

ROMANCE: TRADIÇÃO E INOVAÇÃO, PROTOCOLOS* CRÍTICOS DA FICÇÃO DO AGORA

Rogério Lima**

Resumo: O objetivo deste artigo é analisar alguns aspectos da narrativa contemporânea e a forma como se organizam os protocolos críticos ficcionais da literatura do “agora”. É possível afirmar que uma verdadeira implosão assola as formas realistas de narrativa, baseadas na descrição de um modelo teórico totalizante da história, e ganham espaço e poder as narrativas que são, ao mesmo tempo, explicitamente artificiosas e restritivamente associadas a experiências vividas, não teorizadas ou transformadas em ideias.

Palavras-chave: ficção do agora; tradição literária; inovação literária.

Quanto pesa uma palavra. Quantos calibres usar e em que balança pesá-la. Questões que, como febres tropicais, atormentam cada partícula de quem se aproxima da literatura como escritor ou leitor. A literatura é um atleta, escrevia Maiakovski, e a imagem de palavras que ultrapassam o manto de tudo, que superam obstáculos e combatem me entusiasma bastante. O peso específico da palavra literária é determinado pela presença da escrita na carne do mundo ou, ao contrário, para alguns, pela ausência de carne (SAVIANO, 2011, p. 283).

■ **A**lguns segmentos da crítica literária não veem como falar de literatura sem tocar no tema tecnologia e avanço tecnológico na área da produção editorial. Na sua grande maioria, os artigos que tratam do assunto

* Alguns trechos deste artigo compõem o ensaio “A literatura na era do digital”, publicado na Revista ANPOLL n. 28.

** Doutor em Semiologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor adjunto do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília (UnB). E-mail: rlima@unb.br

relatam as mudanças radicais ocorridas nesse setor, decorrentes da proliferação de computadores, cada vez mais poderosos, e programas de editoração que tornam possível fazer em casa ou em pequenos escritórios o que antes só era possível a uma equipe de técnicos e a um parque de máquinas grandes e complicadas de operar.

Essas mudanças se revelam perfeitas no atendimento de demandas segmentadas, decorrentes das transformações sofridas pela sociedade e pela segmentação dos mercados, com a publicação de textos de interesse específico para determinados grupos ou comunidades. É difícil que não haja um acompanhamento, por parte de produtores culturais brasileiros, do que já se tornou evidente em países com grande volume de produção cultural: a renovação do interesse por gêneros e literaturas regionais; a implementação de produção de literaturas geracionais, em geral, aglutinadas em torno de revistas urbanas (*rappers, clubers, ciberpunks*) e a continuidade de literaturas das chamadas minorias sexuais (gays, lésbicas).

No que diz respeito aos aspectos formais, é possível ressaltar o fato de todos os segmentos terem em comum um tratamento não exaustivo da matéria que lhes cabe, enfocada de um ângulo parcial e pessoal, evidenciando um tratamento marcadamente afetivo; uma anarquia de gêneros, em que uma obra de ficção pode ser composta por diversas formas e artefatos de comunicação: manifestos, volantes de rua, textos de comerciais, trechos de prosa poética, álbum de fotografias, desenhos etc.; o que nos possibilita ler a literatura produzida por essa mediação tecnológica intensa como um segmento da literatura pós-moderna. Esse tipo de manifestação cultural e artística não ocorre somente no âmbito da literatura, mas também em diversos segmentos das artes: música, artes plásticas (ciberarte), cinema etc.

Partindo desse ponto de vista, é possível afirmar que uma verdadeira implosão assola as formas realistas de narrativa, baseadas na descrição de um modelo teórico totalizante da história, e ganham espaço e poder as narrativas que são, ao mesmo tempo, explicitamente artificiosas e restritivamente associadas a experiências vividas, não teorizadas ou transformadas em ideias. Como exemplo desse tipo de narrativa, é possível citar o romance de Valêncio Xavier, *O Mez da gripe*, construído a partir de recortes de jornais, reproblematisando a forma narrativa do romance. Outra obra que podemos citar, relacionada às experiências de colagem diversas, é o ciberromance de Fausto Fawcett, *Santa Clara Poltergeist*, que apresenta influências nítidas de William Gibson e Donald Barthelme e antecipou em alguns anos a visão que viríamos a ter das comunidades multi-culturais, que vivem nas grandes metrópoles, representadas no cinema por intermédio dos filmes *Cortina de fumaça (Smoke)* e *Sem fôlego (Blue in the face)*, ambos do ano de 1995, dirigidos pelo cineasta Wayne Wang e pelo escritor Paul Auster.

O REINO CAÓTICO-ELÉTRICO DE SANTA CLARA POLTERGEIST

A inovação do romance de Fawcett ocorreu a partir da mistura que ele produziu ao narrar o submundo da cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente o submundo do bairro carioca de Copacabana. A religiosidade do povo, o avanço das novas tecnologias digitais que começavam a se popularizar nos anos 1990, efeitos paranormais, energia nuclear, erotismo e intrigas financeiras internacio-

nais compõem a matéria da ficção fawcettiana. Toda a narrativa se realiza fazendo uso da linguagem musical do *Rap*. Em *Santa Clara Poltergeist*, seu primeiro romance, Fawcett apresenta, ainda que a crítica tenha demonstrado grande resistência à sua obra, uma forma particular de encarar a cidade; ele a vê como o lugar onde é encenado o drama urbano da sobrevivência, sujeito a todo tipo de mediação, e os acontecimentos do mundo que a cerca.

Copacabana é, possivelmente, um dos mais famosos bairros do mundo, espécie de lugar-ícone da cultura brasileira, que já foi personagem de filmes de ficção, como *Copacabana me engana*, de Antônio Carlos Fontoura, e de documentários como *Opinião pública* (1967), de Arnaldo Jabor, e *Copa mista* (1980), de José Joffily. O bairro, o mais populoso do Rio de Janeiro, é uma espécie de *Brooklyn* carioca, onde encontramos todos os tipos de brasileiros, turistas nacionais e estrangeiros, religiões, formas de viver e sonhar a cidade do Rio de Janeiro. Bairro decadente, entupido de automóveis e ônibus, imenso corredor de passagem para outros bairros da zona sul do Rio de Janeiro. Nas suas ruas, encontramos os legítimos representantes da sua decadência: prostitutas, ambulantes (representantes do comércio informal), traficantes, menores abandonados (representantes do fracasso da ação social do Estado), trombadinhas, assaltantes (representantes da falência da segurança pública), comerciantes e moradores que convivem, se não em harmonia, pelo menos respeitando minimamente os espaços delimitados de forma bastante precária, pois a cada instante surge a possibilidade de quebra dos limites sempre muito tênues e precários.

É nesse espaço que Fawcett ambienta o seu ciberromance, ou melhor, a sua cibernarrativa ou ciber-rap-literário. Fawcett criou uma Copacabana infernal, bastante diferente da *princesinha do mar cantada* por Dick Farney, no samba *Copacabana* (1946).

*Existem praias tão lindas cheias de luz
Nenhuma tem o encanto que tu possuis
Tuas areias, teu céu tão lindo
Tuas sereias sempre sorrindo
Copacabana princesinha do mar
Pelas manhãs tu és a vida a cantar
E à tardinha o Sol poente
Deixa sempre uma saudade na gente
Copacabana o mar eterno cantor
Ao te beijar ficou perdido de amor
E hoje vive a murmurar só a ti
Copacabana eu hei de amar*

Longe do lirismo romântico da canção brasileira e imersa no *Rap* caótico fawcettiano, surge uma Copacabana assustadora, um território *off*, que nos faz lembrar a cidade de Nova York no filme *Fuga de Nova York* (1981), do cineasta norte-americano John Carpenter. Esse bairro de Copacabana infernal é habitado por personagens incomuns na literatura brasileira, mas bastante comuns na cultura urbana nacional e no universo fawcettiano: a loura *striper* e dançarina de boate, o negro tecno-especialista, mulatas, além da presença dos temas: sexo, televisão, religião, violência, tecnologia digital e cultura *pop*.

Copacabana é o território do exercício *pop* narrativo de Fawcett, tanto nas

letras de seus *raps* como no seu ciberromance o bairro é esquadrihado juntamente com os seus personagens, como a chinesa *videomaker*, a prostituta Tânia Miriam, amiga de Verinha Blumenau, ou Kátia Flávia – certamente o personagem mais famoso já criado por Fausto Fawcett. Para o leitor-ouvinte de seu rap-narrativo é possível acompanhar o percurso dos personagens por zonas do bairro, assim como o escritor Machado de Assis fez com seus personagens ao circularem pela cidade do Rio de Janeiro em sua literatura e como o narrador do conto “A arte de andar nas ruas do Rio”, de Rubem Fonseca.

Os personagens de Fawcett não circulam pelas ruas da cidade, mas do bairro de Copacabana, fragmento aglutinador, senão de todas, mas pelo menos de boa parcela das diversas manifestações sociais e culturais que a cidade do Rio de Janeiro apresenta. Narrar Copacabana talvez seja tão ou mais complexo que narrar a cidade em sua totalidade, se é que isso possa ser possível. Copacabana concentra, em um único e pequeno espaço territorial, todos os problemas encontrados em cidades médias brasileiras: superpopulação, falta de espaço para crescer, marginalidade, crime, tráfego intenso e saturado, sujeira.

Da mesma forma que Néstor Garcia Canclini, pensamos ser impossível narrar a cidade moderna. Para Canclini, a cidade se configura hoje como um grande videoclipe onde é possível constatar a convivência de diversos lugares do mundo ao mesmo tempo, formando um grande mosaico cultural; assim é em Nova York, o bairro do *Brooklyn*; a Cidade do México, onde é possível encontrar quase todos os lugares da América Latina. A grande questão que se instaura nesse momento é a de como narrar ou realizar a enumeração desse conjunto infinito que é a cidade moderna.

Um fato curioso entre os moradores do Rio de Janeiro, principalmente entre os moradores da Zona Sul, região da cidade mais privilegiada econômica e financeiramente, apesar das contradições de várias ordens, é a pouca mobilidade existente entre um ponto e outro da cidade. O morador da Zona Sul do Rio de Janeiro transita muito pouco pela Zona Norte da cidade. É possível que esse fato tenha sido preponderante na construção do imaginário fawcettiano.

O outro ponto forte da narrativa de Fausto Fawcett é a composição da sua linguagem narrativa que mescla diversos elementos: religiosidade, sexualidade, erotividade, televisão, linguagem de telejornais, amor ao *pop*, referências literárias e até mesmo críticas à cultura de massa.

O romance de Fausto Fawcett é o que poderíamos chamar de narrativa-videoclipe, na qual o leitor encontra um gosto do narrador pelo fragmento e pelo detalhe, às vezes excessivo, um verdadeiro saque narrativo à cultura carioca e mundial, numa montagem efervescente de imagens caóticas e descontínuas. A cidade do Rio de Janeiro no romance de Fawcett não tem um foco organizador, pois ela está em todos os lugares e não está plenamente em lugar nenhum. A cidade em *Santa Clara Poltergeist* é o território da desordem, a virtualização da ordem vista não como potencialidade, mas como problematização. A temperatura da cidade é alta e isso estimula o narrador fawcettiano a chamá-la de cidade maravilha da beleza e do caos: cenário de espetáculos narrativos urbanos amplamente divulgados pela mídia. Cidade onde os habitantes, sobreviventes de episódios trágicos, encarnam novos papéis em outras histórias igualmente trágicas, ora como protagonistas, ora como reféns da violência urbana, e morrem

mil vezes pelas mãos da polícia em *replays* televisivos¹. Este é o único momento em que os meios de comunicação narram os fatos produzidos pela cidade de forma contínua, sem cortes, música ou montagem vertiginosa, e sem esses elementos de efeito narrativo os fatos se revelam monótonos, angustiantes e culminam com um desfecho geralmente trágico.

A ficção pós-moderna possui uma grande tendência em se aproximar do popular, buscando com isso a aceitação do grande público; há uma valorização do paraliterário; o texto é construído sobre uma intertextualidade infinita. O texto pode até se transformar em metáfora do livro que o enforma, como é o caso de *O nome da Rosa*, de Umberto Eco, o texto clássico da literatura pós-moderna.

O pós-modernismo incorporou todos os elementos da literatura modernista – numa evidente intensificação do ludismo na criação literária – envolvido por um espírito de subversão e anarquia cultural. A linguagem, de todos os elementos da literatura modernista, é o que recebe maiores privilégios: a literatura passou a se ocupar mais de si, do fazer da obra, do que dos conteúdos de vida que possa dar a conhecer. O mundo circundante assume, a partir de então, o papel de coadjuvante. Concomitantemente, a literatura do pós-modernismo tornou-se menos fechada que a modernista, voltando-se para um público mais eclético. O seu interesse também é eclético, variando de Balzac a Joyce. Há ainda a característica alegórica dessa literatura, que é apontada por diversos teóricos, em contraposição à literatura fundada no conceito clássico-romântico de símbolo.

Por outro lado, esse tipo de manifestação revela, no que classificamos como literatura pós-moderna, uma tendência ao fragmento, ao descontínuo, à polissemia, características atribuídas à alegoria por Walter Benjamin. Essas características colocam a literatura pós-moderna em oposição às literaturas clássicas e modernas, que estão centradas na estética do símbolo. Isso implica: uma captação do todo no particular, a coincidência entre o sujeito e o objeto, a harmonia entre o homem e a natureza; um efeito comunicativo direto, que prescinde de comentário decifrador; o amor ao aspecto sensível, concreto, do representado e a revelação de algo, em última análise, inexprimível, pois o símbolo, por mais significativo que nos pareça, contém sempre uma inesgotável reserva de sentido (MERQUIOR, 1969, p. 105).

A estética do símbolo seria totalizadora, harmônica, contínua e representa uma unidade de uma intencionalidade significante e de uma significação objetiva (ROUANET, 1989, p. 256). O crítico José Guilherme Merquior defende a tese de que se conforma no texto literário pós-moderno uma figuração alegórica de tipo hiper-real e metonímico, enquanto no texto modernista a alegoria se configurava como metafórica e surreal. Como exemplo de alegorias metafóricas Merquior cita as produzidas por Kafka e pelos surrealistas, daí o seu caráter enigmático, enquanto as alegorias produzidas por Borges e Beckett não têm esse caráter, o que poderia estabelecer uma diferenciação entre Kafka e Borges (MERQUIOR, 1969, p. 105). A crítica, na virada do século XX para o XXI, fala de uma nova forma de romantismo baseado nesse aspecto que a literatura apresenta. Pelo viés da facilidade que o uso do computador introduziu na criação

1 Referimo-nos aqui ao caso de Sandro Barbosa do Nascimento, o "Mancha", sobrevivente da chacina da Candelária (1993), protagonizada por policiais militares, que anos depois tomaria, em um assalto, os passageiros de um ônibus de transporte coletivo da linha 174 (2000), no Rio de Janeiro, como seus reféns durante horas. A tragédia culminou com a morte de uma refém pela polícia no momento em que o assaltante se entregaria e com a sua morte por asfixia mecânica, quando era levado, imobilizado, para um hospital da cidade, sem nenhum ferimento.

artística, a crítica aponta para o fenômeno de a exuberância técnica vir a se tornar o sustentáculo dos novos repertórios da invenção literária.

A argumentação acerca do cotidiano pós-moderno advoga que ele seria qualitativamente diferente do moderno; essa diferença estaria expressa por meio de características que vão da estetização da mercadoria à extinção dos espaços de intimidade, passando pela predominância da informação, substituição do livro pelas telas dos artefatos tecno-digitais, pelo hedonismo, consumismo generalizado e uma estrutura psíquica marcada simultaneamente por um intenso narcisismo e por um total esvaziamento da subjetividade. Essas características transmitem uma forte sensação de *déjà vu*. Essa sensação é justificada pela familiaridade desses traços que correspondem, como avaliação crítica ou como elogio, à descrição da modernidade elaborada pela própria modernidade.

PERTO DA MÁQUINA

A obsessão pela tecnologia é uma manifestação; não há nenhuma diferença entre a fascinação ou o horror atual pela tecnologia digital e o deslumbramento ou a aversão pela máquina. A máquina, com o advento da modernidade estética, adquiriu um valor universal (SUBIRATS, 1991, p. 23), passando a desempenhar, no início do século XX, o mesmo papel que a natureza no século XVIII, ou o gênio no período romântico. No contexto da modernidade estética, a máquina adquire funções demiúrgicas, proféticas, messiânicas. Ela assume o lugar de verdadeiro sujeito da história. É dessa forma que intelectuais e artistas como Walter Benjamin, Fernand Léger, Le Corbusier, Picabia, Duchamp e Brecht a viveram. A máquina pode assumir também funções demoníacas, infernais e destrutivas. Fritz Lang em *Metrópolis* (1927), obra cinematográfica do expressionismo alemão, vê a indústria como um Moloch, o deus tirano, ciumento, vingativo, sem misericórdia, que exige de seus adoradores obediência até a morte, enquanto eram devorados por ele. Em *O golem* (1920), de Carl Boese Paul Wegener, outro representante do expressionismo alemão, mostra-se a destrutividade imanente ao artifício tecnológico. Essa destrutividade é situada em terreno próximo à lenda hebraica do golem e às questões a ela relacionadas, como a busca da verdade e a morte de Deus.

Alguns autores afirmam não encontrar nenhum ponto de convencimento que leve a acreditar que a informatização da sociedade seja diferente da maquinização da vida vivenciada pelos modernos como uma graça ou uma desgraça. Argumenta-se que há, hoje, uma valorização exagerada e ingênua da capacidade da tecnologia de transformar a sociedade.

Tomando o capitalismo como exemplo da não interferência maquinica nas estruturas da sociedade, a conclusão a que se chega é a de que não foi a máquina a vapor que deu início ao capitalismo, mas uma nova forma de relações sociais, e não será o computador de última geração que vai decretar o fim do capitalismo, mas a transformação econômica das relações sociais.

Resta saber como é que fica o consumismo, o narcisismo, o hedonismo e a transformação psíquica do indivíduo. É importante lembrar que Adorno, Marcuse e Horkheimer descreveram os processos de unidimensionalização das consciências, a modelagem do indivíduo pela publicidade e pela indústria cultural, a erotização do mundo das mercadorias, o confisco da psicologia individual pelo todo, a dessublimação repressiva e todos os mecanismos que caracterizam a

fetichização integral do mundo da cultura, sua subordinação absoluta ao valor de troca.

Caso haja a alegação de que a sociedade descrita pela escola de Frankfurt já não seja tipicamente moderna, a proposta é de que se recue aos primórdios da modernidade e se tome Tocqueville ou Stuart Mill como modelo e veremos que a descrição do rebanho humano imbecilizado pelo conformismo não difere em muito dos indivíduos pós-modernos, programados pela tecnociência eletrônica para terem os mesmos desejos e comprar as mesmas mercadorias. No cotidiano contemporâneo não há ruptura, o que há é uma veemência de características preexistentes (ROUANET, 1989, p. 258-259).

OS NOVOS REPERTÓRIOS DA INVENÇÃO LITERÁRIA

O processo da evolução técnica e a cidade, o lugar onde, preferencialmente, a técnica é utilizada, se apresentam como bases dos novos repertórios da invenção literária, não só na sua forma de produção, mas principalmente na temática tratada pela literatura, sob formas tão díspares e de qualidades alternadas, no decorrer da segunda metade do século XIX e ao longo do século XX. Autores como Edgar Allan Poe, *O jogador de xadrez de maetzel* e *O homem da multidão*; E. T. A Hoffman, *Os autômatos*; Emile Zola, *Germinal*; Eça de Queiroz, *As cidades e as serras*; Júlio Verne, *Paris no século XIX*; Franz Kafka, *A metamorfose*, criaram ficções nas quais a máquina não aparece na sua figuração tradicional de artefato, mas está configurada na negação humana do homem na modernidade, através do processo de massificação e coisificação. Aldous Huxley, *Admirável mundo novo*; Herman Hesse, *O jogo das contas de vidro*; Max Frisch, *Homo faber*; J. G. Ballard, *Crash: estranhos prazeres*; Michel Houellebecq, *Partículas elementares*, e outros tantos, ressaltam em suas narrativas, sob diferentes pontos de vista, as relações do homem com a técnica e com o mundo mediado por ela.

O GÊNERO INTRANQUILO E A FICÇÃO

O processo de evolução técnica não é estável e tranquilo, nem é possível afirmar que irá produzir grandes autores ou obras literariamente significativas. O que há de mais importante nesse processo é um movimento contra a corrente dos *best sellers* ou gêneros apelativos como o dos livros de autoajuda, que hoje já figuram como categoria editorial. Na contracorrente da recusa de teorias das formas literárias citadas, é possível indicarmos a afirmação do que pode ser identificado como *nova ficção objetiva*: o ensaio. Esse espaço está sendo ocupado pelo ensaio, pois “nenhuma outra forma literária parece mais complexa do que ele em termos de impacto afetivo e intelectual” (PÉCORA, 2000, p. 15). Isso não quer dizer que o ensaio nunca tenha estado presente na literatura. De forma geral, é possível identificar, em diversos autores e textos ficcionais, o exercício do ensaio. O romance de Thomas Mann, *A montanha mágica*, é um bom exemplo de texto ensaístico, sem deixar de ser pura ficção; acrescentaríamos ainda *O jogador de xadrez de maetzel*, possivelmente a primeira denúncia da técnica como artifício de entretenimento proporcionado pela máquina, e *O demônio da perversidade*, manifestação da recusa de perda da oportunidade do

anúncio e da possibilidade de reconhecimento de “um grande feito” – ainda que criminoso – no anonimato da multidão, ambas obras de Edgar Allan Poe, que estão situados numa fronteira tênue e nebulosa, pois oscilam entre o ensaio teórico e a pura ficção. No romantismo brasileiro, detectamos em José de Alencar (1992, p. 86, grifo nosso) uma assumida determinação para a realização e a utilização do ensaio mesclado ao romance romântico:

Quando em 1848 revi nossa terra natal tive a idéia de aproveitar suas lendas e tradições em alguma obra literária. Já em São Paulo tinha começado uma biografia do Camarão. Sua mocidade, a amizade heróica que o ligava a Soares Moreno, a bravura e lealdade de Jacaúna aliado dos portugueses, e suas guerras contra o célebre Mel Redondo; aí estava o tema. Faltava-lhe o perfume que derrama sobre as paixões do homem e da mulher. Este livro é pois um ensaio ou antes uma amostra. Verás realizadas nele minhas idéias a respeito da literatura nacional; e acharás aí poesia inteiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens.

A detecção da presença do ensaio na literatura aponta para integração de uma liberdade maior à escritura do texto literário, pois o ensaio, gênero intranquilo, é o olhar penetrante presente no texto. “Liberdade de olhar; olhar da liberdade” (PORTELLA, 2000, p. 176).

É possível ir mais além nessa discussão acerca do ensaio como manifestação literária de prestígio intelectual, pois, por meio da análise crítica, detecta-se uma espécie de subgênero que transita entre o romance tradicional e o ensaio no romance *A televisão*, de Jean-Philippe Toussaint. Fato semelhante é identificável em *O videota*, de Jerzy Kosinski (1971).

Constantemente a televisão tem sido tema de grandes polêmicas e debates. Pierre Bourdieu (1997) publicou no Brasil um ensaio intitulado “Sobre a televisão” abordando os aspectos de dominação e manipulação desse veículo de comunicação de massa. Porém, desde *O videota*, não se tinha notícia de que o objeto televisão houvesse se transformado em assunto para a criação de um romance literário, ainda que a mídia e sua forma de pensar o sujeito tenha frequentado as páginas de obras literárias de grande importância como no romance de Kosinski e em *Mas não se matam cavalos?*, de Horace McCoy (1982).

O romance de Toussaint é um bom exemplo de narrativa pós-moderna, a ação se encontra reduzida aos movimentos do personagem e à sua posição de espectador que narra a sucessão de eventos cotidianos que acontecem diante de si. No romance, sem grandes acontecimentos, desenvolvem-se algumas situações cômicas que beiram o patético. De resto, o que o leitor encontra no desenrolar da narrativa é um exercício de crítica e do olhar, posto em prática pelo personagem narrador, que é feito de forma apurada e, às vezes, de forma cínica e paródica.

A questão que permeia o romance de Toussaint é a do impasse criador no qual se encontra o narrador, motivado pela sua relação com a televisão ou pela falta de relação que ele, deliberadamente, deixa de ter com ela. Narrado na primeira pessoa, o romance de Toussaint expõe a relação que o narrador, um professor universitário francês, em licença sabática, envolvido na realização de um estudo sobre o pintor renascentista, da escola veneziana, Ticiano Vecellio (1488/1490-1576), mantém com a televisão e sua decisão de deixar de assistir a sua programação, a fim de que possa dedicar o seu tempo à execução de seu projeto.

O narrador se encontra em Berlim, custeado por uma bolsa que recebera para escrever sobre Ticiano. Não é sua intenção produzir um ensaio sobre a obra do artista, mas refletir sobre as relações entre as artes e o poder político. Seu projeto se concentrou no século XVI, na Itália, mais particularmente sobre Ticiano Vecellio e Carlos V, até considerar como emblemático de seu estudo, dando-lhe o título de “O Pincel”, o episódio apócrifo do pincel segundo o qual Carlos V teria se abaixado no ateliê de Ticiano para apanhar um pincel que acabara de cair das mãos do pintor. É o inusitado da ação do Imperador que motiva o narrador a escrever sobre Ticiano.

A ideia central de seu trabalho é mostrar que o que há de extraordinário na anedota do pincel – que ele descobre narrada por Alfred de Musset (1810-1857) em sua novela *Les Fils de Titien* – não é tanto o fato de que o imperador tenha se abaixado para apanhá-lo, mas que Ticiano tenha deixado cair o pincel em presença do imperador. O gesto de Carlos V, abaixar para apanhar o pincel, expõe um reconhecimento, implícito, da preponderância da arte sobre o poder político.

Enquanto se prepara para dar início ao seu trabalho, o narrador tece comentários teóricos acerca da televisão e sua força de penetração na vida cotidiana dos seus usuários. O que o romance de Toussaint traz de mais interessante é a narração da preparação para a realização do trabalho que o narrador elabora enquanto exerce, parodiando o *Nouveau Roman* francês, a sua condição de observador que exercita o seu olhar cotidiano e narra não a sua experiência, mas a do outro.

Ao contrário de todas as aparências, a televisão oferece o espetáculo, não a realidade (em resumo, eu diria, não sei se você vê televisão), mas sua representação. É verdade que a representação aparentemente neutra da realidade que a televisão oferece em cores e em duas dimensões parece à primeira vista mais confiável do que aquela mais sofisticada e bem mais indireta que os artistas usam para produzir uma imagem da realidade em suas obras. Mas, se os artistas representam a realidade em suas obras, é para abarcar o mundo e dele retirar a essência, enquanto na televisão, se é que ela representa a realidade, ela existe em si mesma, por descuido, pode-se dizer, por simples determinismo técnico, por incontinência. Ora, não é porque a televisão apresenta uma imagem familiar imediatamente reconhecível da realidade que se pode considerar como equivalentes a imagem que ela propõe e a realidade. Porque, a menos que se julgue que, por ser real, a realidade deve se assemelhar à sua representação, não há qualquer razão para tomar um retrato de um jovem pintado por um mestre do Renascimento como uma imagem menos fiel do que a imagem aparentemente incontestável, no vídeo, de um apresentador mundialmente conhecido e que acaba de apresentar o telejornal numa pequena tela (TOUSSAINT, 1999, p. 10).

A televisão narra, ainda, as angústias que assaltam o intelectual no seu trabalho. Ainda que sejam angústias, no romance, elas são amenizadas por grandes momentos de reflexão e preparação de que o narrador desfruta, relaxando e exercitando o seu olhar de espectador, sobrevoando a cidade de Berlim, nas piscinas públicas, ou sob o sol de verão dos parques públicos berlinenses, enquanto realiza o seu trabalho mental de organização do seu ensaio.

A televisão é, ao mesmo tempo, um romance instigante e inquietante, devido à mistura de formas narrativas que ocorrem ao longo da sua escritura. Tous-

saint ora nos serve uma paródia do *Nouveau Roman* francês, ora um ensaio sobre arte e política, ora um ensaio crítico-analítico sobre a televisão ou a apatia esmagadora à qual a grande cidade submete aqueles que nela habitam; tudo isso sem contar as cenas observadas pelo narrador que nos lembram passagens de alguns filmes clássicos – como *Janela indiscreta* (1954), de Alfred Hitchcock, no qual o exercício do olhar é fundamental e dele pode depender a própria vida do observador.

CONCLUSÃO

A ficção contemporânea e/ou pós-moderna tem se constituído de forma diversificada, seja incorporando elementos tradicionais da construção narrativa, como o recurso da memória, relatos sobre os acontecimentos políticos da história mundial recente ou fatos jornalísticos, sem contar o recurso da inclusão do leitor como peça-chave do processo narrativo. Ao longo da primeira década dos anos 2000, testemunhamos a proliferação de um tipo de obra narrativa que é de difícil classificação por parte do leitor, mas que os editores têm classificado como livros de viagem. Nessa categoria, aparecem os livros da autora norueguesa Åsne Seierstad, autora de *O livreiro de Cabul*, *101 dias em Bagdá*, *De costas para o mundo* e *Crianças de Grozni*. As narrativas de Seierstad tratam de temas relacionados a conflitos armados e zonas conflagradas no Afeganistão, Iraque, Sérvia, Tchetchênia. Não localizariamos essas narrativas propriamente na condição de literatura de viagem pura e simplesmente. É importante ressaltar que o editor, em suas fichas catalográficas, não deixa de relacionar os livros aos temas da guerra, política e governos, usos e costumes.

As narrativas de Seierstad apresentam ainda um forte componente ficcionalizante. A narrativa não se enquadra simplesmente na forma do relato jornalístico, ela apresenta características ficcionais e parece desejar constantemente o estatuto ficcional.

Outro exemplo que é importante apontar é o do escritor napolitano Roberto Saviano. Saviano é um autor que tem forte consciência do poder da sua narrativa. A sua crônica da vida italiana e napolitana colocou-o na condição de homem marcado para morrer pela máfia italiana, devido à publicação e ao sucesso do seu livro *Gomorra*, situação análoga à do escritor britânico Salman Rushdie, que teve sua morte decretada em uma *fatwa*, proferida pelo Aiatolá Ruhollah Khomeini, por ter escrito o romance *Versos satânicos* (1989), livro considerado ofensivo ao Islã.

Em seus livros, *Gomorra* (2008), *O contrário da morte* (2009), *A beleza e o inferno* (2011), Saviano serve intensa inquietação para o leitor: longe da pirotecnia midiática das feiras literárias e da supervalorização tecno-digital, aborda o lado negro da economia das relações humanas no grande mercado global da moda, do trabalho escravo, do tráfico de drogas, do crime organizado e sua economia paralela, do trabalho precário e da falta de trabalho. Em “Quem escreve morre”, crônica publicada em *A beleza e o inferno*, Saviano levanta questões que são de grande importância para a crítica literária e para o ensino da teoria literária. “Quem escreve morre” é para ser lido “[...] de uma só vez, levando um soco nas vísceras, um tapa em pleno rosto, sentindo a dignidade dilacerada, o medo de poder desabar cedo ou tarde no mesmo círculo infernal descrito nas páginas” (SAVIANO, 2011, p. 263). Esta é a descrição que Saviano faz sobre *A World apart*

(*Um mundo à parte*), de Gustaw Herling-Grudzinski, mas que serve muito bem para descrever o que narra em “Quem escreve morre”, crônica sobre a obra *Tchetchênia*, de Anna Stepanovna Politkovskaia, morta com três tiros no peito e um tiro de certificação na nuca, partidos de uma pistola IHZ, com silenciador.

Para Saviano (2011, p. 277), as palavras de Anna Politkovskaia são como “[...] espinhos enfiados debaixo das unhas e nas têmporas do poder russo”. *Tchetchênia* é um livro perigoso:

Anna Politkovskaia o escreveu com a vontade de contar uma ferida que dizia respeito não apenas a uma parte perdida em algum antro caucasiano. Escreveu-o conseguindo tornar a história da guerra da Tchetchênia uma realidade cotidiana de todos. E foi isso que a matou. Sua capacidade de fazer da Tchetchênia um debate necessário em Londres e em Roma, fornecendo elementos a Madri e a Paris, a Washington e a Estocolmo. Em toda parte, suas palavras se tornaram nitroglicerina para o governo Putin, a ponto de esse livro ter ficado mais perigoso do que uma transmissão televisiva, do que a declaração de uma testemunha, do que um julgamento no Tribunal Internacional. Porque Tchetchênia reúne tudo que Anna viu em uma das piores guerras em mulheres violentadas e os soldados torturados tinham que declarar verbalmente serem os reais culpados das violências sofridas. É possível sintetizar sua poética em um aforismo de Marina Tsvetaeva, sobre o qual fizera o seu trabalho de conclusão de graduação: “Todo meu escrever é prestar ouvidos” (SAVIANO, 2011, p. 278).

Não é por acaso que “Quem escreve morre” feche o livro de Saviano. Acreditamos que não só pela força do que descreve e pelo choque que o relato sobre a obra de Anna Politkovskaia provoca no leitor, mas também pela reflexão crítica sobre a literatura e a verdade das palavras. No nosso tempo, a verdade das palavras é paga com a morte, com a eliminação física do autor com um disparo no coração. Na visão de Saviano, isso significa que o autor atingiu o coração do Poder, palavra genérica e rameira, pois foi atingido por ele no coração. Uma reação igual, contrária e feroz. Essa é a prova dos nove de ter atingido o seu objetivo.

O texto literário do nosso tempo oscila entre a banalidade juvenil de massa viciante, infantilização total do consumidor – a literatura como pensamento fraco – e a literatura que é capaz de por as mãos no sangue do seu tempo, fitar nos olhos a podridão da política e o cheiro ruim dos negócios geridos pela economia bandida que circula pelo planeta. Para essa literatura, temos alguns exemplos: *Em estado de memória*, de Tununa Mercado, *Um homem é muito pouco*, de Ronaldo Costa Fernandes, *História natural da ditadura*, de Teixeira Coelho, e *A cidade do sol*, de Khaled Hosseini.

Alberto Manguel ao falar sobre o seu romance *Todos os homens são mentirosos* diz que ele nasceu do seguinte problema: *como se escreve, como se cria uma obra literária e o que quer dizer ser autor*. Essas são questões que ficam em suspenso ao sabor das decisões do leitor. Assim como Saviano, vemos a escrita literária como estrutura labiríntica, multiforme, desprovida de entradas unívocas. A literatura deve ser a “possibilidade de criar palavras que não comunicam, mas exprimem, capazes de sussurrar ou gritar, de fazer o leitor sentir que o que está lendo lhe diz respeito” (SAVIANO, 2011, p. 284). É possível resumirmos que a literatura do agora deve carregar consigo a marca suja da vida, levando o leitor ao desespero, característica da sua ingovernabilidade.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, J. *Iracema: lenda do Ceará*. São Paulo: Ática, 1992.
- BOURDIEU, P. *Sobre a televisão*. Seguido de: a influência do jornalismo e os jogos olímpicos. Tradução Maria Lucia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- CANCLINI, N. G. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- FAWCETT, F. *Santa Clara Poltergeist*. Rio de Janeiro: Editora Eco, 1990.
- FONSECA, R. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia da Letras, 1998.
- KOSINSKI, J. *O videota*. Tradução Hindemburgo Dobal. Rio de Janeiro: Artenova, 1971.
- MCCOY, H. *Mas não se mata cavalo?* Tradução Érico Veríssimo. São Paulo: Abril Cultural, 1982. (Grandes Sucessos).
- MERQUIOR, J. G. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a escola neo hegeliana de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- PÉCORA, A. Milênio para iniciantes: literatura. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 31 dez. 2000. Caderno Mais! p. 15.
- POE, E. A. *Histórias extraordinárias*. Tradução Brenno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- POE, E. A. *Manuscrito encontrado numa garrafa e outros contos*. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado, seleção de textos Maura Sardinha. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996. (Coleção Clássicos de Ouro).
- PORTELLA, E. O ensaio como ensaio. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 141, abr./jun., 2000.
- ROUANET, S. P. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SAVIANO, R. *A beleza e o inferno: textos 2004-2009*. Tradução Karina Jannini. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- SUBIRATS, E. *Da vanguarda ao pós-moderno*. 4. ed. São Paulo: Nobel, 1991.
- TALENS, J. *Escritura contar o simulacro: el lugar de la literatura en la era electrónica*. Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo, Universitat de Valencia & Asociación Vasca de Semiótica. EUTOPIAS, 2a época, Documentos de trabajo, v. 56, 1994.
- TOUSSAINT, J.-P. *A televisão*. São Paulo: Editora 34, 1999.

LIMA, R. Novel: tradition and innovation, critical protocols of fiction of *now*. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 87-99, 2012

Abstract: *The aim of this paper is to analyze some aspects of contemporary narrative and how they organize the critical protocols fictional of literature of "now". It is possible to affirm that a true implosion plaguing realistic forms of narrative, based on the description of a theoretical model of totalitarian history, and gain space and power narratives that are, at the same time, explicitly and restrictively associated with artful experiences, not theorized or transformed into ideas.*

Keywords: *fiction now; literary tradition; literary innovation.*

Recebido em agosto de 2012.

Aprovado em agosto de 2012.