” foi, inicialmente, “um golpe publicitário muito bem armado” (2009, p.35), que proporcionou que um grupo heterogêneo conquistasse uma identidade geracional em função de uma coletânea. O crítico afirma que não há uma tendência que os unifique, e assevera “que a característica comum é mesmo sua heterogeneidade e a falta de característica unificadora, a não ser pelo foco temático voltado para a sociedade e a cultura contemporâneas, ou para a história mais recente tomada como cenário e contexto” (2009, p.35).

A contemporaneidade oferece ao escritor mensagens e imagens que são percebidas de modo fragmentado. Cada fragmento é composto por diversos sistemas semióticos que se integram à vida do homem que compõe o contemporâneo. Falar de “geração” ou de “transgressores” talvez não caiba em um contexto multifacetado e individualizado. Da mesma forma, buscar espaço e visibilidade não está na contramão da cultura e de sua expansão. O que sabemos é que apenas um distanciamento histórico nos permitirá avaliar o que arrefece do que incandesce.

No entanto, o que verificamos no atual momento histórico é que Marcelino Freire sabe aproveitar todas as oportunidades disponíveis para apresentar suas obras e apresentar-se como escritor e *performance* de si mesmo e de seus personagens, ações essas que mantêm autor e obras nas livrarias, nos festivais literários e na TV. Além disso, é muito visualizado nas redes sociais e possui disposição ilimitada para atualizá-las e alimentá-las diariamente. Esse exercício pessoal para manter-se conectado e visualizado é intensificado pela exibição de suas obras por meio de mais um ato performático: a leitura. A constante leitura que realiza na mídia exige-lhe a todo o momento o restabelecimento da dramatização. Ao ouvinte, estimula a imaginação e afeta os “ritmos sanguíneos”, como declarou Zumthor (2000) ao mencionar a literatura oral, dando-lhe estímulo à execução da leitura solitária que restituirá a imaginação e o prazer do futuro leitor.

Freire, como performer, utiliza todos os artifícios que Zumthor menciona: voz, corpo, teatralização e imaginação. O que é alterado é o fim desejado. Ao utilizar a oralidade para apresentar suas obras, pretende estimular o ouvinte a adquirir o livro para, em seguida, “executá-lo” em uma leitura solitária, antecipada pela voz e pela técnica narrativa do próprio autor. As contínuas aparições de Freire na mídia, exercendo a leitura performática de seus textos, corroboram a afirmação, dada por ele, à Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea:

eu escrevo em voz alta, de tal forma que o texto possa ser lido em voz alta. Meu texto só me convence quando eu consigo rezar os meus contos. Ou seja, quando eu termino um conto, eu o leio bem rápido - como se estivesse rezando - para poder ver como está o ritmo daquele conto. Ele tem que me convencer como se fosse essa ladainha, essa fala muito presente no universo nordestino. (...) Quando os leitores terminam de ler, eles vêm sempre me dizer que ficaram com o som dos meus textos dentro da mente, como se houvesse uma ladainha, uma música saindo daí... É porque é isso. Meu texto é improviso, cantoria, vexame sonoro, reza para os ouvidos. (Freire, 2015)

Assim, Freire busca inserir a oralidade em suas obras ao mesmo tempo em que a utiliza para atrair leitores e espectadores.

Como já mencionamos, Marcelino Freire nasceu em Sertânia, interior de Pernambuco e mudou-se para São Paulo em 1991. Entre os autores da geração 90, é o que mais se autopromove. Não recusa palestras, está sempre em feiras literárias, formaturas, programas de entrevistas e festivais diversos. Possui cinco livros de contos publicados: *Angu de Sangue* (2000), *BaléRalé 18 improvisos* (2003), *Contos Negreiros* (2005), *Rasif: mar que arreventa* (2008) e *Amar é Crime* (2010). Em 2013, lançou o romance *Nossos Ossos*. Participou de antologias de contos e é idealizador de diversos projetos literários que reúnem vários escritores. Freire movimentou a cena literária, especialmente em São Paulo, o que chama a atenção da mídia e, assim, pode se beneficiar dela. Nas redes sociais deposita muitos de seus trabalhos, o que contribui para a sua disseminação e apreciação crítica. Freire procura apresentar-se como um ser polêmico e crítico. Em entrevista a Antonio Nahud, do *Portal Cronópios*, declara:

Costumo dizer que eu não escrevo “sobre” violência. Escrevo “sob” violência. Dizem sempre que meus contos são violentos, meus personagens são todos doentes. Doentes estamos todos, ou não? O nosso tempo é doente, violentamente. Eu sou um escritor deste meu tempo, do aqui e do agora. Quem quiser “felicidade”, “conforto”, não vá ler os meus livros. Vá atrás de autores de autoajuda. E mais: dizem idem que eu só escrevo sobre gente mal-sucedida. Eu respondo: eu não estou preocupado com gente bem sucedida. Meus livros não são empresariais. Eu faço é literatura, entende. (Freire 2006)

Sites, *blogues* e o *Facebook* são espaços muito utilizados por Marcelino Freire. Publica opiniões, críticas e textos literários. Possui o blogue “Ossos do Ofídio” (marcelinofreire.wordpress.com/author/marcelinofreire), substituto do *Eraodito*, encerrado em 2010. Nesse blogue expõe parte de sua produção, biografia, eventos culturais, artigos, resenhas, vídeos e análises sobre as suas obras. Embora haja uma ferramenta que cria espaço, na própria página do “Ossos do Ofídio”, para que

o internauta opine sobre os textos publicados, Freire não concedeu aos internautas essa possibilidade, apenas deixou acesso ao link “espalhe por aí”, em que o internauta pode imprimir, enviar por email, compartilhar no Facebook ou *twitter* o que está exposto na página virtual. Isso revela que Freire é, realmente, um escritor de seu tempo, do “aqui e agora”, características que não se dissociam do desejo de ser reconhecido.

O *Facebook*, como afirmamos, é outra ferramenta utilizada por Marcelino Freire ([facebook.com/marcelino.freire.79](https://www.facebook.com/marcelino.freire.79)) para anunciar acontecimentos diários, simpósios e eventos e postar frequentemente fotos dos lugares onde esteve, das pessoas com quem se relaciona, ou encontra. Também em entrevista ao *Portal Cronópio*, em 2006, ao ser questionado sobre o papel da mídia hoje dentro do mercado literário nacional, Freire responde:

Não sejamos inocentes. Uma vez a Rosa Montero, escritora espanhola, falou que antes ela escrevia porque não sabia falar. Hoje ela disse que precisa falar para continuar escrevendo. O escritor virou uma estrela popular, de alguma forma. Além de escrever, ele precisa falar, viajar, divulgar o seu rebento. Não vejo mal nisso. Desde que o peixe não seja podre, o negócio é gritar. Sempre foi assim. No gogó. É preciso dizer, ressaltar: escritor não é santo. Nunca foi. Luto contra isso: essa imagem solene do escritor. É preciso descer do pedestal. Enfim. E ir à briga. Movimente-se! (Freire, 2006)

O discurso de Freire acima citado confirma as observações de Tânia Pellegrini (1999) de que “nunca a imagem do escritor foi tão importante: veiculada pela imprensa e em menor escala pela mídia, chega a substituir a importância da própria obra” (1999, p.173). Passados 16 anos, vemos que houve uma alteração apenas no modo de veiculação, já que o escritor tornou-se mais independente para apresentar-se, mostrar seus trabalhos e suscitar as mais variadas discussões e polêmicas, tão importantes para o estabelecimento da interatividade. Abaixo, selecionamos do *Facebook* de Marcelino Freire algumas imagens para

“visualizarmos” o que apresentamos até o momento. As legendas são do próprio escritor.



Paulo Lins e Sérgio



É HOJE

E é grátis. 20 horas no Itaú Cultural da Avenida Paulista (veja recorte da matéria da Folha abaixo). Com o querido Kleber Lourenço. Participarei, ao final do espetáculo, de um bate-papo. Apareça (vai de hoje a quinta). Valerá muito a pena e salve e salve e viva!



NO PALCO. Sempre luz



UMA LEITURA MINHA. Feita em casa pelo fotografo Ninil Gonçalves



AÇÃO

Gravando umas leituras logo cedo. A convite do amigo Ferréz Escritor. Mais detalhes em breve. Eta danado! Salve e salve e viva e aquelabraço.



QUEM ME CHAMA?

Todos os suportes aqui apresentados podem ser utilizados para todo tipo de exposição, criação e imagem. Tanto aumentam a acessibilidade ao material disponível como passam à vitrine, para que as editoras vasculhem obras e autores à vontade. Schollhammer (2009) afirma que, com o uso das novas tecnologias, temos “a figura espetacular do autor” (2009, p.19). Para o crítico, as inovações contemporâneas virtuais concretizam a urgência do autor de se relacionar com o presente histórico, além de driblar os mecanismos tradicionais das editoras. A vida propalada e a obra produzida por Freire compõem o quadro virtual disponibilizado todos os dias aos internautas. O que ratifica, mais uma vez, a já tão debatida construção da identidade.

Confirmando a correria da qual faz questão de afirmar fazer parte, Freire é criador e curador de vários eventos literários. Participou do “Movimento Literatura Urgente” (2004-2005), juntamente com mais 180 escritores, para debater políticas públicas de fomento à criação literária. Para pensar os limites entre prosa e a poesia, criou o “Poesia&Prosa & Vice-versa”. Outro evento promovido por Freire foi a “Balada Literária”, de 2006 a 2010, na Vila Madalena, que consistiu em apresentações musicais e encenação de textos de diversos autores.

Retomando Schollhammer quanto a temática da Geração 90 à 00, que envolve a sociedade e a cultura contemporâneas com seu cenário e contexto, sabemos que a maioria desses autores traz nas produções a vida contemporânea e o modo como se vivem essas vidas num cenário urbano repleto de sons, imagens, prazeres, indiferenças e individualismos. Esse conjunto que caracteriza a escritura da geração na qual está Marcelino Freire, caracteriza, também, o modo de viver da maioria desses autores citadinos com todos os aparatos que os envolvem. Assim, a literatura brasileira contemporânea pode ser observada por perspectivas diversas, já que dialoga com diferentes modos de representação.

Se o homem contemporâneo está diretamente envolvido com o meio que o circunda e esse meio se faz por representações e simulações, a literatura pode, do modo que lhe convier, traduzir esse meio. Marcelino Freire traduz por “vingança”, mas uma vingança que não é capaz de se distanciar do “aqui e agora”, expressão diretamente relacionada com a presentificação, o prazer e o reconhecimento. É desse modo que analisaremos o conto “A ponte, o horizonte”, da obra *BaléRalé 18*

improvisos (2003). Ainda que a tentativa de suicídio do personagem principal seja vista como uma desistência da vida e a sensação de que tudo está perdido, nesse conto, pretendemos observar a teatralização do suposto suicida e o desejo deste de tornar-se o espetáculo. Experiências do olhar traçarão a análise do conto ambientado em cenário e contexto contemporâneos. A narrativa da cidade e as vivências humanas, embora expostas em mínimas partes, não deixam de revelar o todo ao final da leitura.

5.2 O cenário: a ponte

Suicidar é um ato inútil e insensato; destrói arbitrariamente o fenômeno individual, enquanto a coisa em si permanece intacta

(Arthur Schopenhauer)

BaléRale 18 improvisos é a obra que abriga o *improviso* “A ponte, o horizonte”. Improviso, como se sabe, é aquilo que é feito na própria ocasião, sem planejamento, mas também faz referência às composições coreográficas da dança moderna, passos que podem ser visualizados na capa do livro, que expõe a figura dos “homens de Weerdinge” - duas múmias milenares abraçadas que simulam um movimento de dança. Desse modo, há de se pensar que o conto inserido na obra *BaléRale* deve caminhar a passos rápidos, de improviso nos anseios, falas e atos, em uma linguagem de movimento.

O conto “A ponte, o horizonte” apresenta uma relação íntima com a oralidade e com a dominação espetacular por meio de “um fluxo imagético”, como afirma Pellegrini (1999) ao relacionar mídia e espetáculo, “que carrega tudo consigo, como uma corrente de que ritmo e intensidade também não dizem respeito ao indivíduo, mas à dinâmica do espetáculo” (1999, p. 201). Além disso, o dinamismo, inerente a um mundo em constante movimento, se faz presente nesta duvidosa improvisação

que confirma o imediatismo e a necessidade da velocidade nas relações humanas, nas ações e nas superficiais reflexões. Sem uma introdução e com frases interrompidas, xingamentos, iras e um hiperindividualismo extremo, o narrador dá início à narrativa como se estivesse em meio a uma discussão com o leitor. A transgressão no modo de narrar evidencia o desprezo pelo outro e expõe o desejo comum de ser olhado.

Composto por apenas três páginas, o conto apresenta um narrador em primeira pessoa, aparentemente disposto a saltar de uma ponte, ou a dançar na busca de um espaço para atirar-se naquele horizonte no meio dia: “O vôo é meu, livre. A queda é minha, livre. A morte eu escolho morrer” (Freire 2003, p.27). No local já se aglomeram homens, trabalhadores, guardas, religiosos e o fotógrafo à espera do grande registro naquela curta duração do contemporâneo.

É evidente que o discurso em primeira pessoa sugere um destinatário. No conto, há um único enunciador, e este não dá a palavra aos personagens, não desaparece em momento algum para ceder voz ao outro. Toda a cena está concentrada no narrador que interpreta as vozes dos que o interrogam para, em seguida, fornecer as respostas num constante monólogo, que exerce a função do drama e faz a narração se assemelhar à teatralização da qual o leitor é a plateia, o ouvinte diante daquele ator em cena.

O leitor não identifica as vozes dos outros personagens, apenas supõe quais sejam as perguntas através das respostas e indagações apresentadas pelo narrador. A compreensão do presumível diálogo exige do leitor a reorganização textual para que estabeleça sentidos por meio das frases curtas e interrompidas por intromissões só “ouvidas” por ele. Podemos dizer que acontece um diálogo-monológico.

A alocação do narrador responde, durante toda a narrativa, aos questionamentos dos interlocutários que, inicialmente, pretendem entender os motivos para tal ato. Mas, ao final, o que desejam é ver o salto. Passam, então, a exigir que o espetáculo aconteça. No entanto, o protagonista e suposto suicida decide contrariar a plateia: “Olha, se continuarem gritando, eu não pulo” (Freire, 2003, p.29). Essa súbita mudança de plano demonstra que a urgência pelo salto não

era iminente. Outrossim, o despejo da ira e a total demonstração de repulsa salientam-se naquele ambiente urbano e hostil.

Diferentemente do conto “A cabeça”, em que o narrador é parte da plateia do espetáculo suicida, aqui é a visão agressiva do próprio suicida que exige privacidade: “Quero ficar na minha” (Freire, 2003, p.27). Pedido que acontece ironicamente em área pública, ou seja, a ponte, e em um horário muito expressivo: 12h:

O que vocês estão fazendo aqui? O senhor, a senhora? É. Essa porra de bombeiro e essa merda de polícia? O que, hã? Posso saber? (...)

O que eu vim fazer? Ó,ó, o que eu vim fazer? (...)

Meu amigo, olhe aqui, ninguém vai me mandar.

Pulo quando eu quiser pular. A morte é minha, ouviu?

Mi-nha

Conversar? Me diga: isto é hora de conversar? (Freire, 2003, p.27-28)

A voz monológica do personagem, imbricada com respostas às possíveis interpelações, ressoa no leitor como um processo dialógico. Este processo vai, aos poucos, construindo o enredo através de um procedimento dramático que toma a forma de uma teatralização, como abordamos. O palco é a ponte e o público é a plateia ávida pelo espetáculo da morte. Nesse conjunto, o leitor é levado a participar da cena, pois necessita formular mentalmente as perguntas, já que só tem acesso às respostas:

“Opa, respeito eu gosto. “Voz de capeta falando no meu ouvido, que é isso? Não, minha senhora. Repito: ninguém manda em mim. Nem o Diabo. Vou pular porque eu quero. (...) Minha mãe não tem nada a ver com esse circo.” (Freire, 2003, p.29)

Na combinação do discurso direto com construções interrogativas e aspectos da oralidade, o texto pede ao leitor uma entonação de voz e, ao mesmo tempo, o

conduz a ouvir as outras vozes pulverizadas no texto por meio das respostas e interrogações de um narrador perturbado e perturbador. As vozes acabam não sendo compreendidas apenas pelas palavras, mas pelo modo como estão dispostas no texto, pela pontuação, entonação - nuances da voz - e pelos recursos da oralidade que recebem: “O que, hã?” “Quer saber por quê?” (Freire, 2003, p. 27); “Hã? Não entendi. (...) Ó, ó, não diga”. (Freire, 2003, p. 28); “Hã, falem, o que?” (Freire, 2003, p.29). Inicialmente, o narrador faz interpelações e, ao que parece, as pessoas estão a certa distância dele, já que ele necessita das interjeições para “ouvir” e compreender o que dizem. Com o caminhar da narrativa, percebe-se que, além das pessoas a certa distância aguardando o pulo, há também outras ao lado do suicida atrapalhando o salto: “Sai pra lá. Não é hora. Agora. Porra. É foda. Não empurra” (Freire, 2003, p.29).

É possível perceber que a ordem dos parágrafos, rápidos em extensão e andamento, orienta o leitor quanto à ordem cronológica da diegese. Desse modo, a movimentação representada pelas discussões vai, aos poucos, desinteressando a plateia, que exige o salto da ponte. Esse ato, já presenciado em outros contos, demonstra quão incorporada está a necessidade de uma ação que desperte emoções. A desistência do salto significa a ausência do espetáculo, o que devolveria a monotonia àquela ponte e o tédio aos que por ela atravessam todos os dias.

E assim, o conto chega ao final, com o balé do personagem no meio da ralé, do “povinho de merda” (Freire, 2003, p.29) como declara o narrador.

5.2.1 Fim do espetáculo: “eu tenho mais o que fazer”

Voz alta e domínio total da diegese foram as estratégias do narrador-suicida descontente diante daquela heterogênea plateia que se frustra pela falta do espetáculo anunciado:

Uh, uh, uh, podem vaiar. A vida só a gente pode aliviar. E tem mais: não vou perder tempo com vocês, coitados.

(...)

Eu tenho mais o que fazer. Vou embora.

(...)

Olha, se continuarem gritando, eu não pulo.

Tô dizendo: não pulo. (Freire, 2003, p.29)

Situações extremas vistas e vividas no espaço urbano estão inseridas na literatura. Tânia Pellegrini, no ensaio “No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje”, 2004, ao utilizar o termo “pedagogia da violência” afirma que esta é gerida pela indústria da cultura e tem como objetivo a espetacularização, muito comum na cinematografia americana. Para a autora, a exposição da morte pode se transformar em valiosa mercadoria. E continua: “estetizar a violência tem sido, na verdade, criar condições excitantes para a velha fruição de um mórbido deleite” (Pellegrini 2004, p.25-26). Tanto em “A ponte e o horizonte”, quanto em “O suicida”, o público exige o salto a qualquer custo. Pular de um prédio ou de uma ponte à luz do dia gera uma condição excitante e dá ao público o privilégio de presenciar o espetáculo ao vivo. No entanto, se não for possível estar no local, os meios de comunicação trarão detalhes também excitantes, como no conto “O embrulho da carne”.

A economia narrativa e o ritmo acelerado em um tempo presente corroboram o espetáculo em andamento e apontam para o deleite da plateia pela possível queda. A encenação do narrador se perfaz durante toda a tessitura da narrativa e levanta dúvidas quanto ao real propósito de estar ali e naquele horário: “Eu mesmo que escolhi a ponte, marquei o endereço” (Freire, 2003, p.29). Solicitar privacidade dá o tom lúdico aos planos e propósitos do narrador e descaracteriza, juntamente com o constante bradar, a posição de “ensopado e fodido” autodeclarada por ele nas primeiras linhas da narrativa.

Marcelino Freire, em entrevista concedida a Lima Trindade na revista eletrônica *Verbo21* (2008), declara que escreve “em voz alta” porque gosta “da palavra falada” (Freire, 2008). Raiz ligada ao teatro onde pisou como ator e escritor de peças. Ainda afirma: “Quando escrevo, imagino sempre um ator em cena. Eu penso muito nisso. Na palavra lançada, dita para ser ouvida”. Tal declaração confirma a atitude do narrador diante da plateia. Prioriza-se a cena e importa apenas

o *show* promovido pelo personagem por meio da fala, já que saltar não é mais prioridade: “Meu amigo, olhe aqui, ninguém vai me mandar. Pulo quando eu quiser pular” (Freire, 2003, p.28).

Os personagens impõem ao suposto suicida uma aceleração do tempo. É necessário que tudo ocorra no tempo de um *zapping*. Saltar é necessário. Mas, diante das pressões, o protagonista não toma a atitude requerida pelo público. O entretenimento do dia parece não ultrapassar a extensão da interlocução, o que gera desconforto, vaia e tumulto.

Agressivo e polêmico diante da reação da plateia, o personagem, além de exigir privacidade em uma ponte no horário de pico, despeja ironia e xingamentos aos curiosos: “Pergunta para tua mãe. Isso mesmo, é. A vaca escrota da tua mãe” (Freire, 2003, p.27); desafia o guarda: “Autoridade de bosta?”; ordena ao fotógrafo que meta a luz em outro lugar; inverte provérbios populares: “a esperança é a última que se fode” (Freire, 2003, p. 28); adjetiva de debilóide uma criança e manda todos “para o inferno” (Freire, 2003, p. 29). Mas exige respeito: “Opa, respeito eu gosto. Minha mãe não tem nada a ver com esse circo. Toda esta *performance*, que envolve gritos, gestos, repetições, onomatopeias, exclamações e interpelações constroem o espetáculo ou o circo, como define o narrador e principal personagem.

Terezinha Taborda Moreira, no ensaio “Escrita e *performance* na literatura moçambicana”, publicado na revista *Scripta*, 2001, utiliza o termo “narrador performático” para designar um “ato de inscrição, no texto escrito, de um certo jeito de contar que remete a um registro de oralidade” (2001, p.251). Para tanto, a autora analisa o conto “Ngilina, tu vai morrer”, de Suleiman Cassamo, para demonstrar que a *performance* oral do contador de histórias sofre um “processo de metamorfose que lhe permite inserir-se no texto escrito feito corpo cultural, inscrevendo na escrita as práticas da oralidade primordial da cultura oral” (Moreira, 2001, p.251). Essas características, já analisadas por Zumthor (2000), indicam que o corpo responde às manifestações da visão, aqui representada pela leitura.

Embora haja uma distância significativa entre o objetivo de análise de Moreira e nosso objetivo ao analisar o conto “A ponte, o horizonte”, é possível aproximar os dois quanto à *performance*, pois ambos apresentam “jogos de eco e repetição (...) cuja forma se constitui pela acumulação de som, gesto e imagem” (Moreira, 2001,

p.252) transmitidos pelo narrador em meio a vozes dissonantes, as quais passa a encenar. Aspectos culturais e modos de viver também são expostos no conto de Marcelino Freire pela fala do protagonista em sentidos opostos aos analisados por Moreira. São ações fragmentadas, desinteresse pelo outro, urgência, ironia, sarcasmo e a constante necessidade de ser ou presenciar o espetáculo. Moreira afirma que tal representação significa performar a ação e transformar o texto em uma encenação teatralizada, aspectos evidentes nesse e em outros contos de Marcelino Freire: “A morte é minha, ouviu? Mi-nha” (Freire, 2003, p.28); “Voz de capeta falando no meu ouvido, que é isso? Não, minha senhora.” (Freire, 2003 p.29).

A forma verbal “ouviu” e a separação do pronome “Mi-nha” intensificam a voz do narrador no ouvido do leitor. O uso da oralidade pela linguagem escrita força o leitor a despertar a audição e, também, receber o comando da interpelação. Assim, o leitor torna-se espectador de uma cena cotidiana juntamente com os transeuntes naquela ponte ao meio dia.

“O que um homem vem fazer, sozinho, numa ponte, meio dia? (...) Pergunto: o que?” (Freire, 2003, p.27). A resposta poderia ser: encenar e teatralizar na presença de um público preso à novidades. Mas o espetáculo chega ao fim sem o desfecho desejado pela plateia, já que o protagonista possuía “mais o que fazer”. Esta declaração contraria o aparente desejo inicial de prescindir do direito de viver, ou ter o direito de morrer diante de uma situação de sofrimento intolerável, de estar “fodido”, como afirmou. O jorrar de fúria combinada com ironia exposta ao meio dia em um lugar público acentua a vida-*show* de um provocador extremamente argucioso.

Se em “A ponte, o horizonte” o leitor é posto a ouvir várias vozes concentradas na fala do narrador, o conto analisado a seguir, “Socorrinho”, faz o inverso. Faz borbulhar vozes que ecoam na fragmentada contemporaneidade de uma só vez, em um único sopro. Por isso, a relação que queremos estabelecer ao concluir com a análise deste conto, é demonstrar que essa fusão contemporânea - da vida com a imagem, da imagem com o som, do som com a fúria, da fúria com a velocidade, da velocidade com a novidade - estabelecida e vivida pelo homem

precisa ser revista com a urgência hodierna, ação que, muito provavelmente, não será geradora de prazer e gozo, mas de desassossego e aflição.

5.3 Hibridismo em grau máximo

Nesse mundo de palavras, nessa combinatória de signos, o leitor vai se alfabetizar, vai ler o mundo e decifrar a sua existência. Nos olhos de ressaca de Capitu, assim como na ambiguidade de Diadorim e Riobaldo, o leitor vai perseguindo, palavra a palavra, traço a traço, uma construção que, pelo seu encadeamento particular, garante a sua própria existência, a sua independência, criando os seus referentes e abrindo um mundo de leituras.

(Beth Brait)

Compreender a relação da produção literária contemporânea com a mídia e com o contexto atual desafia leitores e pesquisadores, ainda mais quando o próprio autor se faz midiático, como é o caso de Marcelino Freire. Posto isso, é que o fechamento desta pesquisa se dá com a análise do conto “Socorrinho”, da obra *Angu de Sangue* (2005), publicada em 2000. A própria obra já se faz espetáculo com as cores e as imagens grafadas ao longo de suas páginas.

Aspectos gráficos imprimem na apresentação de *Angu de Sangue*, a morte em cor preta, a vida em verde, e o vermelho mancha toda a obra. Um pardal morto, uma bola furada, rostos transfigurados e radiografias humanas antecedem as palavras que constroem as narrativas. Há uma conexão entre texto e imagem, linguagem verbal e não verbal que não só chama a atenção do leitor, mas antecipa as 17 curtas narrativas que trazem, na sua maioria, o discurso direto. Barbosa, no prefácio de *Angu de Sangue*, comenta que só é possível articular oralidade com a técnica do discurso direto se houver uma “imbricação de narrativa e linguagem”

(2005, p. 15). Podemos aqui complementar que essa imbricação acontece porque a linguagem utilizada por Marcelino Freire na narrativa está muito presente na vida do autor, na atuação cênica em que está constantemente envolvido e no cuidado que mantém durante a criação de seus personagens, cuja prioridade está na oralidade, já que escreve seus contos “em voz alta”. Ademais, o autor, como os outros já analisados, capta o real por meio de diversas linguagens, como a cinematográfica (*close*, *zoom*, ajuste da câmera), a mídia televisiva e impressa, conferindo à narrativa um aspecto de simulacro que descaracteriza a desumanidade da cena.

A oralidade, como já observado, se faz presente na obra de Freire. Schollhammer (2009) afirma que Freire prima pela “economia do discurso direto sem extravagâncias, apenas o necessário para guiar a direção da história e colocar as estocadas dos argumentos” (2009, p.67). Para o crítico, na contemporaneidade, são responsáveis por essa prosa direta e pungente que aborda “temas convulsivos” Fernando Bonassi, Marçal Aquino e Marcelino Freire (2009, p.59). Esses “temas convulsivos”, quando interrompidos por imagens próprias das mídias, abrandam no leitor essa convulsão devido à sua constante exposição que converte o real no simulacro, como mencionamos. Temos, então, uma convulsão passageira, despercebida.

Conto de parágrafo único, que não chega a duas páginas, “Socorrinho” narra o sequestro e estupro de Maria do Socorro Alves da Costa - Socorrinho - de seis ou sete anos. Ainda que o conto seja narrado em terceira pessoa, o que demonstra certo distanciamento do narrador, percebemos o envolvimento e proximidade dele ao discorrer sobre o sumiço de Socorrinho, tal é a velocidade com que as palavras vão se sobrepondo. Essa correria das palavras faz com que as exposições do narrador sejam confundidas com a fala da protagonista Socorrinho. Ora distanciado: “grito no semáforo” (Freire, 2005, p.47), ora aproximado da cena: “dia de calor enorme” (Freire, 2005, p.47). Este narrador deixa o leitor em um emaranhado de vozes que saltam de diversos meios: penitência da mãe, súplica da criança (“moço, não”), comoção pública e noticiário: “hoje desaparecida menina de seis anos, ou sete, trajada de camiseta, sapatinhos ou chinelos, fita crespa no cabelo, azul forte ou infinito, moço, não, aquele grito franzino, miúdo” (Freire, 2005, p.47). E, assim, vai dando o *zapp*, ou correndo com a câmera, do modo que deseja.

O ajuntamento ou exposição de textos jornalísticos, chamadas sensacionalistas, orações da mãe, gritos da personagem em uma “cidade nervosa”, poeticamente descrita como “céu de gasolina”, faz da construção narrativa uma *performance* cujo real é mediado pelas imprecisas informações dos meios de comunicação captadas por um narrador nada onisciente e expostas em rápidos quadros diante do leitor.

Ao final do conto, nos deparamos com uma simples e rápida declaração: “notícia mais nenhuma” (Freire, 2005, p.48). Segundo o narrador, ficam apenas saudade, arquivamento e esquecimento, nessa ordem.

Como já abordamos, a informação tende a espetacularizar-se nas mãos habilidosas dos meios de comunicação de massa para saciar os anseios dos telespectadores. Ao lermos o conto “Socorrinho”, somos inseridos nos barulhos do mundo, e nossos ouvidos e olhos vagueiam em um mar de atrocidades rapidamente diluídas pela apropriação de expedientes dos meios audiovisuais, pelos excessos de cenas e imagens até que, já sem fôlego, queremos mesmo é esquecer a súplica da mulatinha de grito franzino.

Os contrastes como elementos dramatizadores intensificam as dores da mãe e de Socorrinho e expõem o modo simples e fácil de atrair telespectadores, mesmo diante da falta de consistência da notícia: “polícia que alega estupro, magia negra, sequestro” (Freire, 2005, p.47). Qualquer motivo dos alegados pela polícia daria ânimo à personagem Teresa, de “O embrulho da carne”, para ler a reportagem na íntegra. Ou à Neusa, sua empregada, para apreciar com naturalidade. Ou ainda ao Cobrador e Ana, que não só imitariam as crueldades, mas as aperfeiçoariam. A ausência de frases assertivas e os vagos detalhes expostos, que não contribuem para uma solução ou desfecho, agem como um reflexo do olhar contemporâneo que vê o mundo sem incomodar-se ou questioná-lo.

As cenas imaginadas nos remetem às cenas do último filme de Quentin Tarantino, *Os oito odiados* (*The Hateful Eight*, 2015). O tempo é o fim da Guerra da Secessão. Caçadores de recompensas, a caminho de seus prêmios, se reúnem para fugir de uma nevasca em um armazém juntamente com contraventores capturados. A trama maior é a armadilha para capturar do grupo a cruel assassina

Daisy Domergue (Jennifer Jason Leigh), pela gangue do irmão. Nada dá certo, e o banho de sangue lava o abrigo da Minnie.

O que queremos trazer à baila é apenas um momento do espetáculo: o desejo do caçador negro e do xerife da cidade de Red Rock de verem cumprir o enforcamento da diabólica Daisy antes que morram de choque hipovolêmico. Na cama, em meio ao sangue, caçador e xerife aparecem, magicamente, esticando a corda no pescoço da mulher. Ajeitam-se na cama para o deleite da morte da outra. Cumpri-se, assim, o sentenciado pelo xerife e o sonhado pelo caçador, ainda que não seja em praça pública.

A comparação parece distante, mas podemos aproximá-la. O desejo de espetacularizar a morte se faz presente em Tarantino e em Freire, guardada as devidas proporções, visto que Tarantino estabelece uma denúncia justamente pelo que excede, como já abordamos. Freire, por sua vez, demonstra em seu texto performático que a especulação sobre o sumiço da menina é responsável por manter a notícia em evidência. Ainda que a menina tenha sumido de forma “misteriosa”, uma testemunha afirma que “um negro levou” (Freire, 2005, p.48). A polícia, como já explicitado, também faz suposições um tanto bárbaras para manter viva a chama do espetáculo.

Decorridos “Três meses, cinco, infinitamente”, a história é esquecida em meio a uma “esquecida realidade” (Freire, 2005, p.48), enquanto ecoa o choro de Socorrinho no ouvido do leitor. Mas, após o silêncio do choro, nada mais incomoda leitores e espectadores. Tudo não passou de “um sonho ruim” ou “uma dor de dente” (Freire, 2005, p.47).

A facilidade de se despojar das cenas diárias e esquecê-las faz-nos retornar ao teórico Walter Benjamin, quando este diferencia experiência de vivência, como já explanamos. E, atualizando, hoje somos espectadores da vivência colhida, principalmente, nas imagens veiculadas pela mídia, e não por experiências compartilhadas, o que gera uma descrença na possibilidade de que por meio da consciência humana uma realidade que não seja fabricada possa desapontar.

A “realidade de cão” não assusta mais, mas incomoda. E o incômodo a que nos submetemos ao ler Fonseca, Vilela, Sant'Anna e Freire constrange e impele a

ver o avesso da naturalidade, da banalidade, do espetáculo e de nós mesmos. Esta é a catarse necessária, mesmo enquanto o show não para.

CONCLUSÃO

Ou estamos à beira do precipício ou estamos às portas de um belo alvorecer. Se um ou se outro, o fim dos valores humanos tradicionais ou o começo de um admirável novo mundo, será o novo tema da época.

(Neal Gabler)

Sabemos que definir contemporâneo não é nada fácil, analisar contextos dos quais fazemos parte também é algo muito instável por pertencermos ao momento analisado. Carecemos de distanciamento histórico. Por outro lado, ainda que pelo pouco distanciamento, é possível, em virtude da velocidade dos tempos hodiernos, observar que a literatura, ao se apropriar dessa velocidade e de tudo o mais que a envolve, se transforma em um espelho que reflete, em meio a ironia, deboche, teatralização e simulações, o modo como se encontram a sociedade e os que nela estão inseridos.

É evidente que a espetacularização tornou-se uma realidade para que se possa mostrar quem não se é. No século XXI, ficou mais fácil chegar ao parecer ser, como há décadas já alertou Debord ao qualificar a vida humana. A teatralidade e a representação tornaram a realidade turva até desreferenciá-la, como defendeu Baudrillard (1991). Temos a espetacularização do corpo, da informação, das tragédias, das dores, do pobre que vira *superstar*, da *superstar* que se torna escritora, e assim caminha a humanidade.

Hoje é possível presenciar inúmeras inversões que acontecem em frações de segundos. Adquirir o *status* de celebridade requer apenas alguns escândalos, postagens na *web*, filmagens amadoras do nu, de atos violentos e esdrúxulos. Depois, é só aguardar a plateia virtual. De olho nas redes sociais, a TV, jornais e revistas garimpam o que podem e levam até aos telespectadores e leitores, enquanto estes não adquirirem o *status techno sapiens*, como mencionam Lipovetsky e Serroy (2011, p.44).

Ler Rubem Fonseca à luz da mídia e da sociedade do espetáculo comprovou que é possível avaliar os personagens construídos por esse autor em um contexto diverso e com outros propósitos justamente pelo caráter performático de que utilizam. Também confirmou a assertiva de Schollhammer (2009) a respeito do verdadeiro contemporâneo, que, “por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo” (2009 p.9-10). No momento em que o presente é representado por meio deste ângulo, percebemos que ele alcança direção e dimensão imensuráveis e nos dá a possibilidade de uma leitura que vai além dos aspectos dicotômicos riqueza-pobreza, ou da inserção da violência como manifestação de revolta e vingança. A extensão do ângulo nos leva, também, a perceber que esses seres, considerados por muitos como marginalizados e manipulados pelos meios de comunicação de massa, confrontam o leitor no momento em que este leitor é colocado frente às cenas de hostilidade e fúria para, em seguida, revelarem que essas estratégias fazem parte do jogo de teatralização e *performance*. Esse choque é o responsável pela abertura, ou o fermento, como declarou Cortázar (2006, p.152), que leva à reflexão, pois extrapola o visual ou o literário e nos permite emitir novos olhares sobre o texto, as habilidades artísticas e, conseqüentemente, as artimanhas no modo de narrar de Rubem Fonseca.

Em Sant’Anna, podemos perceber que os narradores cultos e dominadores não controlam os denominados fracos e ignorantes. Estes, também, deliciam-se com a frouxidão das cordas do titereio, tomam conta do palco e flanam à vontade com argúcia e agilidade. Essa frouxidão revela que em todos cabem a debilidade e o vigor, a dissimulação e a lealdade, a ira e a mansidão, a frustração e a satisfação para a obtenção dos mais frívolos desejos e prazeres.

Nos contos de Vilela, a plateia se faz espetáculo e encena, exige, arrazoa, mas a preocupação não está na resolução de qualquer problema, e sim em não perder o *show* que pode acontecer em qualquer instante. A ligeireza nos diálogos e, nos relacionamentos, os trejeitos e o desejo do caráter novidadeiro exigido pelos personagens aproxima o leitor de um mundo referencial que o conduz a reconhecê-lo e a identificar-se nele, ainda que em um pequeno recorte de um curto espaço de tempo.

Curto espaço de tempo e máxima urgência são as características utilizadas por Marcelino Freire em suas obras. Schollhammer (2009) afirma que “o escritor contemporâneo parece estar motivado por uma grande urgência em se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la na sua especificidade atual, em seu presente” (2009, p.10). Essa dificuldade em captar o presente nas suas especificidades está demonstrada no emaranhado de vozes discursivas que constrói a narrativa de Freire, repleta de “barulhos do mundo”, para citar Zumthor (2000, p.28). Barulhos, mais próximos de ruídos, que fazem de seus personagens seres também performáticos que apresentam dificuldades para ultrapassar essa urgência e acabam estancados no presente, o que não deixa de representar o modo contemporâneo de se viver.

Marcelino Freire, escritor da era da imagem, colado ao presente e às redes sociais, tem associado em si obra-autor-ator para apreciação dos internautas-seguidores-leitores. Este processo, possível pelas tecnologias de modo geral, subverteu o modo tradicional de divulgação e expansão dos autores e de suas obras, o que possibilitou sua inserção na mídia, juntamente com suas produções, antes da esperada apreciação crítica. Não queremos aqui demonizar tal caminho aberto, porque ele mesmo sofre do mal da efemeridade contemporânea que acaba por determinar a ascensão ou a queda de obras e autores. O que comprovamos é que aos escritores da era da imagem, da “geração 90”, as novas mídias são parte da vida e da produção artística dos literatos que veem no contemporâneo mais que uma delimitação temporal, mas um modo de se relacionar com o próprio tempo do qual são a fração.

O modo como os personagens e narradores perpassam as narrativas analisadas e se relacionam com as diversas mídias na sociedade do espetáculo metamorfoseia leitores em telespectadores e os aproximam do mundo referencial, do qual são capazes de correferir o imbricamento do espetáculo com a vida. Assim, a literatura com a qual dialogamos nessa pesquisa, confirmou que todos somos atores nesse mundo de teatralização e simulação em uma sociedade que decidiu viver em pleno deleite a qualquer preço. Decidiu, também, abolir frustrações e momentos ruins para manter-se em um “paraíso artificial”, como mencionou Llosa (2013, p.183).

Os excessos, as falsificações, as teatralidades e as *performances* explicitadas nas ações dos personagens devem incitar uma postura crítica que tende a alargar-se na medida em que novos olhares são dispensados, olhares que entendam que o próprio estilo de vida contemporânea é suficiente para que mudanças ocorram no modo de pensar e no modo de ser.

A pesquisa revelou um pouco de nós por meio das letras, mas este não é o ponto de chegada, e sim o processo inicial da fermentação representada por certo incômodo resultado da observação de que a mão acusadora deste tempo de efemeridade está voltada para todos nós.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. A indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Org.). **Comunicação e indústria cultural**. São Paulo: Nacional, 1978.
- _____; HORKEIMER Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas. In: LIMA, Luiz da Costa (Org.). **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1987.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- ALMEIDA, Samira Pinto. **A estética da cena na literatura de Sérgio Sant'Anna: considerações sobre A tragédia brasileira, Um crime delicado e O livro de Praga**. 2015. 159f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras de Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- NAHUD, Antonio. A mágica literária segundo Marcelino Freire. Disponível em www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=1943. Acesso em 15/05/2016
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara F. Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.
- BARBIERI, Therezinha. **Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90**. Rio de Janeiro: UERJ, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Tradução: Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- _____. Big Brother: Telemorfose e criação de poeira. Tradução Juremir Machado. **Revista Famecos**, n.º 17, p. 7-17, abril 2002. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/download/3148/2419> . :pucrs.br/ojs/index.po, de 2015. Acesso em janeiro de 2016
- BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: LIMA, Luiz da Costa (Org.). **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1987.

_____. Experiência e pobreza. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BONATO, Liane. Sérgio Sant'Anna e o conto brasileiro contemporâneo. **Revista Ciências e Letras, Porto Alegre**, n. 34, jul./dez. 2003. Acesso em 10 de julho de 2015.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2005.

_____. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1975.

BRAIT, Beth. **A Personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

BRECHT, Bertolt. A nova narrativa da arte de representar. In: _____. **Estudos sobre o teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1978.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de **Carvalho**. **Foco narrativo e fluxo de consciência**, São Paulo: Editora Unesp, 2012

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. **Valise de Cronópio**. Tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006

DALCASTAGNÈ, Regina. Personagens narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso. **Rev. Diálogos Latinoamericanos**, 2001.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

_____, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FERREIRA, Yvonélio Nery. **Humanismo e ironia nos contos de Luiz Vilela**. 2008. 109f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2008.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Narrativa e poder: ficções pós-utópicas de Sergio Sant'Anna. **Revista Fronteira Z**, São Paulo, n. 9, dez 2012.

_____. **Os crimes do texto**: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

FONSECA, Rubem. O Cobrador. In: _____. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. Passeio noturno – Parte I. In: _____. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. Passeio noturno – Parte II. In: _____. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. Feliz ano novo. In: _____. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. A arte de andar pelas ruas do Rio de Janeiro. In: _____. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. Hildete. In: _____. **Pequenas criaturas**. São Paulo: Companhia da Letras, 2002.

_____. Corações solitários. In: _____. **64 contos de Rubem Fonseca**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. Intestino grosso. In: _____. **64 contos de Rubem Fonseca**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

FREIRE, Marcelino. A ponte, o horizonte. In: _____. **BaléRalé: 18 improvisos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. Socorrinho. In: _____. **Angu de sangue**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Angu de sangue**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. A mágica literária segundo Marcelino Freire. Portal Cronópios, 2006. Entrevista concedida a Antonio Nahud. Endereço eletrônico

http://cronopios.com.br/V1/cronopios_responsive/content.php?artigo=8084&portal=codigosfaiscas. Acesso em maio de 2015.

_____. Pagina eletrônica. www.facebook.com/marcelino.freire.79. Acesso em 20 de agosto de 2015.

_____. Escrevo para me vingar. Rev. Verbo21, jun. 2008. Entrevista concedida Lima Trindade. Disponível em: <<http://w.verbo21.com.br/index.php?Itemid=94&id>>. Acesso em setembro de 2015.

_____. Provocações. TV Cultura, São Paulo, abr. 2011. Entrevista concedida a Antônio Abujamra. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=2Yxn0WcrkGM. Acesso em janeiro de 2014.

_____. Sou um homossexual não praticante. Rev. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, jan./jun. 2015. Entrevista concedida a Christian Grünagel e Doris Wiese. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S231640182015000100445. Acesso em 12 de setembro de 2015.

GABLER, Neal. **Vida o filme**: como o entretenimento conquistou a realidade. Companhia das Letras, 1999.

GONGORA, Anderson Possani. **Literatura Espetacular e violência**: o teatro-ficção de Sérgio Sant'Anna. 2014. 265f. Tese (Doutorado) -. Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 2006

GRACIANO, Igor Ximenes. **O gesto literário em três atos**: a narrativa de Sérgio Sant'Anna. 2008. 97f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

_____. **Literatura enquanto gesto**: o escritor-personagem na narrativa brasileira recente. 2013. 208f. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, UFF, Niterói, 2013.

KEHL, Maria Rita. Um só povo, uma só cabeça, uma só nação. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Anos 70**: televisão. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

_____. Televisão e violência do imaginário. In: _____. **Videologias**: ensaios sobre televisão. São Paulo: Boitempo, 2004.

KEHL, Maria Rita. O espetáculo como meio de subjetivação. In: _____. **Videologias**: ensaios sobre televisão. São Paulo: Boitempo, 2004.

LAFETÁ, João Luiz. Rubem Fonseca, do lirismo à violência. **Revista Literatura e sociedade**, n.5, São Paulo, p. 120-134, 2000.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 1996.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os Tempos hipermodernos**. Tradução Mário Vilela. São Paulo: Editora Bararolla, 2004

_____; SERROY, Jean. **A cultura mundo: resposta a uma sociedade desorientada**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LLOSA, Mário Vargas. **A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

LOPES, Antonio Herculano. **The jaguar's leap: musical theatre in Rio de Janeiro, 1900-1920**. 2000. Tese (Doutorado). Nova York: New York University, 2000.

_____. Performance e história (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história). Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/k-n/FCRB_AntonioHerculano_Performance%20e_historia.pdf. Acesso em 02 de fevereiro de 2016.

MAJADAS, Wania de Sousa. **Silêncio em prosa e verso: minério na fratura das palavras**. 2004. 216f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2004.

_____. **O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela**. 1992. 248f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1992.

_____. **O diálogo da compaixão na obra de Luiz Vilela**. Uberlândia: Reuer Livros, 2000.

MARTINEZ, Tomás Eloy. A sinfonia do mal. In: FONSECA, Rubem. **64 contos de Rubem Fonseca**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MASSI, Augusto. Introdução. In: VILELA, Luiz. **A cabeça**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. O demônio do deslocamento. In: VILELA, Luiz. **Histórias de Família**. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1964.
- MESQUITA, Rodrigo de Lima Bento. **Sentidos da violência em Sérgio Sant'Anna**. 2010. 91f. Dissertação (Mestrado) -. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.
- MOISES, Carlos Felipe. Luiz Vilela Contista. In: VILELA, Luiz. **Contos**. São Paulo: Nanquin Editorial, 2001.
- MOREIRA, Terezinha Taborda. Escrita e performance na literatura moçambicana. **Revista Scripta**, v.4, n.8, Belo Horizonte, 2001.
- OLIVEIRA, N.(Org.). **Geração 90**: manuscritos de computador. São Paulo: Boitempo, 2001.
- _____. **Geração 90**: os transgressores. São Paulo: Boitempo, 2003.
- _____. Quem ainda aguenta falar de "Geração 90 Folha de S. Paulo, São Paulo, 2 ago. 2003. Ilustrada.
- PALMA, Moacir Dalla. **A violência nos contos e crônicas da segunda metade do século XX**. 2008. 227f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2008.
- PARRY, Roger. **Ascensão da mídia**: a história dos meios de comunicação de Gilgamesh ao Google. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.
- PASSOS, Lavínia Resende. **A imagem pelas palavras**: o processo narrativo de Luiz Vilela e seu desdobramento hipertextual no cinema e na televisão. 2010. 116f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
- PEDRON, Denise Araújo. **Um olhar sobre a performatividade na cultura contemporânea: a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit**. 2006. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra**: aspectos da ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Mercado das Letras; Fapesp, 1999.
- _____. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: _____. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Itaú Cultural; Senac, 2003.
- _____. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. **Rev. Estudos de literatura brasileira contemporânea**, p.15-34, jul./dez. 2004.

_____. O outro lado do espelho: o simulacro na ficção de Sérgio Sant'Anna In: _____ . **Despropósitos:** estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **Despropósitos:** estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume, 2008.

Pena, Felipe. **A vida é um show:** celebridades e heróis no espetáculo da mídia. Disponível em: www.bocc.ubi.pt. Acesso em 10/10/2015.

_____. **Teoria da biografia sem fim.** Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

PESSOA, Fernando. **O Eu profundo e os outros Eus.** 12^a.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

PÓLVORA, Hélio. Luiz Vilela. In: _____. **A força da ficção.** Petrópolis: Vozes. 1971.

RODRIGUES, Rauer Ribeiro. **Faces do conto de Luiz Vilela.** 2006. 547f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006.

_____. Grupo de estudos Luiz Vilela. Disponível em: <http://gpluizvilela.blogspot.com.br/>. Acesso em 20 de abril de 2014.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto e Contexto I.** São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. Literatura e personagem, In: CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2009.

SÁ, Sérgio Araujo de. **A reinvenção do escritor:** literatura e Mass Media. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SANT'ANNA, Sérgio. Frederico. In: _____. **O sobrevivente.** Belo Horizonte: Edições Estória, 1969

_____. **Um romance de geração.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

_____. **O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro.** São Paulo: Ática, 1982.

_____. Um discurso sobre o método. In: _____. **A senhorita Simpson.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. O monstro. In: _____. **O monstro:** três histórias de amor. São Paulo: Companhia das Letras, 1994

_____. O embrulho da carne. In: _____. **Voo da madrugada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. A figurante. In: _____. **Voo da madrugada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. Errata. In: _____. **Vale quanto pesa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTOS, João de Almeida. **Homo Zappiens**: o feitiço da televisão. Lisboa: Editorial Notícias, 2000.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. Ficção que se realiza: o Brasil na obra de Sérgio Sant'Anna. **Rev. de Estudos Literários**, p.73-82, out. 1995.

_____. **Um olho de vidro, a narrativa de Sérgio Sant'Anna**. Belo Horizonte: UFMG; FALF, 2000.

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

. O que é performance? Revista O Percevejo, Tradução Dandara, Rio de Janeiro: UNI-RIO, número 12, 2003(1-12) <http://docslide.com.br/documents/o-que-e-performance-schechner.html>. Acesso em 02 de maio de 2015

SCHECHNER, Richard. O que é performance? Tradução de R.L. Almeida, publicado sob licença creativa commons, classe3. Abril de 2011. Disponível em: http://performancesculturais.emac.ufg.br/uploads/378/original_O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf. Acesso em 20 de janeiro de 2015.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik; OLINTO, Heidrun Krieger. A literatura e a cultura visual. In: _____. **Literatura e cultura**. São Paulo: Loyola, 2003.

_____. À procura de um novo realismo: teses sobre a realidade em textos e imagem hoje. In: OLINTO, H; K. SCHOLLHAMMER (Orgs.). **Literatura e mídia**. Rio de Janeiro: Ed. PUC; São Paulo: Loyola, 2002.

_____. O Realismo de novo. In: _____. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. Da geração 90 à 00. In: _____. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. **Além do visível**: o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SCHOPENHAUER, Arthur. O suicídio. In:_____. **O mundo como vontade e representação**. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Ed Unesp, 2005.

SOBREIRA, Ricardo. Efeitos de dramaticidade no conto literário. **Revista Itinerário**: Araraquara. n.34, jan./jun. 2012. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/5618>. Acesso em janeiro de 2015

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: mídia e política**. Petrópolis: Vozes, 2006. _____; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SPAGNOL, Antonio Sergio. **Jovens perdidos**: um estudo sobre os jovens delinquentes na cidade de São Paulo. São Paulo: Annablume;Fapesp, 2008.

TAMURA, Celia Mitie. **A “pornografia da morte” e os contos de Luiz Vilela**. 2006. 146f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

VIDAL, Ariovaldo José. **Roteiro para um narrador**: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

VILELA, Luiz. O suicida. In:_____. **Os melhores contos**. 3.ed. São Paulo: Global, 1988.

_____. As neves de outrora. In:_____. **Histórias de família**. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

_____. A cabeça. In:_____. **A Cabeça**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. Frases matemáticas, turbilhão de lâminas certeiras. Caderno Cultura, Correio Braziliense. 2 ago. 2002. Entrevista concedida a Paulo Paniago.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. . São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2012.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura** 2.ed. São Paulo:Cosac Naify, 2007.