

LITERATURA E MÍDIA

PACTOS MIMÉTICOS NA CONTEMPORANEIDADE

Ana Cristina Coutinho Viegas
(UNESA/UERJ)

Desde os anos 70, pelo menos, foram-se criando subconjuntos literários diferentes na temática, mas semelhantes quanto à retomada de uma “concepção hipermimética da escrita”, que vem tomando fôlego na cultura contemporânea. Uma análise da produção televisiva, cinematográfica, fonográfica e editorial revela uma maior presença de situações e personagens das periferias brasileiras. Dentro dessa perspectiva, a interpretação literária e a crítica estética são substituídas pela valorização do assunto. Em outro extremo, observa-se a produção de uma “literatura hipermediadora”, isto é, uma escrita feita de pastiche, paródia, colagem, enfim, uma escrita de citação (Bosi, 2002, p. 251).

Nesse contexto, um dos caminhos perseguidos pela literatura brasileira vem a ser justamente o de reforçar o seu caráter ficcional. Em oposição às práticas de mimese que caracterizam as narrativas construídas pela mídia eletrônica, livros como *Um crime delicado*, de Sérgio Sant’Anna, lembram ao leitor, a todo instante, o pacto ficcional. Trata-se de obras que, a partir do tema ou do enredo que o narrador escolheu como suporte, se realizam muito mais especificamente como artefatos literários. Enquanto, por exemplo, o telejornalismo se utiliza de elementos como a imagem — veiculada como prova irrefutável —, pesquisas de opinião, estatísticas, para se colocar como porta-voz da “verdade” dos fatos, no texto literário, os dados da realidade imediata são deslocados para um contexto em que se estimula a realização do imaginário. De acordo com Iser, como o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição desse real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingido, a preparação de um imaginário (Iser, 1996, p. 13). Na verdade, nesse mundo bombardeado de imagens, a literatura parece ter-se tornado um dos únicos refúgios para o imaginário.

Em Tempo presente: notas sobre a mudança de uma cultura, Beatriz Sarlo, ressaltando uma perspectiva político-cultural, afirma que:

(...) uma esquerda é, por definição, antimimética. E uso a palavra para afastar-me de todas as práticas de mimese que hoje caracterizam a política: as pesquisas, a construção de uma opinião pública que reproduza as condições existentes, o alinhamento político, conservador, todos os medos sociais, a aquiescência automática diante das relações de poder estabelecidas. Ser hoje de esquerda é intervir no espaço público e na política. É refutar os pactos miméticos (...) (Sarlo, 2005, p. 236).

Não é só no telejornalismo que se assiste a tal procedimento de construção de realidades. Os mesmos “pactos miméticos” a que se refere a autora são adotados pela mídia para disseminar “realidades” não só do universo da política *stricto sensu*, mas também sociais, culturais etc. Ao analisar, por exemplo, as séries brasileiras produzidas para a televisão, observa-se um interesse especial por obras que possibilitem um trabalho de “reconstituição histórica”, de modo a suscitem a discussão de temas de caráter nacionalista.

O discurso midiático tem como um de seus objetivos reduzir as incertezas das contingências do mundo e, para isso, trabalha com a redundância. A literatura, na contramão, abala a estrutura da chamada realidade. Segundo Iser, ao recombinar, no espaço ficcional, elementos de ordem lingüística, social, emocional etc., o texto literário realiza uma transgressão de limites e novos significados vêm à tona (Lima, 1983, p. 385).

O narrador-protagonista de *Um crime delicado* vem a ser o crítico teatral Antônio Martins, que se apaixona por Inês, uma jovem bela e manca, a qual trabalha como modelo para o artista plástico Vi-tório Brancatti. Acusado de estupro, Antônio se julga inocente e constrói sua narrativa para se defender.

O paradoxo contido no título dá o tom da narrativa, que, em vez de um “thriller”, tende mais para o romance psicológico.

Não estou querendo posar de altruísta, não é esse o propósito desta peça escrita, mas uma busca apaixonada, tanto interna quanto externamente, da verdade, com tudo de escorregadio e multifacetado que o seu conceito implica. (Sant’Anna, 1997, p. 31)

Ao contrário do que ocorre em grande parte das produções culturais contemporâneas ligadas ao gênero policial, principalmente no cinema, o leitor de *Um crime delicado* não fica às voltas com a decifração da autoria de um crime. Sua tarefa é organizar as informações passadas por um narrador que confessa suas fraquezas e questiona suas atitudes.

Não tenho a pretensão de rastrear, reproduzir aqui a consciência, a memória, em seu fluxo veloz e descontínuo, pois tal procedimento se encontra muito além de minhas potencialidades narrativas, talvez além do alcance das palavras, porque a maior parte desses pensamentos, lembranças e projeções se fazia por meio de sensações e imagens superpostas (...) Então é preciso organizar esse fluxo, como o tenho feito, para que eu próprio possa segui-lo, dominá-lo ao menos nestas páginas, estas frases que se encadeiam, como se elas, sim, criassem a verdadeira realidade. (Sant'Anna, 1997, p. 29)

Sendo um crítico de teatro, Antônio é um profissional da palavra e sabe explorá-la para se defender numa narrativa que segue uma “lógica sintática” e com a qual não pretende “fazer um relato realista” (Sant'Anna, 1997, p. 98).

Ao longo do romance, encontram-se diversas passagens metalingüísticas. No desfecho, diante de um tribunal, dá-se o confronto entre o crítico exigente e o pintor.

(...) a luta que se travava ali era um processo estético, um jogo de xadrez entre mim e Vitório. O crítico como criminoso, como louco, em sua racionalidade extremada, ou o artista (...) o que desejava Vitório provar à margem e nas entrelinhas do processo?, perguntei e respondi eu mesmo. Muito mais do que querer ver-me condenado por um pretenso crime sexual, empenhava-se ele em que as pessoas se convencessem do alto valor artístico de sua obra – propaganda em suma – e de que eu, um crítico rigoroso, fora seduzido por ela (...) (Sant'Anna, 1997, p. 121)

Uma das dimensões dessa metalinguagem encontra-se na forma como a modelo e seu apartamento mesclam-se com o quadro de Brancatti num confronto entre vida e obra.

(...) Sobre a borda do biombo, num naturalismo ostensivo, estavam jogadas uma calcinha e um sutiã. Tive um choque, porque era exatamente a materialização da minha fantasia na manhã posterior à bebedeira, e que, portanto, deixava o terreno da fantasia para entrar no da realidade. E talvez, ou provavelmente, como chegara a conjecturar, eu teria visto de relance um quadro, sem na verdade retê-lo, quando penetrara no espaço que abrigava a cama de Inês. (Sant'Anna, 1997, p. 55)

Frustrando as expectativas de quem está interessado em saber “o que realmente aconteceu”, o romance se fecha, conferindo ao ato de narrar a tarefa de se realizar como recombinação de textos. A linguagem desse narrador é sempre séria, pomposa, porém, por trás dessa seriedade, esconde-se uma ironia que atinge não só o discurso da crítica de modo geral, mas também as relações do próprio artista com sua obra, a crítica e o mercado.

No pólo da produção que recupera o caráter hipermimético da escrita, encontra-se *Capão pecado*, romance de Ferréz, que fala sobre uma favela paulista onde vive o autor, o Capão Redondo, “um lugar por Deus abandonado e pelo diabo batizado” (Ferréz, 2005, p. 149).

Ao ler os textos de Ferréz, especialmente seu prefácio para o livro *Literatura marginal: talentos da escrita*, intitulado “Terrorismo literário”, é inevitável observar o deslocamento da palavra “marginal”, que, em nossa literatura, constituiu adjetivo forte para caracterizar a geração politicamente engajada dos anos 70.

Uma leitura comparativa do prefácio de Ferréz com o ensaio “Malditos marginais hereges”, de Ana Cristina Cesar, publicado em 1977, mostra pontos convergentes e divergentes no que se refere ao termo “marginal”.

Nos anos 70, “a intenção é construir a identidade do escritor com o povo a partir da própria vida do escritor (ou de dados bem selecionados dessa vida). De um escritor que, supostamente, não é consagrado”. Esse escritor é “como o povo” e produzirá uma “literatura de solidariedade” (Cesar, 1993, p. 111).

No cenário atual, no entanto, mudou-se o foco, já que, nas palavras de Ferréz, a periferia deixou de ser “retrato” e passou a tirar ela mesma a sua foto. Em diálogo com a geração 70, o autor afirma que “o mimeógrafo foi útil, mas a guerra é maior agora”, uma vez que “os meios de comunicação estão aí, com mais de 50% de anunciantes por edição, bancando a ilusão que você terá que ter em sua mente” (Ferréz, 2005, p. 12).

O mimeógrafo não cabe mais no mundo globalizado. Não se trata mais de construir a identidade do escritor com o povo a partir do fato, por exemplo, de ser “esnobado ou explorado pelas editoras”

(Cesar, 1993, p. 111). É imprescindível abrir um espaço nesse circuito da elite econômica e intelectual. Tomar parte nas vitrines das grandes livrarias, como lembra, ironicamente, uma das dedicatórias do livro *Capão pecado*: “Querido sistema, você pode até não ler, mas tudo bem, pelo menos viu a capa”. Canclini, em seu livro *Consumidores e cidadãos*, tece considerações sobre os modos como as mudanças na maneira de consumir alteram as possibilidades e formas de encarar a cidadania. Não se pode mais alinhar o consumo apenas ao mercado e a táticas publicitárias. Há uma coerência entre os lugares onde os membros de uma classe ou de uma fração de classe estudam, passam as férias e também naquilo que lêem — o que evidencia aspectos simbólicos e estéticos da “racionalidade consumidora” (Canclini, 1995). Com os mercados transnacionais amparados pelo desenvolvimento da informática e de outros meios eletrônicos, a cidadania passa cada vez mais pelo consumo. O que não está nas telinhas simplesmente não existe.

Por outro lado, essa produção contemporânea se aproxima da geração marginal dos anos 70 no que diz respeito a uma missão pedagógica do escritor, ou seja, sacudir, chocar o leitor e levá-lo a refletir sobre a massa dos “excluídos sociais”.

Sobre a proposta dos escritores malditos da geração 70, Ana Cristina Cesar chama atenção para o fato de que “esses operários banguelas, mendigos desdentados, pingentes desajustados, policiais truculentos, soldados lesados, homossexuais e prostitutas escorraçados, prisioneiros torturados, etc. (...) são aqui mal ou bem pessoas sociais dos romancistas e não as pessoas reais da sociedade. A distância que vai de umas a outras é a distância (não moralizável) da medição literária e a distância (indisfarçável, apesar da nossa culpa) entre produtores/leitores de literatura (...) e ‘as massas populares’” (Cesar, 1993, p. 119).

Quanto a Ferréz, além da denúncia social, o autor também almeja o reconhecimento dessa produção como literatura, como arte: “(...) somos marginais mas antes somos literatura (...)” (Ferréz, 2005, p. 10). Entrecortado por textos de *rap* de grupos musicais como o Realismo Frontal, *Capão pecado* está à procura de uma linguagem literária própria. As letras de *raps*, pedagogicamente militantes e repletas de jargão, não dão um romance. Eis o nó que cabe a essa pro-

dução literária desfazer. O romance, como gênero, pertence a um cânone que exclui a periferia — exclusão que se concretiza no acesso precário à leitura e à escrita (Pécora, 2000). O desafio está, portanto, em construir uma linguagem própria para essa literatura.

Em vez de optar por um dos pólos da produção literária contemporânea tratados até aqui, “Cidade de Deus”, de Rubem Fonseca, percorre uma terceira via. O conto faz parte do livro *Histórias de amor*, o qual, assim como o romance de Sérgio Sant’Anna, decepção aquele leitor que procura narrativas folhetinescas. Soraia, esposa submissa de um traficante de drogas conhecido como Zinho, morador de um condomínio de classe média alta na Barra da Tijuca, é capaz de pedir ao marido, como prova de amor, um ato de violência extrema — matar um menino de sete anos, filho de seu antigo namorado com outra mulher.

Ao tomar conhecimento de que o crime foi executado com crueldade — “(...) De madrugada quebraram os braços e as pernas do moleque, estrangularam, cortaram ele todo e depois jogaram na porta da casa da mãe (...)” (Fonseca, 1997, p. 13) —, Soraia espera Zinho dormir, pega o retrato do antigo namorado, que guarda bem escondido do marido.

(...) Sempre que Soraia olhava o retrato do antigo namorado, durante aqueles anos todos, seus olhos se enchiam de lágrimas. Mas nesse dia as lágrimas foram mais abundantes.

‘Amor da minha vida’, ela disse, apertando o retrato de Rodrigo de encontro ao seu coração sobressaltado. (*Id. ib.*).

Utilizando-se de linguagem enxuta e diálogos bastante funcionais, “Cidade de Deus” deixa o leitor impactado diante do trágico com sabor de Nelson Rodrigues.

Abandona-se a perspectiva tão freqüentemente veiculada pela mídia de uma cidade partida. A questão da violência e do tráfico é muito mais complexa. Em vez de guetos, o que se apresenta, sem maniqueísmo, são grupos que convivem no mesmo espaço geográfico regido pelo poder do dinheiro. Além disso, trata-se de uma narrativa que opta por dar voz a muitos fantasmas encobertos pela máscara social. A violência transcende a fronteira das classes sociais. A agressão, natural do instinto básico de sobrevivência, é tratada como válvula de escape. Em função disso, estereótipos sociais normalmen-

te opostos – a alta burguesia, a classe média e o proletariado – tornam-se equivalentes.

O conto de Rubem Fonseca, exercendo uma função primordial da literatura, convida à liberdade de interpretação, colocando o leitor diante das ambigüidades não apenas da linguagem, mas também da vida. Em tempos em que a formação do gosto resulta da redundância e da resignação vendidas especialmente pelos meios de comunicação audiovisuais, levar o leitor à descoberta de que as coisas podem acontecer de uma maneira diferente constitui uma forma de resistência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

CANCLINI, Nestor García. *Consumidores e cidadãos – conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

CESAR, Ana Cristina. Malditos marginais hereges. **In:** —. *Escritos no Rio*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 109-120.

FERRÉZ. *Capão pecado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

———. Terrorismo literário. **In:** FERRÉZ (org.). *Literatura marginal – talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 9-16.

FONSECA, Rubem. Cidade de Deus. **In:** —. *Histórias de amor*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997, p. 11-14.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário – perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

———. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. **In:** LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. v. 2. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 384-416.

PÉCORA, Alcir. Querido sistema. *Correio popular*. Campinas, 4 nov. 2000.

SANT'ANNA, Sérgio. *Um crime delicado*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

SARLO, Beatriz. *Tempo presente*: notas sobre a mudança de uma cultura. Trad. Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.