

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL - UFMS
VOLMIR CARDOSO PEREIRA**

**A presença da Geração 90 e de Nelson de Oliveira
na cena literária contemporânea**

**Campo Grande – MS
2007**

VOLMIR CARDOSO PEREIRA

**A presença da Geração 90 e de Nelson de Oliveira
na cena literária contemporânea**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação - mestrado – em Estudos de Linguagens do CCHS da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul para obtenção do grau de Mestre em Letras, sob orientação do prof. dr. Edgar César Nolasco.

**Campo Grande – MS
2007**

A presença da Geração 90 e de Nelson de Oliveira na cena literária contemporânea

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, em 14 de dezembro de 2007.

Prof(a). Dr(a).
Coordenador e orientador(a)

Prof(a). Dr(a).
Membro Efetivo (convidado)

Prof(a). Dr(a).
Membro Efetivo (da Instituição)

Campo Grande, 14 de dezembro de 2007.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meu pai, Ademir, à minha mãe, Marlene e a meus irmãos, Maria, Graciely e Lucas, pelo inestimável apoio nos momentos de dificuldades, sendo sempre um porto seguro contra as tormentas enfrentadas.

Agradeço também à minha namorada, Elaine, pelo companheirismo e pela motivação para seguir em frente e não desanimar.

Agradeço ainda a meus amigos, Neto e Humberto (*in memoriam*), pelas discussões sobre filosofia, política, literatura e outras alucinações translúcidas que fizeram com que eu não me conformasse com a cerveja e o futebol dos finais de semana e buscasse outras aventuras.

Sou grato também a meu orientador, Edgar, pela dedicação com que tratou meu projeto e pelo relacionamento amistoso e fraterno que, apesar da distância, pudemos manter no decorrer desta jornada.

Devo agradecer ainda à minha amiga e professora, Lucilene, pelo enorme carinho e atenção a mim dispensados, tanto ao me ajudar no texto dissertativo quanto pelas conversas espirituosas e revigorantes.

Por fim, agradeço a Nelson de Oliveira que, mais do que personagem fundamental desta dissertação, revelou-se um grande amigo, sempre disposto a dialogar sobre seu trabalho e partilhar com generosidade suas idéias.

O forasteiro estendeu-se sobre o pedestal. O sol alto o despertou. Comprovou-se sem assombro que as feridas cicatrizaram; fechou os olhos pálidos e dormiu, não por fraqueza da carne, mas por determinação da vontade. Sabia que esse templo era o lugar que seu invencível propósito postulava; sabiam que as árvores incessantes não conseguiriam estrangular, rio abaixo, as ruínas de outro templo propício, também de deuses incendiados e mortos; sabia que sua imediata obrigação era o sonho.

Jorge Luis Borges, *As ruínas Circulares*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - LITERATURA E SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA: LIMITES CRÍTICOS	08
CAPÍTULO I - A LITERATURA NO BRASIL A PARTIR DOS ANOS 1990	14
1. Literatura e sociedade brasileira: novas e velhas questões.....	14
2. Novos caminhos para a literatura	19
3. Literatura e/ou indústria cultural?.....	29
4. “Geração 90”: entre a estética e a publicidade	37
CAPÍTULO II - NELSON DE OLIVEIRA: AS DIVERSAS REPRESENTAÇÕES DO INTELLECTUAL-ESCRITOR CONTEMPORÂNEO	53
1 Vida e ficção: limites incertos.....	53
2. A presença de Nelson de Oliveira na mídia: reflexões sobre a imagem espetacular do escritor	55
3. As diversas instâncias representacionais na fala de Nelson de Oliveira	66
CAPÍTULO III - A CONSTRUÇÃO DO FAUSTO PÓS-MODERNO EM <i>SUBSOLO INFINITO</i>	81
1. Uma narrativa fantástica: entre o pesadelo urbano e a aventura mítica.....	82
2. O mito e a contemporaneidade: cinema, revistas em quadrinhos, videogame e literatura na composição paródica	93
3. O que pode nos dizer hoje o mito de Fausto e o pacto diabólico?.....	99
CONCLUSÃO - A IMPORTÂNCIA DA LITERATURA PARA A SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA	109
REFERÊNCIAS.....	113
ANEXOS	122

INTRODUÇÃO

LITERATURA E SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA: LIMITES CRÍTICOS

Ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdadeiro a respeito do mundo. Essa é a função consoladora da narrativa – a razão pela qual as pessoas contam histórias e têm contado histórias desde o início dos tempos. E essa sempre foi função suprema do mito: encontrar uma forma no tumulto da experiência humana.

(ECO. *Seis Passeios pelo Bosque da Ficção*, 1990, p 93.)

Quando se estuda literatura, há que se levar em conta somente o texto literário? Em que medida a própria imagem do escritor, sua identidade, seu pensamento, seu relacionamento com o meio social devem ser levados em conta em uma análise literária? Estas obviamente são questões que, no decorrer da história, foram sempre protagonistas de acirrados debates quanto à abordagem do texto literário pelo crítico. Basta lembrar o que significou a crítica realista em fins do século XIX e sua premissa determinista de tentar, a todo custo, explicar a obra pelo seu contexto, vendo a arte como mero reflexo das condições materiais da sociedade na qual emerge, ou então nos lembremos, em oposição, do viés crítico proposto pelos formalistas russos que, crenes em uma verdade estética transcendente, propunham o isolamento da arte com relação ao mundo, mantendo o olhar voltado somente para o texto literário, sem relacioná-lo com seu contexto ou com qualquer materialidade que precedesse o plano diegético da obra.

Com o passar do tempo, essas visões antagônicas foram sendo revistas e, como em todo processo abstrato do pensamento, chegou-se a estratégias dialéticas que conseguiram minar os extremos de cada uma delas, fazendo com que uma

fosse transpassada pela outra, sintetizando assim uma nova forma de se pensar a crítica do texto literário, ainda que não tenha suprimido as polêmicas teóricas. Basta lembrar, por exemplo, o método de análise literária utilizado por Antonio Candido ou, mais recentemente, por João Alexandre Barbosa que, em uma lúcida visão de como se abordar o texto literário, propôs a “leitura do intervalo” como principal direcionamento para a competência crítica. Para ele, a poética de um texto só pode ser estudada se pensarmos a tensão intervalar que existe entre o *dentro* e o *fora* da obra literária, sendo que nenhum dos dois – o texto e o contexto – deve suplantar o outro:

Na verdade, não há saídas da obra: há entradas capazes ou não de criar dimensões intervalares pelas quais seja possível uma leitura que mantenha a tensão entre o *dentro* e o *fora* – fulcro da estruturação literária. (...) Se a obra se constrói sobre a tensão entre os dois, qualquer leitura que procure resolver a interdependência optando por uma descrição de grau de dependência, talvez receba as palmas da pacificação crítica, mas, por outro lado, estará falando de uma outra coisa (psicologia, sociologia, história), pela qual talvez mereça palmas, aumentando, no entanto, a distância entre o dentro e o fora, no que se refere à criação poética.¹

É, portanto, na busca por esta dimensão intervalar entre texto e contexto, na qual ambos estão inextricavelmente interligados, que este trabalho visa estudar, conforme aponta o título, o que significou o surgimento do grupo Geração 90 no cenário não só literário como também político-cultural e, partindo de tal estudo, compreender a atuação representativa de Nelson de Oliveira (escritor que, além de membro do grupo, foi seu principal articulador), assim como os novos desafios enfrentados pelo intelectual-escritor no mundo contemporâneo e, por fim, adentrar seu universo literário, buscando tecer algumas considerações sobre a obra *Subsolo*

¹ BARBOSA. *A leitura do intervalo*, 1990, p 31.

infinito (2000) que, na virada do século e do milênio, propõe uma releitura cômica do mito faustiano em uma metrópole subdesenvolvida como São Paulo.

Embora tais pretensões de análise aparentem sugerir uma dissertação fragmentária, uma vez que se estaria tratando de três objetos distintos ao mesmo tempo (*Geração 90*, Nelson de Oliveira e *Subsolo infinito*), tal ambição mostra-se válida e profícua, na medida em que põe em cena as questões culturais e políticas que circundam (embora não expliquem) o processo de criação literária. Por isso, devemos nos atentar novamente para o que tanto nos alertam os Estudos Culturais: não se pode mais pensar a arte como se esta não tivesse implicações políticas ou fosse uma esfera privilegiada, imune às demais manifestações culturais. Acerca deste olhar político sobre a arte, afirma Sarlo:

Ante a especialização da cultura (compartimentos de vanguarda e compartimentos populares, ambos espreitados pelo mercado), o olhar político provará um sistema de redes (...). O olhar político organiza conceitual e criticamente; põe em contato, traça paralelos entre questões que, do ponto de vista social e pragmático, não necessariamente se encontrariam. Tais redes, qualquer que seja seu sentido, não são um novo sistema de hierarquias mas antes um espaço de máxima visibilidade das diferenças, orientado apenas para a mudança mas também interessado na democratização das instituições culturais.²

Traçar esses paralelos entre a arte – em nosso caso, a literatura – e outras redes sociais e culturais é, conforme aponta a autora, expandir o olhar crítico, ver diferenças, transgredir fronteiras e, sobretudo, questionar as hierarquias que insistem em determinar prismas maniqueístas.

Dividido em três capítulos autônomos – uma vez que cada um deles propõe uma discussão sobre um objeto específico –, este trabalho não segue uma lógica linear em suas subdivisões, embora os temas discutidos se complementem em

² SARLO. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*, 1997, p 63.

direção a um sentido geral. Assim, temos o seguinte roteiro: 1. discussão do conceito Geração 90 e estabelecimento de relações entre a literatura contemporânea, as novas mídias e a indústria cultural; 2. estudo das representações do intelectual-escritor no mundo contemporâneo, tendo como peça-chave a figura de Nelson de Oliveira; 3. considerações acerca de *Subsolo infinito*, visando discutir a construção paródica arquitetada na obra, mediante uma leitura crítica das possíveis significações que tal processo suscita. Assim, fica claro que se parte primeiramente de questões gerais que circundam e permeiam a literatura contemporânea até, por fim, alcançar o texto literário em toda sua particularidade e linguagem própria.

Ainda falando da arquitetura desta dissertação e de seu caráter desafiador, cabe lembrar que a maior dificuldade para sua realização não foi esta dimensão multifocal da análise (onde as questões foram levantadas a partir de vários objetos), mas antes a ausência de material bibliográfico sobre os temas propostos no decorrer dos capítulos. Enquanto a literatura contemporânea exibe um quadro muito vasto de novos escritores e obras – mesmo que a vendagem média dos livros tenha diminuído –, percebe-se que a crítica literária não tem acompanhado essa produção. É certo que os lugares críticos tradicionais são reduzidos, cabendo ressaltar a defasagem de revistas especializadas e a pouca importância atribuída à literatura pelos jornais. Por extensão, a crítica universitária, dado seu caráter minucioso e especializado, desempenha um lento processo de digestão dos autores e obras mais recentes.

Contudo, a partir dos anos 1990, vemos que esta crítica tradicional foi perdendo sua jurisdição não só pela falta de mecanismos suficientes para mapear a produção literária, mas também porque as novas mídias trouxeram uma nova possibilidade de se publicar, discutir e criticar literatura: a *internet*. Na rede,

escritores, universitários, jornalistas e mesmo o leitor mais simplório podem tornar-se críticos em potencial, podem criar um *blog* literário e divulgar seus textos críticos para quem quiser ler, ouvir ou mesmo assistir. As revistas e jornais literários proliferam na *internet* e isso parece mostrar que a literatura atravessa um processo de maior democratização, perdendo ao menos um pouco seu caráter aristocrático e elitista, uma vez que as condições sociais brasileiras sempre lhe impuseram tal condição. Dessa maneira, cabe de antemão justificar o emprego de tantas referências e citações retiradas de *sites* e *blogs* que, sem qualquer hipérbole, foram determinantes para a edificação deste trabalho. Se a crítica virtual é, por vezes, questionável, laica ou superficial, nota-se também que muitos ensaios, artigos e resenhas são de grande valia, apresentando bibliografia atualizada e argumentos contundentes. Assim, vale ressaltar o laborioso processo de pesquisa virtual que sustenta esta dissertação, calcado na filtragem das informações virtuais e no mapeamento de sites confiáveis. De qualquer forma, se este trabalho não levasse em conta a crítica e a literatura virtuais, poderia falar de qualquer outro assunto, menos da Geração 90, de Nelson de Oliveira ou de *Subsolo infinito*.

Nesse sentido, esta dissertação se propõe ir além da abordagem formal do texto literário e entender quais os percalços e desafios que a literatura contemporânea tem enfrentado, quais são as estratégias que ela adota para sobreviver na era da informática e do *boom* de informações descartáveis despejadas pela mídia, e ver como o escritor, esta figura quase quixotesca, gere novas representações, para sobreviver no cenário *pop*³ da atual indústria cultural. Tudo isso, ao invés de prejudicar ou colocar em segundo plano a obra literária, revela

³ O conceito “*pop*” será usado nessa dissertação como adjetivo que especifica o status dos bens culturais que são administrados pela indústria cultural e suas respectivas mídias visando atingir um público amplo. Nesse sentido, o formato *pop* supõe certa simplificação de conteúdo – pasteurização – a fim de obter maior receptividade.

novos matizes e suscita diferentes perspectivas ao se voltar o olhar para o texto literário que, mais do que entretenimento ficcional, é fruto da imaginação humana em sua busca pela compreensão do mundo.

Se, de alguma maneira, este trabalho puder mostrar o quanto o texto literário – este local sagrado onde a imaginação do homem recria o mundo através da magia do verbo – ainda é fundamental para esta verborrágica sociedade que se tem convencido chamar pós-moderna, creio que, apesar de suas eventuais falhas e limitações, certamente terá valido a pena escrevê-lo, assim como disponibilizá-lo aos que desejam compreender os rumos que a literatura tem tomado frente à cultura contemporânea e o que ela ainda pode ensinar (mesmo que deseducando o homem de suas verdades).

CAPÍTULO I

A LITERATURA NO BRASIL A PARTIR DOS ANOS 1990

As questões sobre a existência ou não de vocações canônicas no atual quadro de poesia brasileira são complexas por natureza e se mostram de maneira muito diversa. A única forma de a crítica conseguir algum avanço é não se predispor em relação ao mercado e nem se arvorar em defensora da literatura.

(SOUZA. *Crítica Cult*, 2002, p. 94.)

1. Literatura e sociedade brasileira: novas e velhas questões

O que pode esperar o indivíduo que escreve literatura no Brasil hoje? Certamente não muita coisa. Distante do ideal lobatiano de um país feito com homens e livros, o Brasil não apresenta políticas sociais capazes de elevar o livro à condição de bem cultural que seja capaz de inserir-se substancialmente na realidade cotidiana. O analfabetismo funcional (incapacidade de entender o que se lê), o saber técnico e ultrapassado das escolas, a massificação da informação, o alto preço do livro, são só alguns dos problemas responsáveis pelo fosso que separa o brasileiro da literatura.

Se estes entraves são próprios de nossa condição de Estado subdesenvolvido, incapaz de suprir sequer as necessidades básicas do indivíduo, há que se lembrar também que a arte literária, pelo menos no mundo ocidental, desde o início do século XX vem sofrendo um retrocesso quanto a seu poder de alcance social. Com o advento dos grandes meios de comunicação (cinema, rádio, televisão e, agora, a *internet*), desencadeou-se um processo que, em acordo com a velocidade da produção industrial e com o consumo indiscriminado das mercadorias, relegou a literatura a uma condição quase anacrônica, como se ela fosse incapaz de

satisfazer as necessidades fugazes e práticas do homem-operário ou do homem-burguês. Conforme aponta Perrone-Moysés, “O desafeto progressivo pela leitura é um fenômeno internacionalmente reconhecido. Leitura exige tempo, atenção, concentração, luxos ou esforços que não condizem com a vida cotidiana atual”⁴.

Dessa maneira, a indústria cultural, edificada a partir dos *mass media*, instaurou-se como reguladora das atividades artísticas, políticas e sociais, propondo novos modelos comportamentais a partir das novas representações de realidade por ela geradas. Na era do áudio-visual, onde as imagens e sons, para além da “reprodutibilidade técnica” descrita por Benjamin⁵, atingiram um grau de reprodução ubíquo e instantâneo – o simulacro –, o ato solitário da escrita literária, bem como o da leitura, vem sendo questionado quanto a seu valor, ou seja, caberia definir qual contribuição a literatura ainda poderia trazer para a sociedade, uma vez que os outros meios de comunicação trouxeram uma maneira muito mais dinâmica e prática de se absorver informação.

Embora os próprios escritores modernistas do início do século XX já fossem levados a repensar o significado de se narrar e, em seguida, formular novas expressões estéticas que pudessem competir ou ainda fazer oposição à emancipação avassaladora das novas tecnologias de reprodução (à época, o cinema, o rádio e a fotografia)⁶, não conseguiram evitar que a literatura se tornasse uma arte destinada a um público cada vez mais escasso. Enquanto o vídeo e a música foram se firmando como expressões culturais capazes de transpassar todo o tecido social por meio de uma crescente banalização de seus conteúdos (a invasão da música *pop* em escala mundial e dos filmes pasteurizados de Hollywood,

⁴ PERRONE-MOYSÉS. *Altas literaturas*, 1998, p. 178.

⁵ Ver BENJAMIN. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica In: *Os Pensadores*. 1980, p.05-28.

⁶ Ver ADORNO. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: BENJAMIN (at al). *Textos escolhidos*, 1983.

firmados no tripé “violência/sexo/amor romântico”, são os exemplos mais evidentes disso), a literatura, assim como a arte moderna impulsionada pela iconoclastia vanguardista, na busca por caminhos alternativos que pudessem ao mesmo tempo afrontar e denunciar a linguagem realista construída pela indústria cultural, acabou por afastar-se mais e mais do grande público, incapaz de compreender sua mensagem.

É sabido, porém, que nos séculos XVIII e XIX a literatura exercia um papel muito importante na vida cotidiana do Ocidente (sobretudo na Europa), afetando diretamente os processos de interação social (basta lembrar que a leitura do *Werther* de Goethe provocou uma onda de suicídios pela Europa e que Victor Hugo, ao vender milhares e milhares de livros pela França, acabara se tornando uma espécie de “líder espiritual” daquela nação). Conforme aponta Bosi, “O romance foi, a partir do Romantismo, um excelente índice dos interesses da sociedade culta e semiculta do Ocidente. A sua relevância no século XIX se compararia, hoje, à do cinema e da televisão.”⁷. Com a consolidação do *sistema literário* em fins do século XVIII, os escritores românticos obtiveram maior liberdade para criar, pois o papel do mecenas (suplantado pela nova ordem pós-1789) já não era determinante para a aprovação e divulgação de suas obras. Ao escrever um romance, o escritor sabia que o seu grande juiz seria o público: homens, mulheres e jovens com diferentes expectativas, mas igualmente dispostos a mergulhar no universo da cultura letrada, tornada acessível a diversos setores da sociedade.

Assim, quando entendemos o papel seminal desempenhado pela literatura até o final do século XIX na construção de um saber e de uma memória sociais e, a seguir, notamos como esse papel foi sendo reduzido à mera coadjuvação junto às

⁷ BOSI. *História concisa da literatura brasileira*, 1994, p.97.

novas mídias audiovisuais, torna-se evidente que discutir o lugar da literatura hoje é também compreender o processo de desvinculação social por ela sofrido, uma vez que, de fenômeno de massa, as obras escritas passaram cada vez mais a atingir um público seletivo e restrito. E, se estreitamos o olhar para a história literária de nosso país, pode-se perceber que o quadro de participação da literatura na vida social é ainda mais frágil pois, conforme aponta Canclini, “como os escritores e artistas [brasileiros] podiam ter um público específico se em 1890 havia 84% de analfabetos, 75% em 1920, e, ainda em 1940, 57%? A tiragem média de um romance era, até 1930, de 1000 exemplares.”⁸

Em um país marcado historicamente por problemas estruturais graves como o analfabetismo, a má implantação de políticas públicas, a fome, a insuficiência dos programas de saúde pública, o fantasma do desemprego, o sucateamento das universidades públicas e tantos outros, pode-se inferir que o livro, dada sua condição de mercadoria, dificilmente conseguiria tornar-se acessível à grande massa, preocupada com o mínimo suprimento de suas necessidades básicas e distanciada do saber letrado. Dessa maneira, a imaginação fabulativa, as histórias populares, os relatos pessoais, a memória e a tradição dos brasileiros buscaram outros meios de se fazerem ouvir, já que o livro, a literatura, lhes parecia vetada. Extravassada em canções populares, em anedotas, em narrativas orais, em conversas de botequim, a fala popular, em sua materialidade efêmera e fugaz, revelava um Brasil iletrado e, por conseguinte, incapaz de se opor com veemência aos relatos oficiais (às narrativas governamentais, aos espetáculos televisivos, aos *outdoors* de produtos importados, etc.). É nessa perspectiva que Santiago afirma:

⁸ CANCLINI. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, 2003, p. 68.

As orelhas dos cidadãos brasileiros lêem mais ávida e consistentemente do que nossos olhos, mesmo os alfabetizados. Estes, por descaso dos governantes, acabaram se desacostumando das linhas negras e paralelas dispostas em sucessivas páginas brancas, encadernadas em livro. Foram sendo habituadas às formas visuais da linguagem, propostas cotidianamente, ontem, pelo cinema e, hoje, primordialmente pela televisão.⁹

Diante dessas considerações, devemos, portanto, reconhecer que a literatura feita *no* Brasil não poderia falar diretamente *para* o Brasil. Elitizada desde a produção até a recepção (salvo raras exceções), a arte da escrita sustentou-se como bem cultural de uma pequena parcela da população, ou seja, de um micro-mundo burguês, muitas vezes incapaz de estabelecer relações diretas com a realidade multifacetada da nação.

Se este foi o grande problema suscitado pelo modernismo heróico de Mário e Oswald de Andrade, certo é que ele subsiste. Os excluídos da literatura (sobretudo da “alta literatura”) continuam sendo a maioria. A literatura atual, assim como no passado, não é democrática:

Aqueles que estão objetivamente excluídos do universo do fazer literário, pelo domínio precário de determinadas formas de expressão, acreditam que seriam também incapazes de produzir literatura. No entanto, eles são incapazes de produzir literatura exatamente porque a definição de “literatura” exclui suas formas de expressão. Ou seja, a definição dominante de literatura circunscreve um espaço privilegiado de expressão, que corresponde aos modos de manifestação de alguns grupos, não de outros.¹⁰

Assim, pode-se ainda entender que, além da inviabilidade do livro enquanto bem cultural a ser adquirido por todos, os próprios códigos lingüísticos empregados no estabelecimento de uma “teoria da literatura” e de um “cânone literário” são por si

⁹ SANTIAGO, Leitor e cidadania. In: _____. *O Cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural* 2004, p.176.

¹⁰ DALCASTAGNÉ, *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*, 2007, p 04.

só excludentes, na medida em que delimitam as fronteiras entre *o que é* e *o que não é* Literatura.

Expostos esses argumentos, procuraremos, a seguir, mostrar como a literatura feita a partir dos anos 1990 trouxe novas questões para a crítica e, de alguma maneira, mostrar como o advento da informática e a invasão da *internet* em fins do milênio criaram novos lugares para o texto literário, dando, talvez, passos importantes em direção a um inusitado processo de democratização da escrita e da leitura no Brasil. Por isso, pensamos, foi necessária esta primeira discussão retrospectiva sobre o papel da literatura na sociedade brasileira, uma vez que nosso passado histórico nos lega inquietantes questões que, em movimento de ressaca, amontoam-se nas praias de nosso presente.

2. Novos caminhos para a literatura

Desde os anos 1990, fatores econômicos e tecnológicos vêm transformando a publicação da literatura feita no Brasil e, conseqüentemente, influenciando-a internamente. Conforme nos lembra Chartier,

Os textos não existem fora dos suportes materiais (sejam eles quais forem) de que são veículos. Contra a abstração dos textos, é preciso lembrar que as formas que permitem sua leitura, sua audição ou sua visão participam profundamente da construção de seus significados.¹¹

Com isso, fica evidente que estudar as mudanças de suporte do livro, as novas formas de publicação/divulgação das obras literárias, assim como as novas relações que se estabeleceram entre a literatura e a indústria cultural a partir dos anos 1990, não se limita à mera especulação economicista acerca da cadeia

¹¹ CHARTIER. *Os desafios da escrita*, 2002, p. 61-62.

produtiva do livro de literatura no Brasil, mas antes diz respeito ao estudo de bases que não só sustentam a literatura como também a revestem semanticamente.

Desse modo, propomos a seguir uma rápida descrição/discussão das duas principais mudanças que vêm ocorrendo, desde os anos 1990, na confecção/recepção do texto literário no Brasil.

a) Revolução no mercado editorial:

Pode-se dizer que a primeira grande mudança estrutural no processo de produção da literatura deu-se com a expansão do mercado livresco no Brasil a partir da última década do século XX. Com a maior estabilização da economia em meados dos anos 1990 e, sobretudo, com os avanços tecnológicos implementados na área editorial, pequenas editoras puderam se constituir como empresas mais seguras, capazes de colocar um produto de custo menos elevado no mercado e de melhor qualidade, principalmente por conta das novas técnicas de impressão digital ¹². Publicar tornou-se mais rentável e, sobretudo, mais fácil. Só para termos uma idéia de como isso se concretiza em números, basta citar o levantamento feito por Fábio Sá Earp e George Kornis acerca da produção livresca em geral no País a partir de 1990:

Os dados de produção física apontam para um crescimento substancial entre os períodos de 1990/94 e 1995/98, quando houve um aumento de 54% no número de títulos e 49% no de exemplares. Ocorreu uma queda no período de 1999/2003 – 11% em títulos e 13% em exemplares –, mas pouco expressiva diante dos resultados anteriores. O que nos livra de um diagnóstico animador é a queda da tiragem média – estamos diante de editoras que produzem livros, porém com menores tiragens.¹³

Conforme apontam os autores, em apenas quatro anos (1995-98) o número de títulos lançados cresceu 50 % em relação aos quatro anos anteriores, o que

¹² Ver RIBEIRO; ROCHA. *Pequenas editoras e internet: ação cultural com tecnologia para a difusão da nova literatura*, 2004.

¹³ EARP; KORNIS. *A economia na cadeia produtiva do livro*, 2005, p. 29

significa uma notória revolução no mercado do livro no Brasil em menos de uma década. Porém, alertam, isso não quer dizer, de imediato, que a demanda de leitores segue esta mesma propulsão quantitativa, uma vez que as tiragens, em sentido contrário ao número de títulos, diminuí consideravelmente (segundo os autores, a média de tiragem por obra era de 10391 em 1990, sendo reduzida a 7380 em 1998 ¹⁴). Aumentou-se e diversificou-se a oferta de livros, mas o público leitor não seguiu esta expansão editorial.

No caso específico da literatura, há que se reconhecer que o novo processo de publicação, propiciado sobretudo pelo surgimento de tantas editoras pequenas e médias, foi fundamental para uma maior democratização da obra literária. Contudo, essa intensa publicação de novos romancistas, contistas e poetas, de alguma maneira congestionou a possibilidade de novos nomes sobressaírem, uma vez que, dada tal profusão de obras literárias para um público insuficiente, as tiragens médias se restringiam aos parques dois mil exemplares.

Cabe destacar, nesse processo, o papel importante de editoras como *Ciência do Acidente*, *Nankin Editorial*, *Altana*, *Hedra*, *Labortexto*, *Beca*, *Ateliê Editorial*, *Artes e Ofícios*, *Cosac & Naify*, *Livros do Mal*, *7 Letras* e tantas outras, que compuseram o rol de protagonistas desta revolução no mercado editorial. Se algumas delas se tornaram selos importantes na cena literária brasileira, capazes de competir de igual para igual com as grandes editoras (Ateliê, Cosac&Naify, por exemplo), a grande maioria restringiu-se ao atendimento de nichos segmentados, buscando, com os sofisticados e baratos suportes técnicos, conquistar leitores por meio de bons projetos gráficos e do lançamento de obras que não faziam parte do

¹⁴ EARP; KORNIS. *A economia na cadeia produtiva do livro*, 2005, p. 30.

jogo de cartas marcadas das grandes editoras. É seguindo essa perspectiva que constatam Ribeiro e Rocha:

As pequenas editoras, distribuídas por todo o país e surgindo a todo instante (basta ligar um computador e ter um *QuarkXpress*), têm sido de suma importância para a renovação da literatura nacional contemporânea, para o relançamento de autores esquecidos ou resgatados após longas décadas de recolhimento, além de fazerem a pesquisa e a captura que as editoras de grande porte não fazem.¹⁵

Assim, essas editoras, apesar da precariedade quanto a uma logística eficaz de distribuição, vêm exercendo um papel de mapeamento e apresentação de autores e obras que não era desempenhado pelas editoras de grande porte como Jorge Zahar, Companhia das Letras, ou Rocco. As pequenas editoras, muitas vezes mantidas pelos próprios escritores (casos, por exemplo, da *Ciência do Acidente*, idealizada e desenvolvida pelo escritor e *designer* Joca Reiners Terron, da Livros do Mal, sob o comando dos escritores gaúchos Daniel Galera e Daniel Pelizari), firmaram-se como ponto de partida para quem quer publicar, democratizando o mercado editorial e, por isso mesmo, questionando os cânones propostos pelas grandes editoras (basta assinalar, por exemplo, o trabalho recente da editora LaborTexto, especializada na publicação de autores oriundos da periferia ou do sistema prisional).

b) A internet e o redimensionamento do texto literário

A chegada da *internet* ao Brasil em meados da década de 1990, a princípio, não dava sinais de que poderia causar um impacto tão grande nos hábitos do cidadão brasileiro e, muito menos, no sistema literário. O computador, até então um

¹⁵ RIBEIRO; ROCHA. *Pequenas editoras e internet: ação cultural com tecnologia para a difusão da nova literatura*, 2004, p. 06.

bem restrito aos setores de classe média e alta, não fazia parte do cotidiano das pessoas e, conseqüentemente, a *web* sofreu um lento processo de expansão até atingir o âmago da vida social.

Desse modo, paulatinamente, a informatização foi se alastrando por entre as instituições, empresas, até atingir o lar do brasileiro que, somente agora no século XXI, tem se tornado capaz de absorver economicamente o computador e a *internet*. É fato que existe uma nova geração sendo educada em frente à tela do computador, capaz desde muito cedo de dominar com perícia seus recursos técnicos e de bem compreender seus códigos. Mesmo o jovem que não possui ainda condições de ter seu próprio computador, economiza o quanto pode para desfrutar alguns minutos como internauta em *lan houses* idílicas.

Assim, o “mundo virtual” vai se arraigando às práticas sociais, provocando novas formas de interação social e, sobretudo, estabelecendo uma nova relação lingüística entre a realidade e as pessoas (sites como *Orkut*, *MSN* e, mais recentemente, o *Second Life*, dão mostras claras do quanto a *internet* tem transformado as práticas comunicativas). Nesse contexto de mutação civilizatória, em que as projeções virtuais passam a competir com a realidade concreta, sendo por vezes compensatórias em relação a um cotidiano pautado pela rotina diária, a literatura obviamente não poderia passar incólume. Assim como a linguagem, de uma forma geral, tem assumido novas configurações, o texto literário é também desafiado a incorporar esses novos códigos virtuais, sendo inclusive levado a migrar de suporte, ou seja, a passar do livro à tela.

Ao fazer-se tal afirmação, podemos de antemão rebater a argumentação neófoba de certos críticos que insistem em ver a *internet* como mais uma criação “malévola” da indústria cultural, inimiga do livro e da “leitura crítica”. É o que faz

Galvão quando afirma: “Os meios audiovisuais, variados e em incessante reinvenção a partir do computador e da *internet*, afugentaram legiões de leitores de livros, em especial os iniciantes”¹⁶. Porém, o quadro que tem se apresentado desde o final dos anos 1990 tem sido outro: a rede virtual assumiu um papel fundamental na publicação e divulgação da literatura, sendo responsável por novas relações entre autor e leitor, possibilitando, inclusive, a edificação de uma literatura pública e interativa, na qual a autoria pode ser de todos e de ninguém ao mesmo tempo.

Desse modo, pode-se observar que a profusão de *sites* e *blogs* dedicados à literatura reflete justamente este processo de conversão do texto literário impresso para o formato eletrônico. *Sites* como *O Bestiário* (www.bestiario.com.br), *Paralelos* (www.paralelos.org), *Cronópios* (www.cronopios.com.br), *Releituras* (www.releituras.com.br), *Germina Literatura* (www.germinaliteratura.com.br), *Jornal de poesia* (<http://www.revista.agulha.nom.br/poesia.html>), *Rascunho* (www.rascunho.ondarpc.com.br), *Verdes trigos* (www.verdestrigos.org), Recanto das Letras (www.recantodasletras.uol.com.br) e tantos outros (a lista é muito grande), apresentam interessantes projetos de divulgação e discussão de textos literários, sendo diretamente responsáveis pela renovação da cena literária contemporânea no Brasil.

Além de serem o caminho mais prático e rápido para que novos escritores possam mostrar seus trabalhos e suas idéias, há que se mencionar o fato de que *sites* e *blogs* de literatura têm proposto novos lugares para que se discuta literatura. Geralmente descompromissados com a academia, com seus cânones e métodos críticos, os participantes virtuais têm liberdade para exercer uma crítica impressionista e amadora, propondo assim várias “literaturas” possíveis. Poemas,

¹⁶ GALVÃO. *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*, 2005, p. 11.

contos, crônicas, resenhas, artigos, ensaios, livros inteiros (em formato *ebook* ou ainda em *audiobook* para *download*), enfim, a produção literária e crítica que antes se sustentava no universo acadêmico e nos jogos de interesse entre editoras, livrarias e mídias poderosas de divulgação (revistas e jornais de prestígio), agora está em grande parte disseminada na rede. É isso o que tem levado críticos de renome acadêmico, como Eneida Maria de Souza, a refletir sobre essa condição da literatura e dar atenção a essas novas formas de expressão e divulgação:

A ameaça que paira no ar da era informatizada, na qual o suporte livro irá ser substituído pelo e-book, permite, guardando os exageros e as tolas desconfianças, incentivar o comércio poético, pela produção de revistas virtuais de poesia. A transformação dos suportes permite a releitura do estético a partir de outros veículos de produção artística, uma vez que a escrita no papel encontra na tela o seu espelho, motivando os leitores a se libertarem do movimento tradicional do gesto de ler.¹⁷

Reconhecer que a literatura, para sua própria sobrevivência, começa a trilhar novos caminhos e valer-se da tecnologia virtual é também desmistificar o velho medo de que a *internet* – ou mesmo o próprio computador – venha a ser, após a ascensão do vídeo e da televisão, outro algoz da arte literária. Diante desse novo contexto, obviamente se deve ter o devido cuidado em não apressar juízos generalizantes para algo que é tão recente quanto revolucionário, mas pior será se a academia não estudar com minúcia as vantagens e desvantagens trazidas pelo texto literário eletrônico.

Quanto às vantagens, a eliminação das distâncias geográficas propiciada pela Internet é a primeira delas, pois agora os mais diversos públicos têm livre acesso aos textos e autores que antes eram veiculados somente pelas livrarias (as

¹⁷ SOUZA. *Crítica cult*, 2002, p 90-91.

quais sempre se concentraram nos estados mais desenvolvidos do País ¹⁸⁾ e, quando muito, podiam ser encontrados em (cripto-)bibliotecas, geralmente lugares sombrios e empoeirados ou, quando muito, depósitos bem cuidados de um cânone literário malhado.

Na rede, a literatura torna-se disponível para qualquer indivíduo que tenha acesso a um computador e dissemina-se de forma não-hierarquizada, uma vez que boa parte dos *sites* dedicados à arte da escrita oferece textos de autores novos junto com figuras do cânone. No site *Releituras*, por exemplo, pode-se ver na ordem alfabética do índice de autores o nome “Marçal Aquino” e “Marcelino Freire” em seqüência a “Manuel Bandeira” e “Machado de Assis” ¹⁹⁾, o que revela as inúmeras possibilidades de se remodelar o cânone tradicional.

Para além dessas questões, deve-se ressaltar o quanto a virtualidade modifica também a própria concepção de texto e, por seguinte, as próprias atividades de leitura e escrita. Aponta-nos Chartier:

O texto eletrônico, tal qual o conhecemos, é um texto maleável, móvel, aberto. O leitor pode intervir em seu próprio conteúdo e não somente nos espaços deixados em branco pela composição tipográfica. Pode deslocar, recortar, estender, recompor as unidades textuais das quais se apodera. Nesse processo desaparece a atribuição dos textos ao nome de seu autor, já que estão constantemente modificados por uma escritura coletiva, múltipla, polifônica, que dá realidade ao sonho de Foucault quanto ao desaparecimento desejável da apropriação individual dos discursos – o que ele chamava de “função-autor”. ²⁰⁾

O leitor agora é também escritor. Destituída a “aura” do autor, que o investia da posse incontestada do texto (o *copyright*), este pode agora receber modificações e

¹⁸⁾ Segundo Hubert Alquéres, secretário-adjunto de Educação do Estado de São Paulo, “há no Brasil 700 livrarias, quando o ideal seria algo em torno de 10 mil. Pior: o número de pontos-de-venda está concentrado nas regiões Sul e Sudeste, que respondem por 58% dos compradores de livros” (*Livros: o melhor é ter acesso*, acessado em 25 de setembro de 2006).

¹⁹⁾ Ver índice de autores no site www.releituras.com/releituras.asp.

²⁰⁾ CHARTIER. *Os desafios da escrita*, 2002, p. 25.

interferências constantes dos leitores, num processo interativo infundável. A obra, portanto, perde sua identidade singular, pois a busca por palavras-chave – por meio de *sites* como *Google* ou *Yahoo* – e os saltos indicados pelos *hiperlinks* criam uma nova forma de abordagem do texto, propondo uma leitura fragmentária, descontínua e infinita ²¹. De alguma maneira, assistimos hoje àquilo que Jorge Luis Borges há algum tempo havia metaforizado como sendo a “biblioteca de Babel” ²².

Trazendo novos problemas, assim como novas possibilidades para a construção do texto (feito agora tanto pelo autor quanto pelo leitor), a *internet* suscita também inovadoras experimentações estéticas, que refletem justamente essa tensão. É o caso, por exemplo, do texto virtual *A dama de espadas* ²³, uma experiência com hiperficção proposta por Marcos Palácios e Otávio Filho e que propõe novas estratégias de leitura do texto literário. Dentre as inovações, cabe destacar que, logo na página inicial, há um “modo de usar”, instruindo o leitor sobre como adentrar o universo textual, repleto de *hiperlinks* e de caminhos múltiplos para um possível enredo, no qual fatalmente o leitor “aventureiro” há de perder-se. E tudo isso acompanhado de uma trilha sonora em formato *midi*, típica dos jogos de *videogame*, de imagens e cores que garantem uma ambientação de suspense para o texto, havendo ainda a oportunidade de se entrar em contato com os autores via *e-mail* ²⁴.

Diante dessa revolução textual, há que se perceber, agora sob outro ponto de vista, que todas as inovações presentes causam certo espanto, e que práticas culturais seculares como a leitura em livro impresso, ou a formatação própria das revistas e jornais, ou mesmo o culto ao autor não devem ser sumariamente

²¹ CHARTIER. *Os desafios da escrita*, 2002, p. 23.

²² O escritor argentino, em seu conto *A biblioteca de Babel*, descreve uma biblioteca infinita na qual todo o saber humano, de todos os tempos e de todos os lugares, estaria registrado.

²³ PALÁCIOS; FILHO. *A dama de espadas*, acessado em 12 de agosto de 2007.

²⁴ Ver CORRÊA. *Autoria e virtualidade*, 2006.

excluídos pelo texto eletrônico. Assim, os mais diversos textos, sejam eles de qual gênero for, são agora lidos em um mesmo suporte – o computador –, dificultando a diferenciação entre os diversos discursos, uma vez que lhes priva de uma materialidade específica²⁵, mas, por outro lado, velhas práticas são incorporadas ao texto eletrônico a fim de facilitar sua assimilação pelo leitor. É o que constata Corrêa quando afirma:

Os textos continuam sendo valorizados atrelados ao nome do autor e à sua circulação na mídia. Dentro deste outro cânone literário (não oficial) também existe um sistema de hierarquia e de julgamento estético, que reproduz, no ambiente cibernético, valores editoriais tradicionais, como a instauração de uma Academia virtual Brasileira de Letras (<http://www.avbl.com.br>).²⁶

Essa reconstituição de valores pré-virtuais junto à textualidade eletrônica atesta não somente a permanência do livro, das revistas e dos jornais impressos (que, apesar de ultrapassados tecnicamente, continuarão por um bom tempo a concorrer com o *ebook*), mas também mostra que o próprio ambiente virtual se valerá dos códigos antigos para conquistar os leitores. Para se comprovar tal fato, basta perceber como os *ebooks* tentam reproduzir o *design* do livro impresso, ou ainda acessar revistas virtuais como La Gioconda (disponível em www.lagioconda.art.br, dedicada às artes plásticas e à literatura) e Mneozine (disponível em <http://www.cronopios.com.br/mneozine>, dedicada especificamente a textos literários), cuja formatação segue o modelo de uma revista convencional (capa, paginação, índice, etc.).

Por fim, nota-se que o computador de fato transformou o fazer literário a partir da década de 1990, dando velocidade e agilidade ao processo de construção e

²⁵ CHARTIER. *Os desafios da escrita*, 2002, p. 23.

²⁶ CORRÊA. *Autoria e virtualidade*, 2006, p. 252.

publicação do texto literário. Por conseguinte, a *internet* pôs em xeque, na prática, as instâncias convencionais do sistema literário, a autoridade do autor, do editor e do crítico (até então inquestionáveis), assim como a própria concepção de cânone literário. Na verdade, a literatura, beletrista ou não, possui agora novos lugares de produção/publicação, onde a coletividade pode discutir nos fóruns internáuticos os textos dos novos escritores e mesmo o padeiro pode, sem muito esforço, publicar seu primeiro *ebook* e disseminá-lo pela rede. O fato é que a *internet* deu vazão aos textos de milhares de pessoas que antes poderiam estar confinados em diários íntimos, cadernos pessoais, ou em cartas discretas. Surge, desse modo, um novo processo arquivolítico que questiona, dentre outras coisas, o direito restrito de certos grupos ao ato de narrar. Com a *internet*, o sistema literário perdeu sua hierarquia tradicional, uma vez que o trajeto *autor* → *obra* → *leitor* pode ter agora inúmeras interferências, sendo possível, inclusive, a inversão entre os pólos.

3. Literatura e/ou indústria cultural?

Que a relação entre literatura e indústria cultural é algo extremamente problemático, já sabemos. Se pudéssemos sintetizar toda a contenda entre ambas em uma questão, talvez a pergunta seria: as instâncias midiáticas e sua lógica de reprodução e consumo podem ser compatíveis com o objeto artístico e, no caso, permitir que a obra literária continue tendo seu espírito questionador legitimado? Por extensão, poderíamos ainda nos perguntar: de que modo a própria escrita literária tem sido afetada pelos meios de comunicação atuais e pela lógica do consumo? Apesar das novas tecnologias empregadas na produção literária, a sua recepção ainda é muito restrita (basta lembrar que, segundo a Câmara Brasileira do Livro,

nem dez por cento da população brasileira lê um livro por ano ²⁷), o que tem impedido a literatura, por si só, de exercer um papel significativo e capaz de influir diretamente na realidade social.

Diante desta situação, questionar se a literatura pode continuar tendo o seu lugar – e não ser anulada – dentro da lógica consumista da indústria cultural não é mais discutir, à esteira dos pensadores frankfurtianos, a possibilidade de a arte se manter como um local de oposição ao capitalismo e, mais especificamente, à mídia massiva. Esse *locus* delimitado, no qual se delinearía o “campo intelectual” (Bourdieu ²⁸) e a produção artística, é impossibilitado pelas novas configurações socioeconômicas que caracterizam o mundo pós-moderno. Segundo Canclini, qualquer noção de um espaço puro na cultura contemporânea é um equívoco. Todas as expressões da cultura – os rótulos “culto”, “popular” e “massivo” – sofrem um processo intenso de *hibridação* que segue a lógica volúvel do mercado ²⁹. Em suma, o local emancipado e “não-contaminado” do qual se vangloriava a arte moderna é invadido e invalidado pela lógica irresistível do capitalismo atual. Mas antes de tecer maiores considerações a respeito desse tema, talvez seja importante relembrar alguns fatores históricos que desmistificam certas concepções que o pós-modernismo, enquanto teoria importada, trouxe ao Brasil.

Em primeiro lugar, devemos nos lembrar do que Renato Ortiz escreveu em *Mundialização e cultura* sobre as artes no decorrer do século XX na América Latina. Para o sociólogo, nosso continente não conseguiu uma institucionalização da arte como a dos europeus (ou como, de certa maneira, buscaram os primeiros modernistas de 22). Diz ele:

²⁷ ALQUÉRES. *Livros: o melhor é ter acesso*, 2006.

²⁸ Ver BOURDIEU. *Campo intelectual e projeto criador*, 1968.

²⁹ Ver CANCLINI. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, 2003.

Os casos latino e norte-americanos mostram que, do ponto de vista de uma história global, o universo artístico enfrenta contradições para emergir e se consolidar como fonte legítima da vida cultural. Nesse sentido, eu diria que não há uma etapa 'moderna', na qual as artes ditam as normas da produção cultural, substituída por outra 'pós-moderna', na qual esta autoridade se debilita. A rigor, dentro desta perspectiva, a maior parte do planeta sempre foi 'pós-moderna', pois tal ideal jamais se realizou.³⁰

Sendo assim, podemos concluir que a literatura brasileira, embora tenha conseguido erigir seu próprio cânone e assegurar seu valor, nunca foi um centro de poder capaz de afetar a sociedade de uma forma abrangente e revolucionária. A verdade é que a nossa literatura, bem como as demais artes, não puderam se constituir como um campo intelectual relativamente autônomo, dependendo sempre do mecenato governamental ou privado, sempre dispostos a direcioná-la política e ideologicamente. Se hoje se diz, conforme Fredrich Jameson, que as esferas artísticas perderam sua capacidade de escandalizar, dada a assimilação de seus códigos pela indústria cultural³¹, devemos reconhecer que na América Latina isso não é necessariamente uma mudança de paradigma, mas somente uma variação mais intensa e complexa de um processo de dominação que, durante os séculos XIX e início do XX, vestia-se com sobras da modernidade européia e todo o seu idealismo enquanto se nutria das velhas raízes colonialistas. Ou como disse Eneida Maria de Souza,

Enquanto a modernização européia se baseava na autonomia do indivíduo, na universalização da lei e na ética do trabalho, no Brasil a cultura do favor, anti-moderna como a escravidão, prega a dependência pessoal, a exceção à regra e a remuneração de serviços pessoais. O homem livre continuava preso a uma estrutura social que não se desvinculava dos princípios arcaicos de privilégio e de clientelismo, obstáculos para a constituição de um Estado moderno.³²

³⁰ ORTIZ. *Mundialização e cultura*, 2000, p. 191.

³¹ Ver JAMESON. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, 1996.

³² SOUZA. *Crítica cult*, 2002, p. 52.

Vivendo nessa modernização de fachada (constituída como “as idéias fora do lugar”³³, uma vez que a ideologia burguesa importada da Europa não condizia com a realidade local), a nossa literatura não pôde sofrer um processo real de emancipação como ocorreu no velho continente.

Acometido pelo processo de mundialização que o leva a viver segundo a cultura do consumo e as normas internacionais propostas pelas grandes corporações transnacionais, o Brasil – tal como a América Latina de um modo geral – vive o drama, ainda hoje, de se constituir um Estado moderno, ao passo que as nações mais desenvolvidas já avançaram para um outro momento histórico de desenvolvimento econômico. Nesse sentido, a própria noção de Estado torna-se débil, quase uma miragem, e o que parece nos restar é uma segunda forma de se atingir a modernidade: o investimento das grandes corporações transnacionais e sua lógica do capitalismo tardio.

Nesse contexto, o que podemos constatar é que, diante de um poderio empresarial que suplanta até mesmo o poder do Estado, a cultura tende a cada vez mais ser regida pelo mercado e, por conseguinte, tornar-se pura expressão dele mesmo. A indústria cultural, que se impõe por meio dos veículos midiáticos hegemônicos, consolida-se como força motriz dos “esquemas geradores de discurso” (usando a clássica expressão de Pierre Bourdieu ³⁴), tornando-se a fonte reguladora de comportamentos, ideologias e memórias (o que Renato Ortiz chama de “memória internacional-popular” ³⁵). A respeito dessa questão, Canclini aponta:

³³ SCHWARTZ. *As idéias fora do lugar*, 1992.

³⁴ Os esquemas geradores do discurso são, para o autor, um “sistema de disposições adquiridas pela aprendizagem implícita ou explícita”, que gerenciam o processo de criação de acordo com as normas de um campo específico. (BOURDIEU. *Questões de sociologia*, 1983, p. 94).

³⁵ Para Ortiz, os produtos capitalistas estariam postos em circulação em escala global, sendo sua difusão fundamentada na publicidade midiática. Apresentados como narrativas da indústria cultural, esses produtos (Coca-Cola, filmes hollywoodianos, McDonalds, etc.) acabariam por criar uma memória cibernética que de alguma forma une os cidadãos do mundo todo em torno de um mesmo passado forjado em nível de simulacro. (Ortiz. *Mundialização e cultura*, 2000)

Nessa segunda metade do século, a modernização não foi feita tanto pelos Estados quanto pela iniciativa privada. A socialização ou democratização da cultura foi realizada pelas indústrias culturais – em posse quase sempre de empresas privadas – mais que pela boa vontade cultural ou política dos produtores.³⁶

É ao fazer essa afirmação que o autor chegará à conclusão de que o papel do Estado irá resumir-se ao de “zelador do patrimônio” histórico-cultural da nação, ao passo que a indústria cultural assumirá a responsabilidade pelas estratégias modernizadoras e pela organização, difusão, ou ainda, a regulação dos processos culturais que coabitam o presente. Dando continuidade a seu raciocínio, o autor tece considerações a respeito da realidade brasileira:

Nos anos 80, as macroempresas se apropriam ao mesmo tempo da programação cultural para elites e para o mercado massivo. Algo semelhante ocorreu no Brasil com a Rede Globo, dona de circuitos de televisão, rádios, telenovelas nacionais para exportação, e criadora de uma nova mentalidade empresarial com relação à cultura, que estabelece relações altamente profissionalizadas entre artistas, técnicos, produtores e público. A posse simultânea por parte dessas empresas de grandes salas de exposição, espaços publicitários e críticos em cadeias de tevê e rádio, em revistas e outras instituições, permite-lhes programar ações culturais de vasta repercussão e alto custo, controlar os circuitos pelos quais serão veiculadas as críticas, e até certo ponto a decodificação que farão os diferentes públicos.³⁷

Poderíamos ainda fazer mais algumas inferências sobre como a indústria cultural usa e abusa dos mais variados setores da cultura e submete-os à lógica do mercado (e a Rede Globo, aliada às grandes empresas transnacionais que se instalaram no Brasil, são a expressão inequívoca desse sistema), mas passemos a analisar o problema sob a ótica do escritor contemporâneo.

³⁶ CANCLINI. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, 2003, p. 97.

³⁷ CANCLINI. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, 2003, p 92-93.

Sabendo que a indústria cultural foi edificada, no decorrer do século XX, sobre as técnicas de reprodução audiovisuais e que tudo o que não passa pela indústria cultural praticamente não existe para a coletividade, como continuar escrevendo se a literatura parece cada vez mais ser uma arte ultrapassada e relegada a uma espécie de *underground* da cultura, uma arte que teve seu momento, mas que agora deveria resignar-se e descansar em paz no silêncio de bibliotecas museificadas? Reivindicar o lugar da narrativa literária dentro do bombardeio de narrativas audiovisuais da indústria cultural não seria uma retomada da velha aventura quixotesca, cuja batalha seria, desta vez, contra gigantes de peso que definitivamente não são moinhos de vento?

Diante de todas essas questões – que se tornaram fonte de discussão entre escritores e críticos –, poderíamos lembrar o que Italo Calvino expõe em *Seis propostas para o próximo milênio*:

(...)Que futuro está reservado à imaginação individual nessa que se convencionou chamar a 'civilização da imagem'? O poder de evocar imagens *in absentia* continuará a desenvolver-se numa humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio de imagens pré-fabricadas? (...) Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos mais distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos a poucos segundos na televisão. Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo.³⁸

Calvino, apontado como um dos escritores mais criativos do século XX, é alguém que tem autoridade para dissertar sobre esse assunto. Ao fazer tais comentários, ele percebe muito claramente o quanto as narrativas estão em profunda decadência. Não que elas possam desaparecer do mapa, uma vez que o próprio Estado precisa construir suas próprias narrativas para continuar exercendo

³⁸ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, 1990, p. 107.

poder ³⁹, bem como a publicidade vale-se delas para construir seus mitos de consumo. O que mostra o declínio da narrativa é justamente a perda daquilo que ela teria de mais importante: o seu sentido no tempo. Com o bombardeio constante e veloz das imagens pré-fabricadas, revelando sua fragmentação e descartabilidade imanentes, impossibilita-se ao espectador qualquer espaço para a construção de uma cadeia de significados que atribua uma lógica à temporalidade, capaz de interligar presente, passado e futuro. Sob essa ótica, cabe lembrar as palavras de Debord:

A construção de um presente onde mesmo a moda, do vestuário aos cantores, se imobilizou (*sic*), que quer esquecer o passado e que já não dá a impressão de acreditar num futuro, é obtida pela incessante passagem circular da informação girando continuamente sobre uma lista muito sucinta das mesmas banalidades, anunciadas apaixonadamente como importantes descobertas; enquanto só muito raramente, e por sacudidelas, passam as notícias verdadeiramente importantes sobre aquilo que efetivamente muda.
⁴⁰

Assim, o olhar do homem contemporâneo se torna um receptáculo passivo, desistoricizado, destituído da capacidade de compreender ou questionar as bases dos mitos de consumo que, como na rapidez do *merchandising*, em poucos segundos surgem e desaparecem, embora deixando suas sementes plantadas no inconsciente. Nesse contexto, em que vislumbramos a profunda alienação da capacidade de discernir, é que a literatura de hoje se inseriria. Ainda citando Calvino, seu papel poderia ser justamente o de resgatar a faculdade humana de “pensar por imagens” (por isso propõe a *visibilidade* como uma receita importante para o escritor de hoje).

³⁹ Ver PIGLIA. *Três propuestas para el próximo milênio y cinco dificultades*, 2000.

⁴⁰ DEBORD. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, 1997, p. 17.

Seguindo, portanto, esse raciocínio do escritor italiano, a literatura continuaria sendo fundamental para o homem hodierno, ou seja, ela seria a arte que poderia combater os espetáculos fragmentários da indústria cultural, sendo uma espécie de esteio de reflexão e criticidade que levaria justamente ao questionamento da realidade social que a mídia, junto com outros aparelhos de poder, constrói. Assim, teoricamente, as idéias de Adorno ainda vigorariam, embora em outro contexto ⁴¹, ou seja, mesmo com esse ideal que dá ainda grandes esperanças à literatura, a preocupação maior consiste em: como fazer literatura *dentro* da indústria cultural (uma vez que não há como passar incólume a ela), mas sem cair nos clichês massificados e na pura lógica da mercadoria?

Afinal de contas, mesmo que uma obra literária – um conto, um poema, um romance – seja divulgada em um veículo independente (um *site* pessoal, ou uma mini-editora particular), não há como se esquivar, consciente ou inconscientemente, da lógica de consumo, do *marketing*, do patrocínio, do agente literário, da divulgação publicitária e das cotações de mercado. Em suma, a literatura hoje possui liberdade para falar o que quiser, podendo esbravejar, satirizar, gerar relatos imprevisíveis, mas tudo isso dentro do espaço e das possibilidades que lhe permite a indústria cultural. E aí então reconhecemos o que significa o fim das utopias e a incapacidade de qualquer discurso em se posicionar como arauto da verdade em um mundo em que os mitos do consumo, sustentados pela mais sofisticada tecnologia, reproduzem *ad nauseam* os clichês e estereótipos que gerem a “realidade” inquestionável do indivíduo⁴². De qualquer forma, resta saber se, mesmo cooptada pelo mercado, a

⁴¹ Ver ADORNO. *Teoria estética*, 1983.

⁴² “(...) quanto maiores são as possibilidades de registro e produção precisos e abrangentes das imagens e dos sons – hoje levadas ao extremo pelos recursos digitais –, mais empobrecido é o seu conteúdo. E não por descuido ou por necessidade de economizar na produção, mas de modo estudado, no sentido de fazer com que aquilo que se apresenta na tela – brevemente em espaços

literatura não poderia, apesar de não poder implodi-lo, causar ao menos pequenas corrosões internas ao propor novos relatos que se oponham às narrativas neoliberais.

Seguindo este prisma, o leitor deve ter percebido que até aqui foram levantadas várias questões que, de certa forma, têm pontuado as discussões contemporâneas da crítica literária (sobretudo o relacionamento entre arte e pós-modernidade) e o quanto tem se tornado impossível pensar a literatura sem estabelecer relações com a indústria cultural (sobretudo o cinema, a televisão e a *internet*) e com a organização atual da sociedade de consumo. Portanto, é a partir dessas relações que, a seguir, poderemos averiguar, com o cuidado crítico necessário, a situação de alguns escritores que têm publicado desde a última década do século passado e que se reuniram em torno do conceito “Geração 90”. Talvez algumas dessas questões sejam respondidas, mesmo que parcialmente.

4. “Geração 90”: entre a estética e a publicidade

Pouco antes da chegada do século XXI, um grupo de escritores começou a se encontrar em um café paulista para discutir literatura. Autores que começaram a se destacar a partir dos anos 1990, como Nelson de Oliveira, Marçal Aquino, Fernando Bonassi, Marcelino Freire, Ademir Assunção, Joca Reiners Terron, Marcelo Mirizola, entre outros, tinham como objetivo, naquelas reuniões, estabelecer um ponto de encontro para escritores, a fim de concretizar relações pessoais a partir da leitura que um escritor fizera da obra do outro. Era a gênese do grupo que viria a ser conhecido como “Geração 90”.

virtuais tridimensionais – se diferencie cada vez menos do que se vive na realidade.” (DUARTE. *Teoria crítica da indústria cultural*, 2003, p. 181).

Empolgados com essas reuniões literárias, as quais contaram também com a presença do crítico João Alexandre Barbosa, esses autores sentiram a necessidade de transformar os profícuos encontros em algo palpável e que representasse seus anseios e sua literatura. Foi assim que surgiu, por exemplo, a revista PS:SP ⁴³, cujo objetivo era apresentar esses autores e seus respectivos trabalhos (reunidos em doze contos e com fotografias de J. R. Duran).

Embora as reuniões fossem deixando de acontecer, o projeto de divulgação do grupo estava firmado. Foi Nelson de Oliveira quem se incumbiu de levar a cabo duas antologias – *Geração 90: manuscritos de computador* (2001) e *Geração 90: os transgressores* (2003) – que visavam justamente, além de divulgar aqueles nomes da prosa paulistana, reunir em um projeto ambicioso “os melhores contistas surgidos na década de 90” ⁴⁴. A partir de um emblema tão sentencioso, iniciam-se as polêmicas (o que não seria difícil de se esperar). Primeiro ponto: seria possível eleger uma lista de contistas e chamá-los de “os melhores”? Em uma época em que todas as posturas tradicionais da arte estão sob suspeita e num país tão grande como o Brasil, seria possível eleger com segurança esses escritores como sendo os melhores contistas de uma década? Segundo: o que muitos críticos vão questionar também é o que seria a “Geração 90”. No mundo contemporâneo, falar em “geração literária” seria pouco adequado dentro do que podemos chamar de cenário pós-moderno, pois seriam marcas dessa época a extinção dos vanguardismos, das escolas literárias, uma vez que não se crê mais em um determinado patamar estético que supere a arte do passado (o *make it news* moderno desacreditado), o que desvelaria uma simultaneidade de estilos contrastantes e paradoxais nos dias de hoje. Sob essa ótica, pode-se então questionar qual seria a proposta da Geração

⁴³ A revista PS:SP (um trocadilho com o termo “*pos scriptum*” e a sigla da capital paulista), teve somente um número, sendo lançada em março de 2003.

⁴⁴ OLIVEIRA. *Geração 90: manuscritos de computador*, 2001, p. 11.

90 para definir-se como tal. Que bandeira estética esses escritores estariam dispostos a empunhar, quase que anacronicamente, dentro do mundo pós-moderno?

Além desses questionamentos, o que seria responsável pela descaracterização do grupo enquanto “geração literária” (em sua acepção mais tradicional) seria também a falta de coesão quanto aos ideais estéticos dos escritores envolvidos. Se, por exemplo, os contistas da década de 1970 não podem ser facilmente enquadrados dentro de uma “geração literária”, uma vez que enveredaram por caminhos diversos de escrita, gerando estilos muito peculiares (basta contrapor, por exemplo, a linguagem experimental e fragmentária de Sérgio Sant’Ana com o realismo policialesco de Rubem Fonseca), a Geração 90 segue os mesmos passos, já que exhibe um quadro de escritores que exibem estilos diferentes e abordagens muito particulares do que se chama realidade. Cabe ainda lembrar que, ainda que seja possível ler e justificar a Geração de 70 a partir de sua temática fundamental – a saber, a retratação alegórica ou direta de um cotidiano oprimido pelo medo imposto durante o regime ditatorial –, a Geração 90, por sua vez, não apresenta um determinado tema capaz de conduzir toda a literatura do grupo. Embora alguns assuntos sejam frequentemente recorrentes nas obras desses escritores, nota-se que os estilos são muito diversos, e as suas abordagens acarretam em revelações muito particulares. Conforme aponta o crítico Manuel da Costa Pinto,

A ficção brasileira está concentrada em solo urbano. E, assim como acontece com as grandes metrópoles, é difícil encontrar um eixo que a defina. Não existe homogeneidade de estilos, no máximo uma afinidade temática – que às vezes pode ser surpreendente. Assim, se os autores da chamada Geração 90 freqüentam os mesmos lugares inóspitos que os escritores da periferia – ruas deterioradas, botecos esquálidos, casas traumatizadas pelo desemprego, pela violência e pela loucura –, há uma

percepção geral do isolamento e da vulnerabilidade do sujeito moderno (e urbano).⁴⁵

Assim, os escritores da Geração 90 mantêm-se inextricavelmente ligados à temática urbana (a grande cidade) que, por sua vez, abre-se em um vasto leque de situações líricas e dramáticas, incapazes de serem articuladas sob um único foco. A metrópole é um mundo caótico, multifacetado, que se descortina aos olhos do escritor contemporâneo, que poderá, dentre outros temas, descrever as inúmeras mazelas sociais (caso de Fernando Bonassi e Marcelino Freire), a alienação do indivíduo pelos ditames da massificação e do consumo (André Sant’Ana, Marcelo Mirisola e Joca Terron), ou resgatar o lirismo presente no cotidiano (Altair Martins e Marçal Aquino), ou ainda captar a realidade pela ótica do fantástico e do absurdo (Nelson de Oliveira, Luis Ruffato e Pedro Salgueiro), etc. De qualquer modo, o fato é que essa afinidade temática – a grande cidade – não é suficiente para enquadrar os autores da Geração 90 dentro de uma nova e unificada estética literária, à qual os membros do grupo estariam sujeitos.

Assim, se já não se espera da literatura de hoje grandes rupturas como na época de Joyce, da Geração Orpheu, Presença, ou a de 1922, vemos, portanto, que não se pode exigir de determinados grupos uma postura estética comum, uma vez que, após a liberdade artística trazida pelas vanguardas modernistas, não há mais uma literatura tradicional contra a qual se opor (haja vista que, conforme entendeu Octavio Paz, o modernismo vanguardista, levando ao extremo as noções de progresso e revolução implantadas pela Modernidade, valorizou em tal medida o “novo”, criando uma paradoxal “tradição da ruptura”⁴⁶). Desse modo, quando Nelson de Oliveira reúne um grupo de escritores em torno do conceito “Geração 90”, ainda

⁴⁵ PINTO. *A literatura brasileira hoje*, 2004, p.82.

⁴⁶ Ver PAZ. *Os filhos do barro*, 1984.

que sobre a alcunha de “os transgressores” (conforme o título da segunda antologia), há que se entender que esses valores – “geração literária” e “transgressão” – devem ser lidos em outro contexto e admitir uma nova significação, distante da euforia cismática do primeiro modernismo.

Sendo assim, sem a ilusão ingênua de um manifesto revolucionário, os autores contemporâneos – chamados pós-modernos – voltam-se para o passado, apropriam-se da tradição e podem seguir rumos particulares e opostos, já que não se exige uma comunhão em prol de um novo rompimento. É o que percebe muito bem Beatriz Resende em seu ensaio *Ficção brasileira hoje: a multiplicidade como sintoma*⁴⁷, publicado na revista *Semear* 7, ao comentar a primeira antologia organizada por Nelson de Oliveira:

À primeira vista, portanto, poderia parecer que estamos diante de um conjunto homogêneo, de uma literatura com marcas em comum. Ousaríamos suspeitar que um "estilo de época" se manifestasse no grupo. Quem sabe uma espécie de continuidade entre eles, ou, ao menos, a expressão de alguns "movimentos". Mas não, a principal marca desta amostragem de nossa literatura contemporânea pode ser identificada como a heterogeneidade na realização do texto. Diferem, e em muito, as propostas, as intenções e, principalmente, o formato.

Desse modo, a literatura da Geração 90, matizada por diferentes estilos, transmite-nos uma nova percepção de “geração literária”, agora não mais firmada sob determinado ideal estético, mas antes pensada como um agrupamento de escritores que buscam novas formas de compartilhar e divulgar sua literatura, sem muitas pretensões de renovação. Mesmo assim, o termo “Geração 90” continua a incomodar a crítica. José Castelo, por exemplo, ao se referir de maneira subentendida à Geração 90, disse que “escoteiros, e não escritores, andam em

⁴⁷ RESENDE. *Ficção brasileira hoje: a multiplicidade como sintoma*, 03 de novembro de 2006.

grupo”⁴⁸. Mas, logo em seguida, aponta a boa qualidade das obras de Marcelo Mirisola, Cíntia Moscovich e Joca Reiners Terron, destacando também a multiplicidade de estilos como uma virtude da prosa contemporânea: “É justamente na impossibilidade de fixar padrões e delimitar tendências, é na resistência a qualquer enquadramento que está, me parece, a fertilidade da prosa brasileira”⁴⁹. Assim, nota-se que sua crítica depreciativa é dirigida ao grupo e não aos escritores que o compõem.

Por outro lado, houve quem visse a Geração 90 como uma verdadeira “heresia” para com os valores da arte da escrita. Caso de Jerônimo Teixeira, resenhista da *Revista Veja*, que empreendeu uma crítica ferrenha ao grupo e a seus autores que, segundo ele, manifestavam

“(…) a crença ingênua – mais uma vez, infantil – na beleza redentora da palavra, na Literatura, com maiúscula. (...) Estão todos muito convictos de que escrever é uma tarefa mais nobre do que, digamos, realizar um transplante cardíaco. A horda de transgressores é, na verdade, uma academia de beletristas.”⁵⁰

Dirigida especificamente ao lançamento da antologia *Geração 90: os transgressores* em 2003, a crítica de Teixeira concentra-se em afirmar que os escritores do grupo não seriam em nada transgressores, pois estariam apenas se posicionando contra o realismo do século XIX, ação já protagonizada há muito pela literatura do início do século XX. Em seguida, deprecia os autores presentes na antologia ao esboçar, em tom sarcástico, uma série de “receitas” que seriam indispensáveis para alguém se tornar um “escritor transgressor”, tais como: escrever com desleixo, buscar ser nojento, falar de sexo selvagem e usar e abusar de

⁴⁸ CASTELO, José Aderaldo. *Vozes distintas: a literatura sem enquadramentos*, 2007.

⁴⁹ CASTELO, José Aderaldo. *Vozes distintas: a literatura sem enquadramentos*, 2007.

⁵⁰ TEIXEIRA. *A horda dos transgressores*, 2006, p. 95.

personagens malditos ⁵¹. É nesse sentido que o crítico chamará o grupo de uma “academia de beletristas”, pois seu ideal de “transgressão” estaria firmado em algumas fórmulas prontas e estanques, sinalizadoras de uma literatura ideal, cuja premissa de maior valor seria “chocar” o leitor. Contudo, Teixeira mostra-se Incapaz de perceber as claras diferenças de estilo entre escritores como Marcelo Mirisola (autor de *Bangalô*, lançado em 2003) e Cláudio Galperin (*O avesso dos dias*, 1999), ou entre Marcelino Freire (*Angu de Sangue*, 2000) e Altair Martins (*Dentro do olho dentro*, 2001), cujas obras apresentam uma variedade de matizes que se estendem desde a narrativa cáustica, direta e despudorada (Mirisola, Freire) até a narrativa lírica e intimista (Galperin, Martins). Logo, a generalização feita pelo crítico mostra-se superficial e equivocada, conforme aponta o próprio antologista, Nelson de Oliveira: “chega a ser antiético menosprezar em bloco os autores [contemplados nas duas antologias], em tudo tão diversos, apenas porque estão sob a etiqueta Geração 90” ⁵².

Sendo assim, concluímos que a Geração 90, desde o seu nascimento, não pretendia ser um grupo coeso, com um manifesto, com uma proposta em comum. Herdeiros do conto brasileiro da década de 1970, os escritores do grupo vêem sua produção literária não como um momento de ruptura, mas sim como continuação do *boom* da narrativa curta ocorrido à época da geração anterior:

Falar da Geração 90, dos contistas que estrearam e se firmaram na última década do século XX, é ter obrigatoriamente de falar da Geração 70 (...). Se perguntarem a qualquer contista desta antologia quais os autores que fizeram sua cabeça na adolescência, fatalmente ouvirão: José J. Veiga, Lygia Fagundes Telles, Rubem Fonseca, Dalton Trevisan, Sérgio Sant’Anna, João Antônio (...). ⁵³

⁵¹ Ver TEIXEIRA. *A horda dos transgressores*, 2006, p. 95.

⁵² OLIVEIRA, Nelson de. *Geração 90, de novo?*, 2003, p. 151.

⁵³ OLIVEIRA, Nelson de. *Geração 90: manuscritos de computador*, 2001, p. 07.

Esse reconhecimento da dívida para com os contistas da década de 1970 parece por si só suficiente para sugerir que não devemos ler a “transgressão” dos escritores noventistas dentro de uma contextualização tradicionalista, e que a força dessa expressão perde seu peso se levarmos em conta certa dose de humor empregada pelo antologista quando revela, de maneira descontraída, o caráter mercadológico da “logomarca” Geração 90:

O conceito de Geração 90 foi forjado. (...) Eu, um pouco malandramente, forjei esse conceito porque percebo que o público precisa de facilitadores, de quem sintetize determinado painel pra que ele possa compreender o que está acontecendo.(...)Meu método foi mais indutivo, eu forcei a coisa a tal ponto que comecei a ver jornalistas usando a expressão “Geração 90”.⁵⁴

Ao dizer isso, vemos que o autor passa a tratar a própria literatura em um contexto bem diferente do discurso acadêmico mais conservador. Se primeiramente Nelson de Oliveira havia dito que suas antologias contemplavam os melhores contistas da década de 90 (o que demonstraria uma postura tradicional de sua parte ao corroborar a idéia de um cânone), agora ele assume a arbitrariedade do conceito “Geração 90”. Uma arbitrariedade, no entanto, que teria um propósito claro: adquirir visibilidade no mercado. Diante de uma proposta dessas, muitos críticos mais conservadores levantam suas objeções. Basta lembrar o que já dizia Leyla Perrone-Moisés ao constatar que os novos escritores pareciam cada vez mais se “vender ao mercado”:

Os novos escritores não estão nem um pouco interessados em ingressar futuramente no cânone; interessa-lhes ter seus livros rapidamente publicados, traduzidos em línguas hegemônicas, adaptados para o cinema

⁵⁴ OLIVEIRA. *A voz da Geração 90*. Acessado em 20 de janeiro de 2007. Entrevista concedida a Adrienne Myrtes.

e a televisão. Para conseguir esses objetivos, é necessário 'um longo assentimento', basta figurar na lista dos mais vendidos. A difusão dos livros passa atualmente, menos pelos críticos e professores universitários do que pelos agentes literários, e pelas várias formas de publicidade.⁵⁵

Embora ela não estivesse falando à Geração 90 diretamente, suas palavras realmente parecem ser dirigidas a ela (com exceção de “figurar na lista dos mais vendidos”, já que nenhum noventista se tornou *best-seller*). Dispostos a conquistar mercado, os escritores da Geração 90 propuseram, de fato, novas alianças com a indústria cultural, seja editando um *blog* diariamente⁵⁶, fazendo roteiros para filmes⁵⁷, dando entrevistas, participando de feiras do livro, enfim, o relacionamento com as várias mídias fez-se determinante para que a obra literária se tornasse visível.

De qualquer maneira, o fato de o escritor usar as mais variadas armas da publicidade para vender seus livros não chega a ser uma novidade. Basta lembrar que Monteiro Lobato, fundador de um mercado editorial brasileiro firme nas primeiras décadas do século XX, já tinha plena consciência desse lado “mundano” da obra literária, dessa condição indissociável de livro-produto. Dizia Lobato: “a grande coisa é esta: produzir coisas que o mundo compra, porque se o mundo não compra a gente fica chupando o dedo, com o bolso sempre vazio”⁵⁸. Se a expressão de Lobato sugere certo mercenarismo, próprio das regras capitalistas, não podemos esquecer que o autor de *Cidades mortas* (1919) e *Urupês* (1943) tinha um projeto político e estético sólido em seu fazer literário, no qual se dispunha a discutir e denunciar os problemas seculares da realidade brasileira, sendo

⁵⁵ PERRONE-MOISÉS. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*, 1998, p. 176.

⁵⁶ Servem como exemplo os *blogs* de Marcelino Freire (www.eraodito.blogspot.com), Ademir Assunção (zonabranca.blog.uol.com.br), Joca Reiners Terron (blogdojocateron.blogspot.com), Daniel Pelizzari (www.blogdodanielpelizzari.blogspot.com), entre outros.

⁵⁷ Pode-se citar o trabalho de Fernando Bonassi (roteirista do filme *Carandiru*, de 2003, e *Cazuza: o tempo não pára*, de 2004) e Marçal Aquino (roteirista do filme *Nina*, de 2004, e *O invasor*, de 2001, que, de forma inusitada, foi posteriormente reelaborado como romance de mesmo nome).

⁵⁸ LOBATO. *Cartas escolhidas*, 1972, p. 272.

combatente ferrenho da escrita romântico-parnasiana e precursor legítimo dos modernistas que surgiram na década de 1920 (apesar das desavenças iniciais).

Assim, quando Perrone-Moisés critica o relacionamento entre o escritor contemporâneo e a indústria cultural em detrimento de uma relação com a universidade (responsável pelo “cânone oficial”), esquece-se de que é no ringue do mercado que o escritor deve lutar por seu espaço, e se a crítica universitária não é devidamente requerida nesse processo, talvez a culpa seja mais dela mesma do que do próprio autor (lembramos que Silviano Santiago afirma que foram os próprios universitários os responsáveis pelo esvaziamento crítico dos jornais e revistas, uma vez que propunham, à esteira de Afrânio Coutinho, uma crítica tão contundente quanto hermética, destinada a iniciados, impedindo assim o trabalho de críticos leigos e autodidatas e criando uma barreira entre a crítica literária e o público geral⁵⁹). Se o papel da universidade é imprescindível para a consolidação de uma literatura, dado o estudo criterioso dedicado a autores e obras (e muitos dos novos escritores não dispensam a formação e a pesquisa acadêmicas), cabe ressaltar que é mediante as várias formas de publicidade e divulgação em massa (revistas, jornais, TV, *internet*) que o escritor mantém-se vivo no mercado. Além do mais, o próprio reconhecimento acadêmico pode ser transformado em *marketing* editorial, uma vez que pode ser um fator determinante na hora de se comprar uma obra.

Sendo assim, definir se a Geração 90 está voltada para a academia ou para o mercado resulta em uma dicotomia simplória, já que visa colocar em oposição instâncias que, dentro do sistema literário brasileiro, sempre estiveram associadas. Talvez fosse mais importante perguntar se os escritores da Geração 90 estariam comprometidos com um projeto estético – seja ele qual for – de questionamento da

⁵⁹ SANTIAGO. *A crítica literária no jornal*, 2004, p.165.

realidade ou se estariam escrevendo simplesmente para atender às exigências do mercado (seguindo as fórmulas prontas dos *best-sellers*).

Com base nessa questão, várias discussões se levantaram em torno do grupo, transformando o rótulo “Geração 90” em ensejo propício para se debater o papel e o lugar do escritor contemporâneo. Como exemplo, pode-se citar a discussão entre Luiz Ruffato e Marçal Aquino (pertencentes ao grupo “Geração 90”) *versus* Bernardo Carvalho e Milton Hatoum (novos escritores, mas de postura mais conservadora). Em um debate promovido pela *Folha de S. Paulo*, os quatro escritores debateram sobre literatura contemporânea e, como não poderia deixar de ser, o conceito Geração 90 gerou muita controvérsia. Carvalho, por sua vez, fez a mesma crítica de Perrone-Moisés aos escritores de hoje, só que focalizando o grupo encabeçado por Nelson de Oliveira:

O que é curioso e até perigoso é uma militância que não tem a ver com a literatura, mas com a visibilidade, um traço normal de militância de minorias. Se você pegar essas pessoas, elas não têm nenhuma questão em comum. Não é como a Nouvelle Vague, um grupo que fez um manifesto, iniciou um movimento. Aqui é uma militância para criar espaço no mercado. O perigo da impostura nisso é grande. Você junta alhos com bugalhos, como se fosse propaganda. (...) A literatura para mim tem um trabalho solitário muito diferente do das outras artes. Os movimentos são secundários. O que importa é o que vai ficar, não abertura de mercado.⁶⁰

Levantada a polêmica, o autor de *Subsolo Infinito* rebateu posteriormente as críticas em tom sarcástico:

Bernardo Carvalho e eu concordamos, com o sinal invertido, quanto a associar a ‘geração 90’ a certa militância de minorias. Bernardo não dá nomes aos autores, talvez por ignorar seus livros. Apenas diz que ‘essas’ pessoas’ estão apenas se promovendo, estão só em busca de visibilidade, de espaço no mercado editorial. É a pura verdade. Não conheço escritor, genial ou medíocre, que não esteja em busca de visibilidade. A boa

⁶⁰ AQUINO; CARVALHO; HATOUM; RUFFATO. *Folha reúne quatro autores para debater a ficção feita no país*. Acessado em 23 de janeiro de 2007. Entrevista concedida a Cassiano E. Machado.

propaganda duela com armas brancas, sempre. É ela que leva os escritores da 'geração 90' a ler seus textos em praças e escolas, organizar saraus, criar revistas e blogs, falar de literatura 24 h por dia (...). Todo esse movimento é sinal de vida literária, de sangue correndo no corpo. Tudo isso bate de frente com a literatura de gabinete, voltada apenas para o cânone e distante do corre-corre cotidiano, postura aristocrática que casa bem com a fixação de Bernardo e Hatoum na questão da permanência. Questão bizantina, porque discutir "quem vai ficar e quem não vai ficar" é discutir o sexo dos anjos.⁶¹

Embora o tom seja passional – o que é natural em contendas intelectuais –, as palavras de Nelson de Oliveira mostram-se lúcidas. Quando afirma “Não conheço escritor, genial ou medíocre, que não esteja em busca de visibilidade”, ele procura deixar claro que não se pode conceber uma literatura idealizada, distante dos mecanismos econômicos, distante do mercado. O escritor quer ser lido, quer vender. A literatura inviolável, “Deusa serena” guardada em torre de marfim, como queriam os parnasianos, nunca existiu – basta lembrar que mesmo os parnasianos brasileiros atuavam em um campo intelectual bem demarcado, financiado pela elite e pelo Estado. Se o reconhecimento canônico/acadêmico prescinde do aval publicitário e do sucesso de público, certo é também que será somente após adquirir visibilidade no mercado que a universidade poderá se debruçar sobre determinada obra. O jovem escritor que ficar esperando reconhecimento e respaldo canônico sem entrar no ringue do mercado está fatalmente despontando para o anonimato, tenha talento ou não.

Nesse contexto, a glamourização literária, o *marketing* pessoal do autor, as “logomarcas” seriam legitimadas justamente porque hoje se tornaram componentes indispensáveis para se ter existência no mercado. A velha figura do escritor solitário, desligado do mundo, já não condiz com o que se pode esperar da literatura hoje (a

⁶¹ OLIVEIRA. *Vida: modos de brincar*. Acessado em 30 de março de 2007.

não ser que essa “persona eremita” seja também transformada em marketing, como no caso de Dalton Trevisan). Nelson de Oliveira, em uma entrevista dada à revista virtual *Germina literatura*, afirma:

Esse processo de glamorização parece que chegou mesmo pra ficar. Tempos atrás a figura do escritor reservado, tímido e avesso à badalação, à maneira do Manuel Bandeira, era a mais representativa da classe, esse era o ícone pintado e reproduzido pelo senso comum. Hoje, pra muita gente chega a ser chocante ver o escritor dançando e cantando na chuva de Paraty ou na poeira de Passo Fundo. A boa literatura continua sendo feita na solidão e no isolamento, mas sua promoção e sua difusão têm exigido o espetáculo e os holofotes. Não sou de oba-oba, mas não vejo problema nisso. Os padrões de comportamento e as regras de etiqueta estão aí pra serem transgredidos. Quem quiser festejar que festeje, quem não quiser que fique em casa. Exigir dos escritores que se comportem da maneira como seus antepassados se comportavam é o fim da picada.⁶²

Se a preocupação de Bernardo Carvalho é válida quando questiona se a própria literatura não estaria ficando em segundo plano ante esse processo de autopromoção, devemos nos lembrar também de que grande parte dos escritores atuais possui uma bagagem respeitável de teoria literária, adquirida em cursos superiores e que, apesar de tudo, a universidade ainda se lhes apresenta como local privilegiado para a discussão da literatura. Muito distantes da romântica e arcaica noção de “inspiração” e “gênio”, os novos escritores se mantêm atualizados e cada vez mais profissionalizados.

Sabemos que a literatura atual está indiscutivelmente transpassada pelas leis de mercado, mas devemos nos lembrar de que, se o livro hoje é mercadoria, isso não quer dizer que ele deva ser vendido e consumido como sabonete. Os escritores se valem da mídia, da tecnologia, das técnicas de publicidade, enfim, dos suportes ideológicos do capitalismo para expressar seu descontentamento com o

⁶² OLIVEIRA. *Escrevendo num tempo de incertezas*, 25 de setembro de 2006. Entrevista concedida a Marília Kubota.

mundo. Ao narrar, eles também desdizem, desconcertam ideologias e confrontam o leitor com novas formas de apreensão da realidade, fazendo com que este se torne novamente capaz de imaginar, pensar e agir mais livremente. Parece ser com essa consciência que grande parte dos escritores atuais tem se dedicado a trabalhar. As obras instigantes de muitos autores da Geração 90, por exemplo, trazem estampados problemas como violência, miséria, consumismo, solidão, insatisfação, falta de esperança, enfim, temas que permeiam a vida do homem contemporâneo.

Por fim, nota-se que compreender a Geração 90, sua importância na cena literária contemporânea e sua presença atuante, é discutir a renovação literária propiciada pelo surgimento das pequenas editoras e, sobretudo, discutir a influência do computador e da *internet* na produção e recepção da literatura em fins do milênio. Quando se diz que a literatura da geração 90 é fundamentada em “manuscritos de computador”⁶³, não se está dizendo simplesmente que o computador é um novo suporte para a criação literária, mas já se subentende aí que sua utilização também transforma o próprio fazer literário. Nesse sentido, é como se a noção de manuscrito admitisse novas significações, pois já não se restringe à noção de uma escrita manual sobre um objeto (no caso, o papel). O manuscrito passa a ser entendido como resultante do ato de se escrever valendo-se de um teclado e de uma tela na qual é visualizado rapidamente o resultado do que se digita. Em sua nova concepção, traços que o constituíam são perdidos, por exemplo, a marca autoral da letra escrita à caneta ou a lápis (tecnologias seqüentes à pena), ou mesmo da arcaica máquina de escrever (pois os erros não podiam ser apagados e todo o processo individual e doloroso da escrita permanecia visível). Valendo-se dos formatos de letra disponibilizados nos programas de computador, da auto-correção

⁶³ Nelson de Oliveira atribui essa frase-fórmula a Marcelino Freire no prefácio de sua antologia (OLIVEIRA. *Geração 90: manuscritos de computador*, 2001, p. 13)

imediate, do arquivamento em bits, a idéia pleonástica de “manuscrito original” é impossibilitada. A escrita já nasce simulacro, e embora antigos procedimentos e valores tenham sido descartados, pode-se perceber novos ganhos trazidos pela textualidade digital. É nessa perspectiva que Beatriz Resende comenta a literatura dos escritores da geração 90:

De saída, pode-se constatar que os manuscritos da era da informática poderiam, muitas vezes, ser chamados de caligrafias de computador, às vezes até de bordados de computador. Em praticamente todos os contos a escrita é extremamente cuidadosa e as rupturas com a sintaxe, com o nexos, só acontecem quando buscadas, intencionalmente provocadas. Cai rapidamente por terra qualquer temor diante dos efeitos perversos do computador. Bem ao contrário, com as costas doendo menos e a correção imediata, nossos escritores estão escrevendo tão rápido quanto bem. Que alívio!⁶⁴

As novas tecnologias parecem realmente ter facilitado a vida dos novos autores, dando-lhes maior rapidez tanto para escrever quanto para publicar, e isso sem que a qualidade estética seja minimizada. Conforme aponta Resende, podemos entender que a Geração 90 é, antes de tudo, um grupo de escritores que, apesar do íntimo relacionamento com os *mass media*, mantém a preocupação estética como fundamento de sua literatura. Não se pode dizer que esses escritores se renderam às regras do mercado. Eles ainda preferem fazer um “biscoito fino” (o célebre dito de Oswald de Andrade), mesmo sabendo que dificilmente cairá em gosto popular. É insustentável, por exemplo, dizer que a escrita caprichosa e minuciosa de Cíntia Moscovich, ou a prosa desconfortante, pornográfica e violenta de Marcelo Mirizola, ou a coloquialidade debochada e ritmada de Marcelino Freire, ou a ironia fina de Marçal Aquino, ou a linguagem alegórica e de tom fantástico de Luis Ruffato, ou a linguagem irônica e, muitas vezes, propositalmente paranóica de Nelson de Oliveira,

⁶⁴ RESENDE. *Ficção brasileira hoje: a multiplicidade como sintoma*, 03 de novembro de 2006.

sejam, cada qual a seu modo, uma literatura de fácil digestão. Por isso esses escritores não figuram nas listas dos *best sellers*, já que, para eles, não é uma obrigação fazer uma literatura sem perturbações ou pasteurizada para o leitor simplista.

Por fim, cabe ressaltar que a Geração 90, enquanto conceito, pode ser entendida como uma espécie de síntese das dificuldades hoje enfrentadas pela literatura (mesmo que, conforme buscamos apontar, elas sejam provenientes de problemas estruturais mais antigos), mas que, ao mesmo tempo, sugere uma nova postura para o escritor contemporâneo. Ao assumir um relacionamento direto com a indústria cultural e com as técnicas publicitárias, os autores da Geração 90 buscam tornar visível sua literatura em um País majoritariamente alheio à cultura do livro. Se, apesar disso, suas obras não têm alcançado um êxito imediato, isso mostra também que esses escritores buscam ir além do imediatismo dos *mass media*, acenando para novas formas de se compreender a realidade, o que demonstra um compromisso ético pautado pela linguagem anti-convencional e perturbadora da literatura. Assim,

A literatura oferece uma outra e alternativa compreensão da atualidade, buscando formas de conhecimento que escapam ao campo epistemológico comum aos seus contemporâneos. A obra literária começa a se realizar ao apontar para futuros leitores que tentarão – do patamar histórico onde estiverem – conhecer os alicerces desse patamar.⁶⁵

⁶⁵ SANTIAGO, Silvano. Leitor e cidadania. In: _____. *O Cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*, 2004, p. 122.

CAPÍTULO II

NELSON DE OLIVEIRA: AS DIVERSAS REPRESENTAÇÕES DO INTELLECTUAL- ESCRITOR CONTEMPORÂNEO

Na profusão dos estudos sobre intelectuais tem havido demasiadas definições do intelectual, e pouca atenção tem-se dado à imagem, às características pessoais, à intervenção efetiva e ao desempenho, que, juntos, constituem a própria força vital de todo verdadeiro intelectual.
(SAID. *Representações do intelectual*, 2005, p. 27)

1. Vida e ficção: limites incertos

Compreender o lugar do escritor, enquanto intelectual no mundo contemporâneo ou, mais especificamente, em um país subdesenvolvido – no qual a cultura do livro literário é praticamente inexistente e onde o pacote cultural televisivo é responsável pelo gerenciamento das individualidades e pela construção da realidade, de suas comunidades e paisagens imaginárias ⁶⁶ –, é de suma importância para o estudo da literatura feita atualmente no Brasil. Assim, entender como é construída a imagem desse pensador/artista frente ao mercado, o seu posicionamento e papel políticos, seu lugar como agente discursivo dentro do contexto atual, as condições que o mantém em um local marginalizado ou canonizado, tudo isso leva a uma reflexão contundente do significado do próprio fazer literário e dos mecanismos sociais que o circundam. Em outras palavras, compreender a construção da figura do escritor – que, em nível de discurso, é também ele, como uma de suas personagens, uma ficção criada por/para um

⁶⁶ SARLO. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*, 1997, p. 79.

público, uma sociedade – é oferecer melhores diretrizes que permitam não só adentrar seu universo literário, como também escutar suas representações dentro da cultura contemporânea.

Partindo dessa concepção, cabe ressaltar a influência dos Estudos Culturais e, mais especificamente, da crítica biográfica nessa análise. Tendo como objetivo resgatar a figura do escritor, a sua inscrição enquanto corpo-que-escreve (o que, durante muito tempo, foi esquecido pela crítica literária), os Estudos Culturais lançam um olhar aberto sobre a literatura, propondo entendê-la em sua relação direta com a cultura, com o meio em que emerge, com os corpos que lhe dão significação. Por isso, compreender a presentificação do intelectual-escritor é, segundo Eneida Maria de Souza, iniciar uma reflexão que desemboca em um estudo sobre a própria cultura, tendo como ponto de partida a literatura vigente:

A figura do escritor substitui a do autor, a partir do momento que ele assume uma identidade mitológica, fantasmática e midiática. Esta personagem construída tanto pelo escritor quanto pelos leitores, desempenha vários papéis de acordo com as imagens, as poses e as representações coletivas que cada época propõe a seus intérpretes de literatura.⁶⁷

Nesse sentido, cabe ressaltar que, ao estudar aqui a figura de Nelson de Oliveira, um dos principais articuladores e ícones da Geração 90, não se trata de se fazer mera apreciação biográfica em seu sentido realista (o que se tornou um “modismo” na sociedade contemporânea, em que a intimidade do outro é, como nos *reality shows*, motivo de espetáculo e diversão para uma multidão de solitários, *voyeurs* por excelência), na qual se busca eleger *a priori* uma identidade “verdadeira”, inteira e inquestionável. Antes, porém, busca-se compreendê-la como

⁶⁷ SOUZA. Notas sobre crítica biográfica. In: *Crítica cult*, 2002, p 116.

persona(s), como signo que, ao sugerir significados, esconde inúmeros outros, o que remete ao conceito de *biografema* criado por Roland Barthes ⁶⁸.

Segue-se, portanto, que a figura do escritor pode, por vezes, assumir um caráter ficcional que se vai construindo em prol de uma mitificação. Assim, vida e ficção se entrelaçam na edificação do homem-mito, o que nos leva a pensar sobre as várias representações que podem ser constituídas a partir dessa mesma edificação.

2. A presença de Nelson de Oliveira na mídia: reflexões sobre a imagem espetacular do escritor

Meus livros são muito mais interessantes do que eu. Não é falsa modéstia, não. É a pura verdade. Digo isso principalmente aos que se decepcionarem com a minha figura tímida e reservada. Aliás, essa é a regra: os livros são sempre muito mais interessantes do que seus autores.

(OLIVEIRA. *Nelson de Oliveira e a literatura da hora*, 17 de agosto de 2006)

Ao procurar uma nota biográfica acerca de Nelson de Oliveira, seja na orelha de um de seus livros ou em algum site literário, podemos encontrar os seguintes dados:

Nelson de Oliveira nasceu em 1966, na cidade paulista de Guairá. Em 1995, recebeu pelo livro *Fábulas* o Prêmio Casa de las Américas, promovido pela instituição cubana (júri composto por Rubem Fonseca, Zuenir Ventura, Patrícia Melo e Marlyse Meyer), e em 1996 venceu o concurso promovido pela Fundação Cultural da Bahia com *Os saltitantes seres da lua*, também de contos. Em 1998, aos 32 anos, saiu *Naquela época tínhamos um gato* (Companhia das Letras). Escreveu ainda os romances *Subsolo infinito* (2000) e *A maldição do macho* (2002), gênero ao qual, segundo anuncia nessa entrevista, o escritor vai se dedicar

⁶⁸ “O biografema será, pois, um fragmento que ilumina detalhes, prenes de um ‘infra-saber’, carregado de, barthesianamente falando, certo fetichismo, que vem a imprimir novas significações no texto, seja ele narrativo, crítico, ensaístico, biográfico, autobiográfico, no texto, enfim, que é a vida, onde se criam e se recriam, o tempo todo, ‘pontes metafóricas entre realidade e ficção’”. (MUCCI. *Biografema*. In: *E-dicionário de termos literários*, acessado em 11 de maio de 2007).

inteiramente a partir de agora (assim como às histórias infanto-juvenis). Em 2001, a pedido da editora Boitempo, Nelson de Oliveira organizou a antologia *Geração 90: manuscritos de computador*, reunião de contistas brasileiros surgidos na década de 90. Em 2003, o autor lançou o último volume do projeto, *Geração 90: os transgressores*; editou, com Marcelino Freire e Tereza Yamashita, a revista *PS:SP* e publicou ainda o livro *Anseios Cripticos* (Escrituras, 2003).

Nelson tem atuado intensamente em diversas frentes, seja como contista, romancista, cronista e resenhista. Já publicou nas revistas *Cult* e *Ficções* (RJ), além dos jornais *Folha de S. Paulo*, *Correio Braziliense* e *O Globo*. Atualmente escreve para o suplemento *Rascunho* (Curitiba), *Revista Bravo!* e *Coyote* (Londrina, PR).⁶⁹

A partir desses dados, reproduzidos com mais detalhes ou menos na mídia para, de alguma forma, apresentar o autor ao público que, em grande parte, ainda desconhece seu trabalho, temos, em primeira instância, uma imagem que vai pouco a pouco se construindo em face da preocupação em evidenciar o respaldo que o escritor tem no meio literário, uma vez que menciona importantes prêmios ganhos por ele, as revistas relevantes para as quais escreve, sua atividade como organizador de antologias, destacando discretamente, entre parêntesis, as editoras que publicaram seus livros. Obviamente, como na apresentação rápida de qualquer escritor inserido na mídia, temos na citação acima uma primeira imagem construída acerca de Nelson de Oliveira, que visa justamente estabelecer sua promoção ou, em outras palavras, o seu *marketing* pessoal. É, portanto, a partir desta prévia identificação que escritor, editor, agente literário, livrarias, revistas, sites fazem a sua apresentação, no intuito de dar credibilidade à sua voz, uma vez que o destinatário (o leitor-consumidor) quer sempre informações sobre o enunciador, quer saber se vale a pena dispor de seu tempo (cada vez mais acelerado pelo tumulto informacional do mundo contemporâneo) para ouvir esta voz que deseja falar-lhe.

⁶⁹ LUCENA. *Entrevista com Nelson de Oliveira*. Acessado em 08 de outubro de 2006

É nesse contexto que se mostra importante estudar os ritos de consagração que vão compondo a figura do escritor, pois são eles que determinarão sua identidade pública, reconhecível dentro do ambiente cultural no qual está inserido ou pretende se inserir. Assim, esses ritos serão determinantes para a recepção e aceitação da obra literária ⁷⁰, inclusive se tornando elementos que poderão, dependendo do leitor, ser determinantes também na apreciação e na valoração do livro lido.

Pensar, portanto, a presença do intelectual-escritor na mídia, passa por esta relação de fetichismo que transpassa o objeto artístico – no caso, o livro – no mundo contemporâneo. Embora seja correto afirmar que essa relação sempre tenha existido, uma vez que o respaldo do escritor – o autor como autoridade – sempre foi fundamental para a leitura de sua obra pelo público, o que os tempos hodiernos mostram é que, intensificada esta exposição da imagem do escritor pelos veículos midiáticos, há agora o risco de se incorrer em um culto efêmero e por vezes exagerado à figura do autor. E a partir desse culto provisório, tão espetacular quanto momentâneo, o escritor, como qualquer outro artista, jogador de futebol ou *top model*, sujeita-se às intempéries da *fama*. Uma fama pautada em premiações, curiosidades biográficas, polêmicas, academias, feiras, aparições em programas de tevê. Assim, suplanta-se a noção arcaica de *glória*, para a qual o indivíduo era referendado e estimado unicamente pelo seu raro e importante feito dentro da coletividade. Estendida pelo mercado a todas as representações individuais, a fama, por sua vez, gere uma nova forma de abordagem e apreciação do objeto artístico, no caso, o livro: o leitor contemporâneo, enquanto consumidor, é direcionado ao livro tendo em vista o *status* que esse lhe trará diante de seu meio, sendo muito mais

⁷⁰ Ver SOUZA. Notas sobre crítica biográfica. In: *Crítica cult*, 2002, p. 112.

importante o próprio ato de comprar do que a apreciação do objeto adquirido ⁷¹. Comprar – e apenas comprar – um livro de Jorge Amado ou Guimarães Rosa empolga muito mais do que efetivamente ler a obra de um escritor iniciante. Nesse contexto, Rodrigo Duarte, ao fazer uma atualização crítica do conceito de indústria cultural (uma releitura de Adorno e Horkheimer), afirma: “O que se poderia chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca; ao invés do prazer, o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar um conhecedor” ⁷². À esteira dos pensadores frankfurtianos, o autor ressalta, portanto, a “espoliação” sofrida pela arte no mundo contemporâneo, uma vez que essa lógica consumista lhe retira sua principal característica, a saber, a fruição estética.

Partindo dessas considerações, pode-se perguntar: existe ainda alguma forma de o escritor fugir a esta imagem espetacular que lhe impõe a mídia e escapar à condição de ícone consumível? Cremos que a resposta tende a ser negativa. Contudo, o escritor, por ser um intelectual, não deve sujeitar-se ou conformar-se a essa condição, ainda que não possa prescindir dela se quiser obter reconhecimento público. Conseqüentemente, ele tem de saber lidar com esta imagem espetacular gerada pela indústria cultural, uma vez que, destituído dela, restar-lhe-ia tão-somente o anonimato.

Nesse sentido, cabe ressaltar que o intelectual-escritor encontra muito mais dificuldade em lidar com essa imagem do que, por exemplo, o político ou o músico.

⁷¹ Sobre isso, pondera Sarlo: “Para o *coleccionador às avessas*, o desejo não tem um objeto com o qual conformar-se, pois sempre haverá um outro objeto chamando sua atenção. Ele coleciona atos de compra e venda.” (SARLO. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*, 1997, p. 27).

⁷² DUARTE. *Teoria crítica da indústria cultural*, 2003, p 181.

O texto escrito, feito para o silêncio reflexivo, em sua gênese já contradiz a lógica espetacular da indústria cultural, o que coloca o escritor – ou colocava – sempre em um lugar marginal, distante dos holofotes e microfones, limitando-o a um círculo literário restrito. Já o intelectual-político, por sua vez, compreendeu desde cedo a importância da construção de sua imagem espetacular, do terno de linho, da barba bem aparada, do *design* moderno de seus óculos, de se pegar nos braços a criança órfã, de saber lidar com o jogo de câmeras, etc., importando muito mais esses atributos cênicos do que suas propostas efetivas de governo. Com o intelectual-músico não foi diferente. Totalmente envolvido pelo universo *pop*, pelos ditames das gravadoras, do show performático, da divulgação do disco, ele se encontra na fronteira incerta entre a letra poética e a sofisticação harmônica, ou a balada sentimental de refrão fácil, feita para a MTV e para as FM's; entre o questionamento estético e social ou a aparição em programas de auditório e comerciais de refrigerante (basta pensarmos no que significam, por exemplo, as múltiplas representações geradas pela atuação de intelectuais como Caetano Veloso ou Chico Buarque, tão representativos para a cultura e para a própria história do Brasil, ou, mais recentemente, Arnaldo Antunes e Zeca Baleiro).

Por isso, entender como o intelectual-escritor se comporta diante da necessidade de criar uma imagem espetacular de si mesmo, é também questionar em que medida essa mesma imagem representa sua adesão e cooptação pela indústria cultural ou em que medida ela pode ser utilizada como possibilidade de, pelo viés da ironia crítica, pôr em xeque a si mesma e aos elementos que a forjaram. Uma vez que já vimos como a Geração 90, de alguma maneira, é justamente a expressão paradigmática desse relacionamento conturbado entre literatura e indústria cultural, podemos nos deter na figura de Nelson de Oliveira e verificar como

sua imagem assume representações políticas, estéticas e éticas em relação ao público.

Colaborar em jornais e sites literários, promover oficinas literárias, dar palestras em universidades ou mesmo para executivos, escrever livros infantis, aventurar-se como *designer* gráfico, escrever uma tese de doutorado, organizar antologias, aparecer na tevê de vez em quando. Essas são algumas das muitas ocupações de Nelson de Oliveira em sua trajetória como escritor. Distante do velho estereótipo do escritor taciturno que se entrega totalmente ao ato solitário da escrita, o autor de *Subsolo infinito*, multifacetado em suas formas de expressão, representa, de alguma maneira, o intelectual bem adaptado à contemporaneidade, capaz de manejar os vários códigos que a tecnologia midiática lhe possibilita e de fazer com que suas palavras transitem por outros lugares, para além das páginas de seus livros.

Enquanto percebemos o silêncio de muitos intelectuais que, submetidos ao asilo imposto pela mídia de massa, mantêm-se confinados nos *campi* universitários como reprodutores de um saber especializado, ou ainda o silêncio deliberado de outros que, pelo receio de serem cooptados pela indústria cultural, ou por já estarem cooptados, preferem se calar politicamente, vemos também que um grande número de intelectuais tem também procurado manter-se nas entranhas – ou nas bordas – dos veículos midiáticos contemporâneos. Com isso, vislumbra-se uma nova abordagem crítica da cultura, por meio da qual o intelectual, seja ele artista ou não, assume com veemência uma posição política em relação ao público e às instituições das quais se vale e a quem se dirige. Valer-se das novas mídias e das regras do espetáculo parece ser a única forma de contestá-las com expressividade. Por isso,

entender o intelectual é entender, em termos gramscianos, o seu caráter orgânico dentro de uma sociedade ⁷³, ou seja, analisar até que ponto seu papel corrobora a manutenção do *status quo* ou, ao contrário, até que ponto sua visão crítica do mundo coloca em xeque as verdades e pressupostos construídos pelos que estão diretamente vinculados ao gerenciamento e à reprodução do sistema vigente.

Entendendo, portanto, a construção desta imagem espetacular do escritor como premissa básica de comunicação entre ele e seu público no mundo contemporâneo, nota-se que muitos escritores contemporâneos, além de Nelson de Oliveira – poderíamos pensar, por exemplo, em Marcelino Freire ou Joca Reiners Terron –, jogando muito bem o jogo da pós-modernidade, utilizam as instâncias midiáticas para, a partir delas, manter uma postura irônica e crítica, capaz de satirizar os próprios instrumentos de fetichização publicitária. Nesse sentido, por vezes temos a impressão de que o escritor vai além da literatura feita nos livros e passa a fazer literatura com a própria vida, tornando-se a si mesmo personagem e tendo o próprio mundo como palco lúdico para sua atuação.

Seguindo este pensamento, os *blogs*, as entrevistas publicadas em *sites* literários ou em canais de tevê, as feiras literárias, as resenhas em jornais e revistas são os instrumentos principais na constituição deste esboço da imagem espetacular do escritor, o que indubitavelmente merece um estudo sério e detalhado por parte dos críticos literários da contemporaneidade.

a. Os *blogs*: espécie de “diários virtuais”, têm sido utilizados como ferramenta importante para que o escritor exhiba e construa sua figura para o público. A partir deles podem ser encontrados fragmentos biográficos do escritor, os locais

⁷³ Ver GRAMSCI. *Cadernos do Cárcere*, 2004.

por ele freqüentados, citações de seus autores prediletos, mini-contos, poemas, reclamações, fotos, músicas, enfim, toda uma série de informações que, de alguma maneira, tecem em mosaico uma narrativa de/sobre o sujeito que escreve. Nesse local discursivo, intencionalmente ou não, vida e ficção se misturam por meio dos *posts* cotidianos, criando, em simulacro, uma relação de proximidade entre autor/obra/leitor nunca antes imaginada. Nessa relação dialógica, o leitor “blogueiro” pode deixar seu comentário ao texto do escritor que, por sua vez, pode responder-lhe, o que possibilita uma constante interação entre a imagem que este julga estar forjando e a imagem que aquele julga estar enxergando. Cabe citar, como exemplo, os *blogs* de escritores noventistas como Ademir Assunção (www.zonabranca.blog.uol.com.br), Joca Reiners Terron (www.hellhotel.blogger.com.br⁷⁴), Marcelino Freire (www.eraodito.blogspot.com), Ivana Arruda Leite (www.doidivana.zip.net), entre tantos outros.

b. *As entrevistas*: registradas quase sempre em um circuito *underground*, as entrevistas feitas com escritores contemporâneos são em grande parte responsáveis pela construção de sua imagem espetacular. Seguindo muitas vezes a ótica jornalística, grande parte delas enfoca aspectos curiosos da biografia do autor entrevistado, sua vida pessoal, preferência sexual, as questões polêmicas que giram em torno de sua temática, enfim, tratando muito mais da especulação biográfica, moldada sob as normas do espetáculo da intimidade, do que de questões formais acerca da literatura feita por ele. Contudo, é preciso lembrar que, se tanto na *internet* como na tevê podemos nos deparar com essas entrevistas que, nos moldes dos programas de auditório, perguntam como foi a infância do autor e se o seu casamento está indo bem, podemos encontrar entrevistas repletas de questões

⁷⁴ É interessante mencionar que o livro *Hotel Hell* (2003), romance de Joca Reiners Terron, nasceu em seu blog a partir de *posts* do autor.

envolvendo estética e política como as realizadas pelo programa *Leituras* (TV Senado) ou até mesmo em *sites* que estão mais voltados para a discussão séria sobre literatura (www.verbo21.com.br ou www.rascunho.ondarpc.com.br são bons exemplos). Afinal, embora a entrevista, por si só já seja uma forma de fetichização (no caso, referente a figura do escritor), ela é um veículo importantíssimo para que o público perceba/construa a imagem do entrevistado, cuja essência requer uma espetacularização biográfica, mas que pode proporcionar importantes reflexões sobre a voz do intelectual quando fora de seus livros.

c. *As feiras literárias*: convertidas em acontecimento cultural de ampla repercussão no Brasil a partir da primeira edição da Bienal Internacional do Livro de São Paulo (1970) e do Rio de Janeiro (1983), ocupam um lugar de destaque quanto à exposição e comercialização da imagem do escritor. Recentemente, uma remodelagem mais *pop* foi-lhes dada por meio das várias edições da FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty), surgida em 2003. Geralmente patrocinadas por grandes e médias editoras, as feiras literárias promovem palestras e debates entre escritores, oferecendo-lhes holofotes, microfone e uma seqüência de *flashs*. Embora eventos como a Jornada Literária de Passo Fundo ou a Bienal do Livro de Nova Iguaçu tenham alcançado um número expressivo de visitantes, a que atinge um grau de notoriedade mais expressivo ainda é a FLIP. Tendo total cobertura pela mídia (inclusive pela TV Globo), ela oferece ao escritor a imagem de um *popstar* que tem sua figura respaldada pelos meios de comunicação, o que o leva ao *status* de arauto da cultura, mesmo que grande parte do público desconheça sua obra. Embora não seja democrática quanto à participação dos escritores (geralmente a ênfase recai em escritores estrangeiros ou em escritores que tenham uma “autenticação” canônica),

a FLIP oferece a eles um público amplo de centenas de milhares de pessoas ⁷⁵, ainda que, para serem vistos por essa massa de transeuntes, tenham que erguer a voz, declamar poesia, encenar trechos de obras, fazer malabarismos pelas ruas e praças da cidade literária. De qualquer forma, tanto a FLIP como as outras feiras literárias que acontecem hoje no País, refletem justamente a necessidade de a literatura se tornar *pop* para ganhar expressividade no âmbito cultural brasileiro. Se há ressalvas quanto ao efeito concreto dessas feiras (ou seja, há que se questionar se toda a badalação em torno do escritor pode gerar leitores reais ou somente fãs com curto prazo de validade), é certo, porém, que elas ressemantizam o significado da literatura e colocam a imagem do escritor, mesmo que por alguns dias, no centro volátil da cultura contemporânea.

d. *As resenhas*: formato textual extremamente utilizado pela crítica jornalística, tornaram-se ferramenta básica para a divulgação de qualquer objeto artístico no mercado. Filmes, CD's e livros dependem em muito dessa crítica rápida e geralmente maniqueísta para se firmar em meio à avalanche de ofertas da indústria cultural. No caso específico do escritor, ter uma resenha publicada sobre seu livro em um jornal importante como *O Globo* ou *Folha de S. Paulo*, em revistas de ampla circulação como *Cult* e *Bravo!*, ou em sites criteriosos como *Paralelos* (www.paralelos.org.br) ou o jornal virtual *Rascunho* (www.rascunho.ondarpc.com.br), representa uma projeção fundamental para sua imagem na mídia. Se as resenhas mais veiculadas por vezes subentendem um jogo de interesses entre os grandes portentos midiáticos e as editoras maiores, há que se reconhecer que a disseminação desse tipo de texto na *internet* possibilita uma maior democratização

⁷⁵ O jornalista Flávio Moura fez o seguinte comentário a respeito deste fato: "Num país em que a tiragem média de um livro de ficção é 3 mil exemplares, não é improvável que muitos autores (...) tenham tido mais público ali do que compradores para seus livros ao longo de toda a carreira" (*A fetichização do conhecimento*, acessado em 16 de maio de 2007).

dos pontos de vista sobre a obra e, conseqüentemente, sobre a imagem do escritor. É óbvio, porém, que grande parte delas não tem o devido apuro crítico em relação ao objeto ou demonstra uma parcialidade exacerbada, em virtude da escrita reduzida e espontânea, comum à linguagem virtual. Contudo, é relevante notar que o próprio leitor, que não precisa ter uma formação acadêmica na área, pode confeccionar seu texto crítico e publicá-lo, por exemplo, em um *blog*, o que propicia uma reconfiguração da literatura quanto à sua absorção crítica, minando assim a hegemonia dos veredictos universitários e jornalísticos. Sob esse aspecto, a imagem do escritor perde sua precisão focal, antes fornecida por instituições aristocráticas e, de forma fragmentária, assume dimensões heterogêneas que se refratam de acordo com os pequenos nichos que a compõem.

Feitas estas observações sobre como a imagem do escritor se constitui na mídia, podemos então compreender melhor como o nome Nelson de Oliveira vai se presentificando no cenário cultural por valer-se de todos esses “rituais” que a indústria cultural lhe impõe e dos quais ele dispõe. Embora não possua um *blog* individual, o autor é um dos campeões de participação em *sites* literários, seja escrevendo resenhas sobre os livros dos novos escritores (atividade que se tornou comum ao escritor, já que a publicação das duas antologias sobre a Geração 90 o colocou em um lugar de referência quanto à literatura contemporânea) ou tendo sua obra resenhada, seja escrevendo ensaios críticos sobre estética, política e outros assuntos, dando entrevistas, participando ativamente em feiras, congressos, saraus, palestras, oficinas literárias, enfim, o que fica evidente é que a imagem de Nelson de Oliveira se constitui por meio de uma intensa exposição do eu. Exposição esta que demonstra, em seus mais variados matizes, as representações do intelectual-escritor que oscilam entre – para pensarmos em dois extremos – a exibição performática (o

espetáculo) e a crítica sagaz às mazelas da sociedade de consumo (questão crucial para a literatura contemporânea).

3. As diversas instâncias representacionais na fala de Nelson de Oliveira

No fundo, o intelectual, no sentido que dou à palavra, não é nem um pacificador nem um criador de consensos, mas alguém que empenha todo o seu ser no senso crítico, na recusa em aceitar fórmulas fáceis ou clichês prontos, ou confirmações afáveis, sempre tão conciliadoras sobre o que os poderosos ou convencionais têm a dizer e sobre o que fazem. Não relutando de modo passivo, mas desejando ativamente dizer isso em público.
(SAID. *Representações do intelectual*, 2005, p. 35-36)

O que faremos a seguir é refletir sobre alguns fragmentos de entrevistas ⁷⁶, ensaios e resenhas de Nelson de Oliveira, buscando interpretar algumas de suas falas e assim tentar compreender qual postura o escritor adota frente às questões de seu tempo e quais representações podem ser geradas quando suas idéias atingem um determinado público.

Primeiramente, cabe ressaltar que Nelson de Oliveira é um escritor que produz muito. Em sua carreira como escritor, apresenta uma vasta obra que encampa literatura adulta, infantil, além de ensaios que, ou se tornaram livros – caso de *O século oculto* (2002) e *Verdades provisórias* (2003) –, ou estão circulando por jornais e revistas literárias (tradicionais ou *on-line*). Há que se destacar também sua produção acadêmica, a qual resultou em uma dissertação de mestrado e que agora se desdobra em uma tese de doutorado na Universidade de São Paulo (USP).

⁷⁶ Todas as entrevistas são retiradas de sites de literatura, exceto a que está em anexo, uma vez que foi feita via e-mail, especificamente para esse trabalho.

A partir disso, poderíamos supor que o autor se dedica com exclusividade à carreira de escritor. Ledo engano, pois, conforme ele próprio afirma,

Durante o dia eu trabalho como assistente editorial numa editora especializada em livros para as crianças e os jovens. Esse é o meu ganha-pão. À noite, das oito horas às dez, eu me dedico à minha literatura, às resenhas, aos ensaios e à tese (no momento estou fazendo o doutorado na USP). Essa rotina tem se mantido inalterada há décadas. Duas horas por dia na frente do computador é tempo suficiente para a produção de páginas e páginas de teoria e prática literárias. Todas as minhas coletâneas de contos e de ensaios e todos os meus romances foram escritos nesse breve intervalo de tempo.⁷⁷

Assim, Nelson de Oliveira, embora tenha publicado mais de vinte livros em menos de uma década (de 1998, ano de lançamento de *Naquela época tínhamos um gato*, até os dias de hoje), reafirma a falta de autonomia do sistema literário no Brasil, já que esse dificilmente possibilita ao escritor viver somente de sua escrita. Desse modo, o autor, em contrapartida, busca firmar-se profissionalmente em lugares que, de alguma maneira, tenham uma relação íntima com sua atividade literária. Ser “assistente editorial”, conforme cita, parece ser uma maneira de estar próximo dos fatores econômicos e mercadológicos que estruturam a cadeia do livro, o que lhe dá uma visão realista do mercado editorial. Essa visão é quem lhe possibilita considerar que:

O sucesso de crítica não pressupõe o sucesso de público. No início, ao publicar meus primeiros livros, eu realmente pensava que um dia poderia viver de minha literatura. Até agora esse dia não chegou e pelo visto jamais vai chegar.⁷⁸

Destituído, portando, de uma concepção romantizada da literatura, o autor nos lembra que, para além das noções de genialidade e originalidade, o escritor de

⁷⁷ Ver entrevista em anexo.

⁷⁸ Ver entrevista em anexo.

hoje não é valorizado justamente porque sua obra vende muito pouco, atingindo somente um reduzido número de pessoas.

Com isso, Nelson de Oliveira reafirma a importância de o escritor atual se lançar em direção ao público, não somente para conquistar novos leitores e vender seus livros, mas sobretudo para sobreviver financeiramente. Usar o conhecimento literário e crítico para ministrar oficinas de criação literária, resenhar outros autores em revistas e jornais, palestrar para executivos, participar de eventos acadêmicos, colaborar em projetos importantes ⁷⁹, dar entrevistas, etc., tudo isso pode contribuir para o sucesso profissional do escritor, já que não lhe é recomendável depender da venda de suas obras. Essa forçosa auto-exposição do escritor é afirmada quando ele mesmo comenta: “para manter as finanças equilibradas, sempre que recebo um convite para participar de um evento qualquer, seja aqui, seja nos extremos do país, faço logo minha mochila”.

Por outro lado, o autor faz também questão de ressaltar sua personalidade taciturna, tão comum ao escritor tradicional: “Somente com enorme esforço consigo me concentrar nas desgastantes tarefas cotidianas que a maioria das pessoas executa de maneira natural e eficiente”; ou ainda: “Eu sou do tipo mais caseiro e reservado. Prefiro mil vezes ficar no meu escritório ouvindo meus cd’s, cercado pelos meus livros prediletos, do que no saguão de um aeroporto ou num quarto de hotel” ⁸⁰.

Apesar dessa indisposição para com o relacionamento público, Nelson de Oliveira sinaliza, em sua fala, as primeiras representações de si no cenário

⁷⁹ Nelson de Oliveira participou como curador e organizador do macro-projeto *Encontros de interrogação* (2004), do Instituto Itaú Cultural.

⁸⁰ A sequência de citações, no decorrer deste parágrafo, faz parte da entrevista em anexo.

contemporâneo. Tais representações, por sua vez, podem partir de vários lugares diferentes, pois o escritor, ao transitar pelas esferas culturais e pelos diversos meios de comunicação, vai construindo paulatinamente sua própria figura, que pode adquirir diferentes matizes, dependendo do público ao qual se dirige.

Nesse sentido, Nelson de Oliveira assume diversas instâncias representacionais, ou seja, lugares provisórios onde se projetam sua imagem e suas idéias, gerando um processo de diálogo com o público. Assim, o autor pode ser reconhecido como crítico e pesquisador acadêmico, crítico de jornais e revistas, escritor virtual, contista e romancista, escritor de literatura infanto-juvenil, organizador de antologias, promotor ou colaborador de eventos culturais, entre outros, o que lhe possibilita a edificação de uma figura polimorfa, ainda que represente uma fala específica.

Para se entender melhor como isso se dá, podemos contrapor duas instâncias representacionais que, de alguma maneira, opõem-se: a academia e a *internet*. Ao falar desses dois lugares, o autor representa, querendo ou não, diferentes papéis. Primeiramente, a academia representa a tradição ilustrada, o estudo lento e minucioso dos acontecimentos históricos, das obras literárias, enfim, ela supõe uma forma de comunicação que não é contingente, mas que busca a sacralização de determinado autor, obra ou evento dentro de uma linearidade histórica. Já a *internet*, por sua vez, representa uma nova lógica comunicativa, onde o discurso se encontra desierarquizado, sem uma dependência visível do passado e da tradição. Logo, os textos virtuais supõem um não-comprometimento com a linearidade histórica ou com as demarcações autorais, uma vez que podem ser apropriados, deslocados e modificados por qualquer pessoa e em qualquer

momento. Enquanto a natureza do discurso acadêmico se firma no diálogo direto com um determinado cânone, o discurso fragmentário que se veicula na rede virtual, em movimento contrário, elege a novidade como valor, o que relega a informação ao rápido envelhecimento e seu inevitável descarte. Desse modo, dois tipos de público são gerados, e o escritor, ao dialogar com ambos, assume representações específicas e, por vezes, contraditórias. Além disso, conforme aponta Said, devemos nos lembrar que

(...) Todos os intelectuais representam alguma coisa para seus respectivos públicos e, dessa forma, se auto-representam diante de si próprios. Seja um acadêmico, seja um ensaísta boêmio ou consultor de Departamento de Defesa, o intelectual faz o que faz de acordo com uma idéia ou representação que tem de si mesmo fazendo essa coisa.⁸¹

Assim, Nelson de Oliveira pode ser compreendido tanto como o escritor que representa uma geração de escritores virtuais (os “manuscritos de computador” da Geração 90) como também pode ser enxergado como escritor que tem construído uma sólida carreira na universidade por meio da pesquisa acadêmica. Segue-se, portanto, que essas duas instâncias representacionais se manifestam na fala do escritor. Como exemplo, pode-se citar um trecho de uma entrevista concedida pelo autor ao site *Germina Literatura*:

As pirâmides estão aí há muito tempo, mas isso não significa que ainda estarão aí daqui a cem mil anos. A obra de Shakespeare é muito mais nova e muito mais frágil do que as pirâmides, duvido que sobreviva ao tempo cósmico. É por isso que não tenho interesse em ficar discutindo meu momento cultural à luz da literatura canonizada, das pirâmides ou das pinturas rupestres. Além disso, quantas pessoas você conhece que

⁸¹ SAID. *Representações do intelectual*, 2005, p. 14.

realmente entendem Shakespeare, Camões ou Dante? Citar o cânone a torto e a direito não quer dizer nada.⁸²

Como se pode perceber, ao negar um comparatismo entre sua escrita e a tradição canônica da literatura, o autor busca valorizar o momento presente, o seu “momento cultural”, o que pode ser explicado pela sua relação direta com os novos escritores, com o projeto de divulgação de uma literatura jovem, veiculada pelas editoras menores e pela própria *internet*. Assim, ele assume uma representação específica, pois visa chamar atenção do público virtual para os novos autores, buscando ressaltar o valor literário dos contemporâneos em detrimento de uma exaltação divinizante dos autores canônicos.

Em contrapartida, a fala de Nelson de Oliveira também está comprometida com uma projeção acadêmica, segundo a qual o diálogo com a tradição literária se faz indispensável. Podemos apreender isso desde o fato de o autor estudar, em seu doutorado, a literatura portuguesa⁸³, o que revela sua preocupação em estabelecer uma relação com o passado, já que estuda a cultura e a tradição de nossos colonizadores. Assim, a falta de hierarquia e de organização da textualidade virtual cede lugar a um discurso crítico firme e, em algum momento, conservador, já que ressalta valores como, por exemplo, o de “alta literatura”:

O grande público está constantemente em busca do que é mais sedutor, ou seja, do puro entretenimento. Frequentemente a alta literatura não fornece

⁸² OLIVEIRA. *Escrevendo num tempo de incertezas*, 25 de setembro de 2006. Entrevista concedida a Marília Kubota.

⁸³ Sua tese tem como título “*O sagrado e o profano na poesia portuguesa contemporânea*”.

o puro entretenimento, mas a inquietação e a provocação. Isso acaba afastando o leitor despreparado.⁸⁴

Assim, a fala do autor se reveste de uma perspectiva crítica que pauta pela defesa da literatura frente à indústria cultural e ao relativismo pós-moderno (o autor é enfático ao exclamar que “a literatura jamais será suplantada por outra forma de arte”⁸⁵). Desse modo, embora Nelson de Oliveira represente toda uma geração de novos escritores que, de forma renovadora, tem assumido um relacionamento estreito com a indústria cultural e com as mídias, nota-se que uma postura ética, própria da academia, transpassa seu discurso ao reafirmar uma literatura que seja capaz de se opor aos interesses mercadológicos e que se fundamente no questionamento perturbador da realidade.

Nesse contexto, Nelson de Oliveira assume vários papéis representativos que, por serem diferentes, instalam uma polifonia instigante. Esses papéis podem ser destacados da seguinte forma: defender o valor e a importância da literatura em meio à alienação imposta pela cultura audiovisual massiva e, ao mesmo tempo, questionar o ortodoxismo de certos grupos acadêmico-literários através da contestação do cânone; dessacralizar o mito do escritor-gênio que, para além de seu tempo e lugar, entraria imediatamente para a história da literatura e, também, mostrar que o intelectual-escritor tem sim uma visão privilegiada do mundo e, por isso, tem muito a dizer por meio de sua literatura. Entre a convicção idealista (que, como sabemos, por vezes se torna unilateral), e a dúvida questionadora (que pode levar a um niilismo paralisante), o escritor assume um discurso multifacetado que, para aqueles que buscam um intelectual à moda antiga – seguro, objetivo e filiado a

⁸⁴ Ver entrevista em anexo.

⁸⁵ Ver entrevista em anexo.

determinada corrente de pensamento –, causa certo mal-estar. Mas se olharmos atentamente, esse discurso, sem um cunho ideológico bem demarcado, possibilita aberturas polifônicas que, na maioria das vezes, somente o artista, representante maior do *homo ludens*, é capaz de atingir.

Percebemos, portanto, que essa multiplicidade de papéis assumida pelo escritor paulista, essa imagem em mosaico que vai sendo construída, possibilita uma instigante discussão sobre o intelectual contemporâneo que, afetado pela fragmentação do sujeito no mundo globalizado ⁸⁶ e, ao mesmo tempo, asilado nos *campi* universitários e nas grandes empresas que lhe exigem uma atuação restrita a suas especialidades, vê-se incerto quanto a permanecer em sua ínfima redoma, onde sua voz atinge e responde somente a determinado grupo, ou buscar compreender e criticar o tumulto informacional e verborrágico dos tempos atuais.

Nessa encruzilhada, portanto, o intelectual contemporâneo, aceitando a primeira condição, recolhe-se diante da proliferação indiscriminada de torrentes discursivas, uma vez que já não tem ferramentas e condições para “interpretar” o mundo de forma geral:

Não é mais possível ler, ver, assistir, escutar tudo o que é produzido e, contudo, esse anseio é enorme e permanente. Nesta nova condição, o intelectual tende a especializar-se numa área, num tema, num conjunto menor de atividades e isso pode ser positivo. Assim será se abandonar de

⁸⁶ “Esse processo [a globalização] produz o sujeito pós-moderno, conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. [...] O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. [...] na medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.” (HALL. *A identidade cultural na pós-modernidade*, 2004, p 12-13).

vez a quimera de voltar a ser um enciclopedista, em se conceber como pólo de uma rede de produtores de saber e de atores intervenientes. O intelectual solitário, romântico, esse está condenado à extinção, soçobrando nos *megabytes* de informação a serem constantemente produzidos.⁸⁷

Mas o intelectual pode também aderir à segunda condição e, seguindo as pegadas dos culturalistas, procurar tornar-se um decodificador das várias manifestações culturais. A esse respeito, escreve Augusto Santos Silva:

Revejo-me, pois, nos autores que salientam e apóiam a passagem do estatuto do intelectual-legislador da modernidade para o intelectual-intérprete da pós-modernidade, chamando ao centro do trabalho intelectual o exercício da comunicação e da tradução entre diferentes quadros culturais e simbólicos e o exercício da interpretação dos “textos”, palavras, sons, movimentos e imagens, que informam a nossa contemporaneidade.⁸⁸

Como se vê, a discussão sobre o que é ser intelectual nos tempos atuais se concentra na questão sobre qual papel ele deverá assumir frente à cultura e seus inesgotáveis matizes. Impossibilitado de ser esse “legislador” das manifestações culturais e incapaz de compreender e criticar tudo o que ocorre no tumulto informacional que se dissemina na *internet*, nos veículos audiovisuais, ou mesmo por meio dos milhares de livros que se publicam a cada dia, o intelectual perde sua condição de “arauto da cultura”. Assim, o que se discute é se sua postura deve resumir-se ao estudo aprofundado e detalhado de determinado objeto, o que obviamente o coloca em um local restrito e segmentarizado, uma vez que dialoga com um público específico, ou se deve arriscar-se a “interpretar” as expressões diversas da cultura, sujeitando-se ao perigo de tecer críticas superficiais e desprovidas de boa argumentação – como as muitas resenhas promocionais e

⁸⁷ PINTO. Os herdeiros. In: MARGATO; GOMES. *O papel do intelectual hoje*, 2004, p. 75.

⁸⁸ SILVA. Podemos dispensar os intelectuais? In: MARGATO; GOMES. *O papel do intelectual hoje*, 2004, p. 58.

ensaios curtos e descartáveis encontrados em jornais e revistas. Atuar sob os moldes da crítica jornalística, tão abrangente quanto passageira, ou exercer uma crítica de cunho academicista, tão contundente quanto restrita, esse parece ser o dilema do intelectual contemporâneo.

Nesse contexto, cabe ressaltar que Nelson de Oliveira – assim como vários outros escritores e críticos da atualidade –, é exemplo expressivo desse impasse. Esboçando uma figura que ao mesmo tempo se firma academicamente pela pesquisa e trabalho rígidos no meio universitário, mas que também se constitui dentro do universo *pop* ao valer-se de seus “ritos” e fórmulas de expressão, o autor transita entre as esferas da cultura erudita, massiva e popular que, por sua vez, já não podem mais ter fronteiras bem demarcadas, pois estão em constante processo de “hibridação” uma permeando as outras, fazendo com que essa interação provoque uma perene reconfiguração delas mesmas⁸⁹. Por isso, conclui-se que o local do intelectual-escritor já não pode mais ser fixado, mas antes deve ser compreendido como fluido e incerto, razão pela qual ele – o intelectual-escritor – constrói sua imagem multifacetada dentro da cultura.

Seguindo tal perspectiva, cabe entender então que a polifonia presente na voz de Nelson de Oliveira, em primeira instância, reflete essa pluralidade de papéis aos quais se submete o intelectual-escritor na contemporaneidade. E o que essa fala multifacetada (que é crítica e também literária) nos revela certamente não são a mera inconsistência e incoerência no discurso do autor; ela revela o quanto Nelson de Oliveira é capaz de “jogar” com as ideologias que – tanto as instituições

⁸⁹ CANCLINI. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*, 2003, p. 23.

promotoras da cultura massiva quanto as da erudita – tentam impor aos indivíduos por elas cooptados. Sob esta ótica, comenta o autor:

Não importa se tenho que escrever um ensaio acadêmico, um conto ou um romance: a ironia e a irreverência têm que estar presentes em tudo o que eu faço. Nas minhas oficinas de criação literária eu não canso de repetir: o humor, o nonsense e a irreverência são ótimas portas para a liberdade plena (mesmo que essa liberdade seja apenas ilusão). Não estou falando da piada, do deboche ou da palhaçada, cujo objetivo é arrancar gargalhadas da platéia. Estou falando do humor sofisticado, também conhecido como "exercício de lógica sutil" (Pirandello), que revela os aspectos ridículos e incoerentes dos seres humanos e a hipocrisia das relações sociais. Mas é importante que o escritor saiba rir dos outros e também de si mesmo. Não levar tão a sério nem mesmo a prática literária, esse é o caminho para o autoconhecimento.⁹⁰

Assumindo a ironia e o “humor sofisticado” como possibilidade maior na construção de seus textos, Nelson de Oliveira molda um estilo que remonta a Machado de Assis, Oswald de Andrade e Campos de Carvalho (cuja influência é declarada pelo autor), escritores que sempre se valeram da sátira mordaz como instrumento de crítica pelo viés literário. Portanto, quando o escritor paulista afirma que não pretende levar muito a sério a prática literária e que o escritor deve saber rir dos outros e de si mesmo, não se trata de um alheamento ou falta de compromisso para com as questões sérias e urgentes da sociedade. O paradoxismo irônico, no qual o escritor se contradiz constantemente, buscando ser ao mesmo tempo tese e antítese de si mesmo, sendo, de certa maneira, ele próprio a reverberação polifônica de sua época, colocam-no no centro das questões contemporâneas e suas representações assumem uma evidente dimensão política. Por isso, quando Nelson de Oliveira afirma com dogmatismo que as antologias que organizou sobre a

⁹⁰ LOPES. *Nelson de Oliveira: "A geração 90 foi, é e sempre será a minha melhor face"*, 29 de maio de 2007.

Geração 90 reuniam de fato os melhores contistas da década, e logo em seguida diz que a “Geração 90” seria apenas um rótulo comercial para apresentar esses autores, vemos que tal contradição é capaz de provocar um mal-estar tanto dentro da cultura erudita como da massiva, pois as sentenças canonizadoras da primeira estão sendo questionadas e ironizadas, assim como as fórmulas de mercado da segunda estão sendo desmascaradas. Assim, o intelectual-escritor, sarcástico e consciente, escapa às celas discursivas, inclusive à sua própria imagem espetacular, produzida para seu enaltecimento social, buscando mostrar a relatividade de qualquer representação. Sobre isso, argumenta Nelson de Oliveira:

Não existem verdades simples e absolutas, tudo é complexo e provisório, tudo é multifacetado. Os físicos teóricos não estão ainda à procura das leis básicas que regem o universo? Não estão alucinados atrás do Santo Graal da teoria unificada, capaz de explicar o micro e o macrocosmo? Por isso, Heráclito ainda está tão na moda. Juízos de valor também são construções intelectuais passíveis de desmoronar a qualquer momento. Não acredito que a crítica esteja falida. Não de modo global. Falidos estão apenas os críticos que ainda insistem em usar as ferramentas dos séculos passados. Na esfera da arte e da alta cultura é impossível ter certeza absoluta sobre tudo o tempo todo. Ora, se determinado autor sentir a necessidade de saber, de saber de verdade, se seu trabalho é de alta qualidade ou não, ele vai pirar. Vai enlouquecer da pior forma possível: lentamente. Eu não tenho a certeza absoluta de que minha literatura é de ouro puro. Mas a falta dessa certeza não me paralisa, porque escrever me dá muito prazer. É isso que me motiva a sentar todo dia na frente do computador: o prazer imediato da escrita. O resto é café pequeno.⁹¹

Como se vê, o que se destaca nessa citação é a ênfase que Nelson de Oliveira dá a seu fazer literário, visto como atividade prazerosa e vital e que, embora sujeita a juízos estéticos, tem no ludismo ficcional seu principal objetivo. Assim, o autor rejeita, em princípio, sua imagem espetacular, rejeita os ritos de consagração, tanto os acadêmicos quanto os popularizantes, ao mesmo tempo em que os usa e

⁹¹ OLIVEIRA. *Escrevendo num tempo de incertezas*, acessado em 25 de setembro de 2006. Entrevista concedida a Marília Kubota.

deles depende. Com isso, mostra que eles são questionáveis, seja quando enaltecem determinado escritor, seja quando o execram. Cabe novamente lembrar que o autor, mantendo tal postura, contrapõe-se não só à crítica tradicional, mas também a si mesmo, ao Nelson de Oliveira organizador de antologias, promotor de oficinas literárias, resenhista de jornais e de revistas literárias.

Paradoxal, desconcertante, perturbadora, talvez estes sejam os adjetivos mais importantes para uma obra literária. E esses adjetivos podem ser atribuídos à voz de Nelson de Oliveira. É por isso que, em seus livros ensaísticos, *O século oculto* (2002) e *Verdades provisórias: anseios crípticos* (2003), podemos encontrar, mais do que ensaios formais sobre literatura e outros temas, uma forma inusitada de se fazer crítica, onde a erudição, a ficção e o humor caminham de mãos dadas. É o que podemos perceber no parágrafo introdutório do seu breve ensaio acerca do livro *Às avessas*, de Huysmans:

Quem me presenteou com esse romance foi o seu próprio tradutor para o português, José Paulo Paes, na única vez que o vi pessoalmente. Tempos depois um colega de faculdade levou emprestado o livro autografado e nunca mais o devolveu. O exemplar que ainda mantenho comigo é outro, comprado num sebo. Portanto, aí vai o apelo: você, querido ex-colega, que certamente me lê neste momento, dê ouvidos à sua consciência e faça o que é certo. Devolva-me o que não te pertence, sacripanta.⁹²

Certamente, valer-se de um livro ensaístico para “cobrar” um amigo que não lhe teria devolvido um romance é, no mínimo, desconcertante. Se o humor é a marca estilística de Nelson de Oliveira, o que a citação nos mostra é que essa ironia mordaz tem um propósito muito claro, pois, sub-repticiamente, o que se está

⁹² OLIVEIRA. *Verdades provisórias: anseios crípticos*, 2003, p 116.

criticando também é a própria formalidade, seriedade e valor dos ensaios tradicionais. Definir, portanto, onde começa o texto literário e o não-literário em Nelson de Oliveira é não só problemático, como também incoerente. É querer que o *homo ludens* se sujeite ao *homo sapiens*. É querer que o intelectual-escriptor, assim como o poeta capaz de olhar a linguagem para além de suas finalidades racionalistas, restrinja-se ao intelectual-crítico e bem comportado que, embora algumas vezes possa transparecer, ele não é.

Definir a presença de Nelson de Oliveira na cena literária contemporânea é, sobretudo, perceber como o autor é capaz de fazer literatura onde não se espera. Subvertendo os esquemas e fórmulas da cultura erudita e da cultura de massa, suas representações geram contradições e, como se fossem personagens de um romance dostoievskiano, constroem “verdades polifônicas”, fazendo de sua própria vida pública o palco de um drama pós-moderno, no qual se tem a consciência de que todas as palavras já foram ditas e que a paródia desconcertante dos discursos petrificados é a melhor forma de criticá-los. Assim, podemos compreender que a literatura salta dos livros e impregna-se nos vários suportes midiáticos, pondo em xeque as ficções construídas pela indústria cultural. O escritor, enquanto subversor da linguagem, busca expandir sua fala desconcertante até atingir os locais de irradiação das narrativas oficiais e, nessa pretensão expansiva, segue à risca o conselho de Italo Calvino:

A excessiva ambição de propósitos pode ser reprovada em muitos campos da atividade humana, mas não na literatura. A literatura só pode viver se se propõe a objetivos desmesurados, até mesmo para além de suas possibilidades de realização. Só se os poetas e escritores se lançarem a empresas que ninguém mais ousaria imaginar é que a literatura continuará a ter função. (...) O grande desafio para a literatura é o de saber tecer em

conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo.⁹³

Portanto, Nelson de Oliveira, ao reverenciar os escritores que o influenciaram, ao satirizar o cânone, ao trazer a cultura de massa para dentro de seus textos, ao rejeitá-la, ao enaltecer o valor da Geração 90, ao dizer que os escritores de hoje são inferiores a Guimarães Rosa e a Clarice Lispector, ao criticar dogmatismos e, em seguida, estabelecer juízos incontestes, busca uma postura paradoxal que, por meio do ludismo literário, o livra dos enquadramentos e dos rótulos que lhe querem atribuir. Por isso também, não haveria melhor forma de terminar esse capítulo do que deixar as palavras finais por conta do próprio autor que, ao defender a Geração 90, defendeu também suas próprias representações como escritor:

Penso que é legítimo falar na Geração 90 e na Geração 70. Até mesmo na Geração Zero Zero. Por quê? Porque o conceito de geração literária é algo tão amoldável, tão ajustável, que nem é necessário lançar mão da liberdade poética para fazer valer esses três casos. Aliás, é por ser tão amoldável, tão ajustável, que esse conceito não deve ser levado muito a sério. (...) Se tal escritor pertence ao clube A ou B, isso é secundário. O alarido dos que, sentindo-se ofendidos e ultrajados — “Não existe Geração 90! Isso é bobagem!” —, atiraram pedra nas duas antologias que eu organizei sou patético justamente por isso: muito barulho por nada. Tempestade em copo d’água. O principal das antologias são os contos e os contistas. O resto é mero capricho do organizador. Que, também ele ficcionista, defenderá sempre o direito dos escritores de misturarem fantasia e vida, vida e invenção.⁹⁴

⁹³ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, 1990, p. 127.

⁹⁴ OLIVEIRA. *Vida: modos de brincar*. Acessado em 30 de março de 2007.

CAPÍTULO III

A CONSTRUÇÃO DO FAUSTO PÓS-MODERNO EM *SUBSOLO INFINITO*

E de onde concluíram todos esses sabichões que o homem precisa de não sei que vontade normal, virtuosa? Como foi que imaginaram que ele, obrigatoriamente, precisa de um vontade sensata, vantajosa? O homem precisa unicamente de uma vontade independente, custe o que custar essa independência e leve aonde levar. Bem, o diabo sabe o que é essa vontade.
(Dostoiévski. *Memórias do subsolo*, 2001, p. 39)

Neste capítulo, conforme foi apontado na introdução, será feito um breve ensaio sobre a novela *Subsolo infinito* (2000), do escritor Nelson de Oliveira. Esperamos que as considerações feitas a seguir comprovem aquilo que viemos afirmando até agora no decorrer dos capítulos anteriores, ou seja, que a literatura brasileira contemporânea apresenta obras capazes de apreender criticamente a situação do homem de hoje e, acima de tudo, obras capazes de problematizar a realidade enquanto construção social, seja ao narrar e dramatizar tanto a brutalidade como o lirismo do cotidiano, seja ao propor novos relatos que desbaratem o lugar-comum das narrativas oficiais – sejam elas governamentais, jornalísticas, tele-novelescas ou mesmo os próprios mitos de consumo. Defender criticamente a Geração 90 e seu caráter parcialmente publicitário não faria sentido se, de fato, os escritores nela inseridos não fossem capazes de criar uma literatura instigante e capaz de desafiar as convenções sociais que estão enraizadas na linguagem coletiva e nas estratégias de poder.

É nesse sentido, portanto, que a análise seguinte se propõe adentrar o universo ficcional de Nelson de Oliveira e estudar uma de suas obras que, embora não tenha alcançado grande sucesso de público, foi bem recebida pela crítica e, de

alguma forma, representa a literatura de temática urbana dos escritores noventistas. Situada na virada do milênio – a obra foi lançada em 2000 –, *Subsolo infinito* reencena, pelo viés da paródia (pós-moderna) a aventura fáustica, tendo por cenário a cidade de São Paulo. Desse modo, a novela põe em destaque o drama urbano – tema constante entre os autores da década de 1990⁹⁵ - de forma cômica e insólita, incorporando ao texto tanto a tradição literária como a cultura de massa, o que desvela uma narrativa híbrida, capaz de transitar por diversas instâncias discursivas e, por isso mesmo, apta a questioná-las e problematizá-las. Conforme tentaremos apontar, *Subsolo infinito* pode ser considerado um bom exemplo da literatura pós-moderna, sobretudo porque busca reconstruir o mito de Fausto pelo viés da paródia, configurando-o em relação à cultura contemporânea e propondo-lhe uma nova interpretação que, firmada sob os problemas enfrentados pelo homem de hoje, continua a ser metáfora da condição humana.

1. Uma narrativa fantástica: entre o pesadelo urbano e a aventura mítica

Um homem, possivelmente após ter fugido de um hospício, passa a vagar como um mendigo pelas ruas de uma São Paulo onírica e sombria. Sem direção e sem identidade, ele encontra um jovem andrógino que ora parece homem, ora mulher – José Maria José – e por meio dele(a), descobre um universo inusitado que se esconde nos subterrâneos paulistanos – supostamente o inferno. Nesse lugar, ele protagonizará uma saga conturbada, enfrentando povos primitivos, monstros e até o diabo na busca por descobrir quem realmente é.

⁹⁵ Conforme aponta o crítico Manuel da Costa Pinto: “A ficção brasileira está concentrada em solo urbano” (PINTO. *Literatura brasileira hoje*, 2004, p. 82)

De início, cabe ressaltar que o parágrafo acima é certamente uma insuficiente introdução para *Subsolo infinito* (2000), novela do paulista Nelson de Oliveira. Disposto em forma labiríntica, o enredo se constitui a partir de um jogo de espelhamento, no qual personagens e acontecimentos estão sujeitos a novas configurações e a constantes inversões, o que rechaça a verossimilhança aristotélica da narrativa, automaticamente lhe impondo o tom fantástico como fio condutor. Assim, o leitor da obra logo há de entender que não terá um caminho seguro a trilhar, sendo a incerteza sua regra maior. Desse modo, o leitor de *Subsolo infinito* deve seguir o conselho de Umberto Eco para adentrar o universo narrativo: suspender seu repertório de crenças, dispor-se a enveredar por caminhos incertos, deixar de lado a expectativa de um final confortável e perder-se com deslumbramento pelas trilhas do “bosque ficcional”⁹⁶.

Narrada em primeira pessoa, a novela constitui-se a partir da voz de Toni, o narrador-protagonista, figura a quem o leitor tem por única fonte, uma vez que é exclusivamente por ele que se pode ter acesso à narrativa. Por isso, uma interrogação que imediatamente surge para o leitor é justamente saber quem é essa figura que está a contar. Será ela digna de credibilidade? Em que medida podemos confiar em sua voz?

Assim, cabe ressaltar alguns pontos no decorrer da ação narrativa que podem responder a algumas primeiras questões. Logo no começo, Toni aparenta ser alguém da classe média em meio ao cenário paulistano. Contudo, ele se mostra profundamente insatisfeito com essa primeira identificação. Pode-se notar isso quando ele se enfurece ao ter de participar de uma conversa enfadonha sobre moda em um restaurante:

⁹⁶ Ver ECO. *Seis passeios pelos bosques da ficção*, 1994, p. 19.

Adora torcer os clássicos, alguém declara, não sei se fulano ou se sicrano, a respeito de beltrana, ou do presidente da república, ou, talvez, do crepe de marron glacê com calda de laranja. Tendo partido de tecidos recuperados e de um bom tricô, Dáblío criou patchworks e fez roupas volumosas (...). Pego minha mulher pela mão e saímos, os dois ainda com a boca cheia, sem nos despedir de ninguém. Que paguem a conta, cambada de filhos da puta.⁹⁷

Além dessa saída brusca do local, é marcante também a forma como Toni inicia seu relato. Esquecendo nomes e mesclando supostas falas dos personagens à mesa, nosso narrador-protagonista já se mostra pouco eficiente no que se refere à faculdade de relatar com precisão. E, ao leitor que espera um maior esclarecimento dos fatos no decorrer da ação narrativa, logo será frustrada tal expectativa. Com o avançar das páginas, o narrador-protagonista continua omitindo informações e confundindo fatos. Podemos compreender isso quando Toni trava uma espécie de diálogo com o leitor, reconhecendo sua negligência para com as regras de composição de narrativas:

Calço o chinelo e vou ao banheiro. Tranco a porta por precaução. Precipito-me? Deveria, antes de dizer calço o chinelo e vou ao banheiro, fazer uma descrição detalhada do apartamento onde moro? Em algum lugar, na estante da sala, há um livro que fala a esse respeito. Um livro sobre livros. Sobre como organizar uma narrativa, quero dizer.⁹⁸

Percebemos então que, ao dialogar com o leitor, Toni se mostra cômico de sua maneira de narrar. Ele sabe que seus leitores provavelmente gostariam de um relato mais claro dos acontecimentos. Contudo, embora seja um narrador consciente de sua própria função, não demonstra qualquer preocupação em esclarecer os fatos a seus leitores pois, a cada página que se vira, a confusão e a obscuridade

⁹⁷ OLIVEIRA. *Subsolo infinito*, 2000, p. 14.

⁹⁸ OLIVEIRA. *Subsolo infinito*, 2000, p. 15.

aumentam mediante um narrar incessante e espontâneo (próximo do fluxo de consciência).

Demonstrando sintomas de amnésia, Toni demora a lembrar-se de seu próprio nome, de sua identidade. Em seu suposto apartamento, ele não sabe sequer dizer se as crianças que lá estão dormindo são seus filhos, quem é a empregada, o lugar onde trabalha ⁹⁹. Assim, esses lapsos de memória o impedem de conhecer seu próprio passado, bem como impedem o leitor de tirar conclusões sobre quem é esse “estranho” que está a narrar.

Há ainda que se destacar o fato de que, ao exercer-se, na primeira parte da obra, uma narração no tempo presente, ou seja, em que narrador e ator agem simultaneamente, somos levados a crer que vamos ter que percorrer o labirinto junto com Toni, na incerteza do “agora”, e não na instância confortável de um “depois” (geralmente caracterizado por uma visão amadurecida e onisciente de quem narra ¹⁰⁰). Assim, a narrativa vai se desenrolando a partir desta busca pela identidade do narrador-protagonista que, disposto então a descobrir quem é, sai a perambular pela cidade atrás de respostas. Pode-se, por exemplo, destacar a cena em que o narrador-protagonista sai com seu carro importado – um Citroën – até chegar a um altíssimo edifício, lugar esse onde supõe trabalhar, já que vira o seu endereço em um cartão que encontrara no próprio bolso. Lá ele conhece um advogado chamado Marcos, que lhe faz importantes revelações. Segundo ele, Toni (ou Antônio Figueiredo de Alcântara Bezerra) fora um grande amigo seu do passado, e também um escritor de sucesso que subitamente enlouquecera. Após perder a razão, ele teria passado a vagar pelas ruas, já que havia fugido do sanatório onde fora levado

⁹⁹ OLIVEIRA. *Subsolo infinito*, 2000, p. 17.

¹⁰⁰ Sobre essas considerações acerca do tempo narrativo, ver ROSENFELD. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto e contexto*, 1996, p. 92.

por sua mulher, Anastácia. Depois de dizer isso, Marcos ainda faz uma dura reprimenda ao ex-amigo:

Você não é louco, todos dizem que é um gênio, por que insiste em se comportar desse jeito caricatural, você insiste em ser um arremedo do perfeito maluco só para nos impressionar, oh! Ali está o grande filósofo, autor de duas obras monumentais sobre cultura e religião, que pena!, perdeu a razão, é isso o que procura, fantasiando-se de palhaço, de lunático, pretende imitar Nietzsche a vida toda? ¹⁰¹

Pelas palavras de Marcos, uma primeira identidade de Toni nos é fornecida: o protagonista passa a ser compreendido como sendo alguém culto (um escritor) que enlouquecera. Contudo, por meio da fala do advogado, Toni seria alguém que teria ensandecido propositalmente. É como se o personagem não quisesse a cura, negando assim a sanidade. A referência a Nietzsche obviamente não é por acaso: o filósofo alemão que, além de ter enlouquecido nos últimos anos de sua vida, escrevera obras nas quais, como se sabe, atacavam-se as verdades instituídas, desmascarando as convenções sociais e seus dogmas, é apresentado por Marcos como sendo o modelo seguido por Toni.

Nesse contexto, a desconfiança do leitor para com o que se está narrando tende a aumentar, afinal, estaríamos diante de uma narração empreendida por um louco? Até onde podemos aceitar como informação confiável o que está sendo relatado? É com essas dúvidas que nos deixamos conduzir por nosso guia suspeito. Um narrador-personagem que, logo após fugir do escritório de Marcos, começa a vagar sem rumo pelas ruas de São Paulo e a relatar experiências cada vez mais extraordinárias e incoerentes como, por exemplo, a transformação de seu Citroën em um Fiat 147 ou de seu apartamento luxuoso em um miserável quarto de pensão; a mudança da cor de sua pele (ele descobre-se negro e não branco, como supusera

¹⁰¹ OLIVEIRA. *Subsolo infinito*, 2000, p. 21.

no início); o estranho encontro com um cão falante, entre outros acontecimentos. Com isto, a grande questão passa a ser: estaríamos diante de acontecimentos sobrenaturais ou seria tudo fruto da mente perturbada de um psicótico? Instaurado o tom fantástico na obra (uma vez que esse ocorre quando determinados elementos põem em xeque a verossimilhança do universo narrativo de maneira inexplicável, instalando a dúvida ¹⁰²), a única certeza que temos é a de que estamos cada vez mais imersos em um labirinto narrativo. Um labirinto que, atravessado por lampejos surrealistas, circunscreve-se primeiramente como um pesadelo urbano, desdobrando-se em seguida em uma lúdica aventura fantástica.

O pesadelo urbano, em primeira instância, pode ser compreendido a partir da seguinte assertiva: o narrador-protagonista, incapaz de aceitar uma identidade fixa (a de Antônio Figueiredo de Alcântara Bezerra, por exemplo) e o seu meio social, descortina em seu relato uma São Paulo espectral e insólita, como uma tela expressionista sendo pintada por sua própria misantropia. Sua rejeição à vida social, à família, aos amigos, ao trabalho, pode ser compreendida como uma recusa aos moldes identitários possíveis na sociedade contemporânea. Na época em que se assiste à fragmentação do sujeito, uma vez que “somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis” ¹⁰³ veiculadas pelas várias formas de publicidade e consumo, Toni busca justamente se livrar dessas “máscaras” temporárias e descartáveis e, por extensão, dos códigos que sustentam a padronização do cotidiano.

Seja como homem branco rico (conforme ele supunha no início da narrativa), escritor famoso de *best sellers* religiosos, seja como negro

¹⁰² Ver TODOROV. A narrativa fantástica. In: *As estruturas narrativas*, 1970.

¹⁰³ HALL. *A identidade cultural na pós-modernidade*, 2004, p. 13.

desempregado, nenhuma dessas *personas* satisfaz a Toni. Da elite ao lumpesinato, permanece-lhe o desejo de se despojar dessas identificações e se livrar definitivamente da rede social. É isso o que o leva a desejar a metamorfose kafkiana quando é demitido de seu emprego:

Filhos da puta. Hoje não acordo antes das dez. Somente quando acordei – ainda era noite – foi que me dei conta de que, dos sonhos que antes havia me assombrado, não me transformara num inseto monstruoso. Transformara-me, isto sim, naquilo que já conhecia de longa data: numa cópia exata de mim mesmo.¹⁰⁴

Portanto, é nesse contexto de negação da rotina massificada e da própria subjetividade que o pesadelo urbano se insere na narrativa. Toni almeja fugir da civilização, da mesmice rotineira, passando então a vagar pelas ruas de São Paulo. Como andarilho errante, ele passa a participar do espetáculo grotesco que a metrópole lhe apresenta:

Da Coronel Queirós fui até a praça Avandava, e da Avandava, pegando o viaduto Vidigal, cheguei à rua Teixeira Cintra. Estava tão transtornado que, lá, não sei exatamente como, novamente me perdi. Passei por ruas sujas e desertas. Cheguei ao outro lado do rio sem sequer ter cruzado nenhuma das pontes. Estava com fome, aborrecido e exausto. A nuvem gigantesca, pesada e imemorial me seguia. Sombras cruzavam a minha frente, às vezes mostrando-me a cara marcada por cicatrizes. Eram de vadios como eu, à procura de comida.¹⁰⁵ (p. 66-67)

A miséria, a violência, a injustiça social, enquanto figurações da metrópole subdesenvolvida, atravessam o caminho incerto de Toni¹⁰⁶. O terror urbano, em toda a sua concretude, choca-se contra ele, impedindo-o de ser um discreto *flâneur*, aquele que simplesmente observa a paisagem citadina sem fazer parte dela. A metrópole, espaço caótico de formas e ruídos, impede qualquer forma de

¹⁰⁴ OLIVEIRA. *Subsolo infinito*, 2000, p. 29.

¹⁰⁵ OLIVEIRA. *Subsolo infinito*, 2000, p. 66-67.

¹⁰⁶ Ele é assaltado por meninos de rua (p. 32); assiste a um velho ser assaltado por marginais e, em seguida, pela própria polícia (p. 78-79).

distanciamento do indivíduo em relação ao meio, uma vez que sua arquitetura absurda lhe retira os referenciais espaciais, afetando diretamente a ação corporal e impedindo a ordenação reflexiva do pensamento ¹⁰⁷. O pesadelo urbano, inapreensível em sua estrutura caótica, exige sua participação, uma resposta imediata, e não reflexão.

Porém, a resposta de Toni não será o medo e o desespero, mas sim uma expressividade desvairada. Paralelamente à vivência do terror urbano, Toni empreenderá um processo de redefinição espacial da metrópole que será então vista agora sob uma nova linguagem simbólica:

Diante da sede da Superintendência do Controle de Endemias (SUCEN) parei para respirar e olhar a Lua. Havia muito papel velho repartido em pequenos montes no pátio do edifício, usado no horário comercial como estacionamento. À luz da Lua cheia pareciam pirâmides de platina num deserto fabuloso, venusiano. ¹⁰⁸

Assim, os contornos da cidade concreta cedem lugar a um estranho universo onde a paisagem, com sua geometria e seus temores, começa a assumir outra dimensão. Da mesma forma que montes de lixo se transmutam em pirâmides cósmicas, assim também mendigos se tornam profetas, animais se revelam entes sobrenaturais e todas as coisas podem assumir um caráter místico de integração cósmica. Desse modo, em resposta ao pesadelo urbano, Toni passa a arquitetar um universo simbólico, no qual sua aventura quixotesca se fará possível. Como um lúdico demiurgo, ele dá vida a seu mundo particular, o qual deve emergir a partir da destruição do mundo antigo. Nesse sentido, o cenário urbano se afigura como lugar

¹⁰⁷ Sobre essas considerações, ver comentários de Friedric Jameson sobre o hiper-espço na contemporaneidade. (JAMESON. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, 1996, p. 74-75).

¹⁰⁸ OLIVEIRA. *Subsolo infinito*, 2000, p. 32.

próprio de sinais apocalípticos, onde os seres e as coisas assumem uma dimensão escatológica:

Uma menina gorda estava sentada num banco, olhando-se num espelhinho e tentando, com a mão livre, espremer uma grande espinha na testa. (...)As unhas se fecharam, a bolsa amarela, estrangulada, cresceu, cresceu, ficou do tamanho do continente, do planeta e explodiu. O estrondo da explosão me fez voltar a mim. Não se lembrar faz parte do plano de autodestruição em que estamos metidos.¹⁰⁹

Assim, tudo o que liga Toni ao mundo civilizado começa a ser destruído. Logo, a cidade, em sua materialidade, será atacada pela fúria do fogo que, agente simbólico da destruição e da purificação (crisol), será o responsável pela separação definitiva entre Toni e as coisas que o prendiam à superfície urbana. É com essa expectativa que o personagem descreve extasiado a incineração de seu apartamento:

O pequeno apartamento queimava, como se fosse parte da própria antesala do inferno.(...) Dentro da casa, *agni*, o fogo oculto em todas as coisas, o fogo originário e invisível, do qual a fumaça e a luz não são senão manifestações exteriores. Agni, o fogo criador, a forma elementar da matéria, de um lado; o corpo dos deuses, o meio pelo qual eles agem sobre o mundo, de outro. Devemos fazer disso um bicho-de-sete-cabeças? Em poucos minutos, todo o edifício foi tomado pelas chamas.¹¹⁰

Por meio do fogo, o pesadelo urbano vai dando lugar a esse novo universo simbólico, tangido pela presença de deuses, onde o misticismo substitui o secularismo do cotidiano massificado. Surge assim a experiência do sagrado, segundo a qual Toni há de pautar sua aventura épica. Para ele, já não existe uma linearidade temporal e o subjetivo já não pode ser diferenciado do coletivo, uma vez que sua existência está diretamente voltada para a atemporalidade do mito. É nesse

¹⁰⁹ OLIVEIRA. *Subsolo infinito*, 2000, p. 80.

¹¹⁰ OLIVEIRA. *Subsolo infinito*, 2000, p. 30-31.

contexto que a aventura de Toni pode ser lida, em um primeiro momento, como uma epopéia contemporânea:

O tempo linear, cronológico, se apaga como mera aparência no eterno retorno das mesmas situações e estruturas coletivas. Na dimensão mítica, passado, presente e futuro se identificam: as personagens são, por assim dizer, abertas para o passado que é presente que é futuro que é presente que é passado – abertas não só para o passado individual e sim o da humanidade; confundem-se com seus predecessores remotos, são apenas manifestações fugazes, máscaras momentâneas de um processo eterno que transcende não só o indivíduo, e sim a própria humanidade.¹¹¹

Nesse sentido, podemos entender também a mudança do tempo narrativo que se opera de maneira inesperada no texto. Se na primeira parte da obra o narrador relatava os acontecimentos no presente, da segunda parte em diante a voz narrativa assume o pretérito, porém sem sugerir o *flashback* convencional. Não se trata, portanto, de uma comum ruptura temporal (já que não há linearidade narrativa), mas sim de uma eliminação da medida cronológica e a instauração de uma circularidade própria do tempo mítico, “o tempo da origem, aquele que ‘não decorre’, porque não participa da duração temporal profana, porque é constituído por um eterno presente indefinidamente recuperável”¹¹². Por isso, no decorrer da narrativa, vemos uma constante repetição de episódios que já haviam acontecido anteriormente e, por conseguinte, pode-se entender porque Toni insiste constantemente em relatar, mesmo que de forma burlesca, o surgimento do mundo de acordo com os mitos de origem das tradições grega e judaico-cristã. Assim, por exemplo, trechos de Hesíodo são parodiados e os mitos de origem, ainda que não percam sua sacralidade, são narrados prosaica e comicamente: “(...) no princípio era o Caos, todos sempre dizem isso, o Caos, o vazio primordial, o espaço

¹¹¹ ROSENFELD. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto e contexto*, 1996, p. 89-90

¹¹² ELIADE. *O sagrado e o profano: a essência de religião*, 1995, p. 101

incomensurável, matéria eterna, informe, rudimentar, depois veio Géia, a terra, mas de onde veio Géia ninguém diz (...)”¹¹³. O mesmo ocorre com o episódio da castração de Urano por Cronos:

(...) Úrano, que é o céu, copulou com a própria mãe, santo Deus! (...) o fato é que Úrano, tão logo nasciam os filhos, com medo de ser destronado por um deles enterrava-os vivos nas profundezas nas profundezas da terra, no ventre materno, Géia então resolveu libertá-los e pediu aos filhos que a vingassem, todos se recusaram menos o caçula, Crono, que odiava o pai, Géia entregou-lhe uma foice e quando Úrano, ávido de amor, se deitou sobre a esposa, zás, lá se foram os testículos, as bolas, meus amigos.¹¹⁴

Dessa maneira, a narração dos mitos de origem, ainda que vulgarizada, estende-se por páginas e páginas, seja pela fala de Toni, seja pela suposta fala de outros personagens secundários (que, no fluxo narrativo, configuram-se como duplos do protagonista). Rememorar os mitos de origem significa dar sentido ao tempo, à ação a ser desenvolvida. Da mesma forma, os mitos da cosmogonia judaico-cristã serão também evocados, uma vez que serão eles que darão sentido ao eixo narrativo para o qual converge a aventura do narrador-protagonista: o pacto com o Diabo. Assim, as hierarquias celestiais (arcânjos, arqueus, querubins, etc.) são constantemente descritas, destacando-se a queda de Lúcifer e a sua condição de espírito que nega e que, por isso, impede a inércia do cosmos¹¹⁵.

Segue-se, portanto, que a aventura pretensamente épica de Toni, partindo dos mitos de origem, converte-se em uma saga quixotesca, na qual o protagonista enfrenta monstros, tribos canibais e seres sobrenaturais, visando compreender o suposto pacto diabólico, por meio da descida ao inferno e da conquista de uma Tróia subterrânea – Ílion. Assim, conforme aponta Castello, a narrativa se transfigura em

¹¹³ OLIVEIRA. *Subsolo infinito*, 2000, p.107.

¹¹⁴ OLIVEIRA. *Subsolo infinito*, 2000, p.108.

¹¹⁵ OLIVEIRA. *Subsolo infinito*, 2000, p. 75.

Uma *Ilíada* suja (...) passada nas sarjetas de São Paulo, entre mendigos, psicopatas, homens à beira da morte, gangues criminosas, mas que nem por isso perde seu aspecto mítico, ainda que reatualizado em um diapasão nada convencional.¹¹⁶

Dessa forma, podemos compreender a narrativa não só como uma paródia da epopéia grega, como também podemos perceber o quanto ela vai além do épico para atingir o insólito e o cômico. Logo, a recapitulação histórica já não pode ser fiel ao mito original, pois, hoje, os meios de se acessar esse passado distorcem determinantemente sua integralidade. Conforme aponta Jameson, “estamos condenados a buscar a História através de nossas próprias imagens *pop* e dos simulacros daquela história que continua para sempre fora de nosso alcance”¹¹⁷.

Portanto, a aventura de Toni delinea um grande labirinto onde os mitos de ontem se mesclam aos códigos da contemporaneidade, resultando em uma narrativa épica que, paradoxalmente, não pode mais ser concluída ou sistematizada.

2. O mito e a contemporaneidade: cinema, revistas em quadrinhos, videogame e literatura na composição paródica

Em poucas décadas finou-se a concepção preexistente de literatura, cedendo lugar a uma pluralidade de outras, às vezes discordantes. Observa-se, em todo caso, que ganhou predominância o valor do entretenimento, em detrimento do valor de conhecimento e do valor estético. Onde a técnica do impacto e a espetacularização da violência, apreendidas do jornal e do cinema de ação, da televisão e do videogame, entranhadas numa literatura agora típica da metrópole.

(GALVÃO. *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*, p. 09)

Conforme apontamos anteriormente, *Subsolo infinito* se constitui como um diálogo entre vários textos do passado. A aventura narrada por Toni nada mais é do

¹¹⁶ CASTELLO. *Nelson de Oliveira arrasta o leitor ao sonho aflitivo*, 2000.

¹¹⁷ JAMESON. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, 1996, p. 52.

que a reestruturação paródica de mitos literários dentro do cenário contemporâneo, o que provoca uma nova apreensão desses pelos códigos lingüísticos do presente. Centrado nos mitos literários de Fausto e da descida ao inferno, o enredo, conforme pretendemos mostrar a seguir, submete-os a vários códigos da cultura de massa (cinema, revistas em quadrinhos, videogame), vetando assim uma relação unilateral entre influenciador (tradição literária) e influenciado (texto contemporâneo). Essa mescla de discursos, na qual o passado (a tradição) é entendido como construção textual a partir do presente e não mais como fato inquestionável, dá a *Subsolo infinito* a condição de “paródia pós-moderna” pois, segundo a definição de Hutcheon,

A paródia intertextual dos clássicos canônicos americanos e europeus é uma das formas de se apropriar da cultura dominante branca, masculina, classe-média, heterossexual e eurocêntrica, e reformulá-la – com mudanças significativas. Ela não rejeita essa cultura, pois não pode fazê-lo. O pós-modernismo indica sua dependência com seu *uso* do cânone, mas revela sua rebelião com seu irônico *abuso* desse mesmo cânone.¹¹⁸

Assim, recolocar em cena mitos literários e citações provenientes da tradição literária – o cânone – não significa uma mera reverência do texto hodierno para com o texto predecessor, como também não pode significar a simples sátira daquele para com esse. Para o escritor contemporâneo, parodiar o texto canônico significa, ao mesmo tempo, reconhecer-se devedor dele, mas ter também a liberdade de modificá-lo¹¹⁹, destituí-lo de sua superioridade hierárquica, mostrando assim que é no conflito com outros discursos do presente que sua releitura se faz possível.

¹¹⁸ HUTCHEON. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, 1991, p. 170.

¹¹⁹ “parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo” (HUTCHEON. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*, 1991, p. 165).

Antes de mostrar como essa miscelânea discursiva se dá em *Subsolo infinito* por meio da paródia dos mitos de Fausto e da descida ao inferno, cabe ressaltar alguns dados importantes acerca do enredo: primeiramente, deve-se ressaltar que Toni, aparentemente sofrendo de amnésia, lembra-se vagamente de um possível pacto com Satã. Na busca por desvendar esse enigma, ele pretende encontrar Eduardo, seu professor de geometria euclidiana e teologia, a quem Toni julga estar por trás de todos os acontecimentos insólitos que lhe atravessam o caminho. É nessa jornada para encontrar Edu que Toni empreenderá sua saga fantástica em busca de sua própria identidade.

Dessa maneira, Toni dá início à descida ao inferno, pois acredita que lá encontrará as respostas que procura. Conduzido por uma criatura andrógina – José Maria José –, ele deixa a superfície e refaz os passos de Orfeu¹²⁰ e de Otto Lidenbrock¹²¹, ao descer ao subsolo terrestre. Contudo, tal façanha mostra-se destituída de qualquer deslumbramento:

Do lado da estação de metrô havia duas colunas altas, sujas de fuligem (...). Eram os respiradouros da estação. Maria José, sem titubear, arrancou a grade de proteção de um deles (...), e enfiou metade do corpo dentro da coluna. Vi que ela se segurava numa pequena barra de ferro, dobrada duas vezes com ambas as extremidades incrustadas no concreto. Um metro abaixo havia outra barra. Eram os primeiros degraus visíveis de uma escada que brilhava com timidez. (...) Achei tudo muito comum, decepcionante até. Entrar no inferno através de um duto de ar. Não poderia ser mais prosaico. Esperava algo carregado de símbolos. A cratera de um vulcão extinto, por exemplo. Ou um rio que, em determinado ponto, caísse em cascata, terra adentro.¹²²

Conforme apontamos anteriormente, vemos que a paródia se dá não mais como uma reconstituição, mas sim como uma deturpação do mito original. Assim, a

¹²⁰ Segundo a mitologia grega, Orfeu teria descido ao inferno para resgatar sua amada, Eurídice.

¹²¹ Personagem principal de *Viagem ao centro da terra* (1864), de Júlio Verne que desce ao subsolo terrestre através de um vulcão extinto a fim de realizar pesquisas científicas.

¹²² OLIVEIRA. *Subsolo infinito*, 2000, p. 82.

descida ao inferno é desmistificada. A descrição do evento está muito aquém do preciosismo épico, restringindo-se a um prosaísmo decepcionante. Nesse contexto, assim como Dom Quixote, ao final de sua vida, vê-se frustrado por não poder voltar ao tempo dos romances de cavalaria e à mitologia medieval, podemos perceber que Toni enfrenta o mesmo problema: a impossibilidade de um pleno retorno ao mundo mítico. Logo, o que há no relato do personagem é uma fusão de mitos com elementos do cotidiano, uma epopéia que perde seu brilho nas trivialidades do mundo real, pois, como lembra Steiger:

Assim como o homem adulto não pode novamente tornar-se criança, assim também a humanidade não pode, em tradição indissolúvel, voltar ao plano do épico e satisfazer-se com o simples registro de fatos, depois que se começou o relacionamento lógico, e a subordinação das partes ¹²³.

Desse modo, podemos inferir que, embora o plano mítico subsista na narrativa, sua sacralidade fica comprometida, uma vez que os elementos profanos do mundo contemporâneo (sobretudo o tempo cronológico, cada vez mais acelerado) não podem ser extirpados do imaginário do narrador.

Contudo, há que se destacar o fato de que a narrativa por vezes assume um grau de plasticidade muito próximo dos versos de Dante em *A divina comédia*. Se não é possível a Toni se maravilhar ou horrorizar-se com as cenas que presencia no mundo subterrâneo, nem por isso a sua descrição deixa de atingir um considerável apelo visual, comum à narrativa versificada do poeta italiano que supostamente teria viajado pelos círculos infernais. Combinando elementos triviais da metrópole com representações e figurações místicas, a narrativa apresenta momentos cênicos

¹²³ STEIGER, Emil. Estilo dramático: a tensão. In: _____. *Conceitos fundamentais da poética*, 1990, p 121.

plasticamente inusitados, como vemos no trecho em que Toni e José Maria José assistem a um estranho ritual no subsolo:

Acenderam uma fogueira no centro do que me pareceu ter sido, muito tempo antes, uma rampa de embarque do metrô, pois havia, nos dois extremos da laje, cabines e catracas ainda em bom estado, apenas um pouco corroídas pela umidade. Puseram-se, em seguida, a dançar ao redor do fogo. Giravam como fantasmas, aquelas imagens pálidas e inconsistentes e abúlicas, destituídas de entendimento. Quando se aproximavam, assemelhavam-se a macacos. Distantes, fundidos, pareciam uma serpente de carnaval chinês, dando pinotes, corcoveando.¹²⁴

Assim, a narrativa se vale dessas construções imagéticas que, por vezes revelam-se uma intertextualidade direta com a tradição literária – como exemplo disso, pode-se citar o episódio em que Toni enfrenta um lobo enorme em um desfiladeiro ¹²⁵, reencenando o embate entre Dante e as feras infernais ¹²⁶ –, mas também propõe novas formas de se narrar que estão transpassadas pelos códigos da cultura de massa. Ao atravessar portas secretas, enfrentar canibais e monstros, penetrar dutos e calabouços fétidos, tudo isso em uma narrativa fragmentada e de ritmo acelerado, o narrador-protagonista aproxima sua aventura dos *games* virtuais, dos jogos de RPG, das HQ's ou ainda dos filmes de ação. Veja-se este trecho:

Nos cercaram e caíram sobre nós quando já não havia mais nenhuma chance de escapatória. (...) Lembro-me de que era difícil mover os braços, tamanha a pressão que havia sobre eles. Não rolávamos na terra nem levantávamos poeira, simplesmente porque não existia espaço para isso. Houve uma hora em que fiquei cara a cara com um desgraçado de olhos fundos, pura pele e osso. Esmurrei-o repetidas vezes no focinho, e só parei ao ver meu sangue misturado com o dele, no nariz esmigalhado.¹²⁷

¹²⁴ OLIVEIRA. *Subsolo infinito*, 2000, p. 89-90.

¹²⁵ OLIVEIRA. *Subsolo infinito*, 2000, p. 117.

¹²⁶ ALIGHIERI. Inferno. In: _____. *A divina comédia*, 2002, p. 17.

¹²⁷ OLIVEIRA. *Subsolo infinito*, 2000, p. 97.

Conforme se pode perceber, a cena acima remete diretamente ao imaginário gerado pelo cinema e pelos *games*. Querendo ou não, não há como o leitor se esquivar desse imaginário, uma vez que a ação descrita nos revela um protagonista que pode ser idealizado como um *Neo* (personagem principal de *Matrix*, 1999) ou com qualquer super-herói das HQ's ou dos *games*. Assim, as ficções da cultura de massa, pautadas pela ação constante e violenta, são assimiladas pela novela de Nelson de Oliveira, que não se limita a copiá-las, mas, antes, submete-as a uma associação imprevista com a tradição literária, sugerindo uma nova configuração de ambas. Logo, a viagem subterrânea pelos infernos, ao mesmo tempo em que mantém sua estrutura mítico-cíclica, é descrita com a velocidade e o impacto dos gêneros massivos. Serve ainda como exemplo o episódio em que Toni e José Maria José (em sua forma feminina) fogem de Ílion, a cidade subterrânea:

*Hasta la vista, see you later, adeus. Maria José e eu rolamos por ladeiras submarinas, fomos ao fundo e emergimos muitas vezes, sem controle algum. Dávamos as mãos e tentávamos nos manter juntos, quando a água se apresentava transparente. Quando não, por mais que lutássemos contra a correnteza e o lodo, acabávamos por nos perder no caudal. Passamos por galerias e túneis artificiais (...). Escorregamos por um canal vertical, estreito, parecido com um tobogã de parque de diversões. De sua extremidade, despencamos. Uma queda estonteante (...).*¹²⁸

Como em um filme de ação, tudo acontece muito rápido, sem espaço para uma descrição minuciosa ou para qualquer reflexão. Falas como “hasta la vista” (expressão antológica usada pelo robô-herói de *Exterminador do futuro 2*, 1991) e a imagem lúdica do “tobogã de parque de diversões”, são suficientes para constatar a apropriação dos códigos da cultura de massa pela narrativa.

¹²⁸ OLIVEIRA. *Subsolo infinito*, 2000, p. 202-203.

Com isso, fica evidente a opção do autor em trazer a linguagem dos gêneros massivos para sua literatura. Por meio da paródia bem-humorada, a narrativa assume a cultura de massa no texto literário mas, ao contrário do que supõe Galvão na epígrafe anterior, sem se sujeitar às regras mercadológicas do entretenimento. A literatura, neste caso, não adere simplesmente aos códigos da mídia massiva, mas sim os utiliza juntamente com os outros recursos legados pela tradição literária (o fluxo de consciência, por exemplo). Desse modo, conforme aponta Cláudio Daniel,

(...) nesta estranha ficção o autor faz um novo cadinho de experiências, em que o legado da tradição puramente 'literária' é quase deixado para trás, em favor do diálogo com a história em quadrinhos, a RPG e o seriado de ficção científica.¹²⁹

Constatar que *Subsolo infinito* pode ser, em parte, a história louca de um “mestre” ou jogador de RPG que revive ficcionalmente, dentre outros mitos literários, o papel fáustico e a descida ao inferno, implica reconhecer também o quanto essa literatura problematiza as várias instâncias discursivas do mundo contemporâneo, colocando em diálogo as chamadas cultura de massa e erudita.

3. O que pode nos dizer hoje o mito de Fausto e o pacto diabólico?

O senhor vê? O que não é Deus, é estado do demônio. Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa de existir para haver - a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo.
(ROSA. *Grande sertão: veredas*, 1985, p. 49)

Para concluirmos estas considerações sobre *Subsolo infinito*, mostra-se importante compreender o significado do pacto dentro da obra e o que o papel

¹²⁹ DANIEL, Cláudio. *No inferno, sem teologia ou metafísica*, 2000, p. 04.

fáustico pode significar aos dias de hoje. Para tanto, cabe, desde já, lembrar que a novela de Nelson de Oliveira não está investida de um discurso metafísico. Diferente de Riobaldo, o jagunço-pactário em *Grande sertão: veredas* (1956) que, durante todo o seu relato, questiona e discute a existência do diabo e, por extensão, a relação do homem com a morte, Toni, por sua vez, limita-se à pura atuação, à ação ininterrupta. Desse modo, pensá-lo como um Fausto contemporâneo e tecer considerações abstratas sobre sua performance é um ato *a posteriori*, cuja responsabilidade é toda do leitor-crítico.

Quando questionado sobre a relevância de se escrever, às portas do século XXI, uma história em que o pacto com o diabo é o tema principal, Nelson de Oliveira afirmou de forma enfática:

Será assunto para os próximos 10 mil anos. O interesse pelo sobrenatural está arraigado em nós, se confunde com a essência do ser humano. Por mais irreal que pareça a figura de Belzebu, e, por que não dizer, de Deus, me parece que jamais poderíamos sobreviver sem essa parcela da irrealidade.¹³⁰

Em verdade, o final do século XX foi marcado por um forte retorno à religiosidade (acompanhado, muitas vezes, pelo fundamentalismo). Apesar do processo de secularização ter se intensificado no decorrer da Modernidade, pode-se dizer que, ao contrário do que previra Nietzsche, os deuses conseguiram sobreviver ao niilismo neoliberal e científico, mostrando que o sagrado e a magia não serão facilmente extirpados da civilização. Além da notável expansão de movimentos espiritualistas como *New Age* ou Igreja Evangélica, cabe destacar que, conforme apontam os estudos de Mircea Eliade e Michel Maffesoli, a vivência do sagrado e da magia permeiam o próprio cotidiano, sendo muitas vezes uma forma de resistência à

¹³⁰ QUERINO, Antônio. *Nelson de Oliveira (entrevista)*, 2006.

padronização e à massificação. Para que o indivíduo não se sinta como um rele número ou peça dentro da engrenagem social, rituais de iniciação e de passagem são firmados e mitos são erigidos, visando assim dar à existência um sentido para além do trabalho, da remuneração e do consumo ¹³¹. Nesse sentido, aponta Maffesoli:

(...) que seja sob a forma de bruxaria, ocultismo, histórias de fantasmas, comunicação com o além ou outra, encontramos uma veia mágica que não se esgota. É sobre esta veia que se funda a produção fantástica ou ficcional dos espetáculos ou dos filmes contemporâneos, que, para além de um aspecto às vezes hiper-racional, traduzem de fato a persistência de crenças inteiramente irracionais e perfeitamente fragmentadas. Nelas é a velha relação com forças ctônicas ou cósmicas que se exprime. Algo que é difícil negar a pregnância na vida cotidiana.¹³²

É seguindo essa perspectiva que, de antemão, podemos afirmar que o pacto com o diabo dentro da literatura contemporânea não só tem relação com o tempo presente – uma vez que o cotidiano está revestido pelo fantástico ¹³³ – como também propicia uma nova leitura do mito de Fausto, que pode ser entendido como metáfora da própria condição humana.

Em *Subsolo infinito*, o narrador-protagonista acredita ter feito o pacto diabólico, embora não se recorde como e quando ele ocorreu. Em seu relato, acontecimentos sobrenaturais dão a entender que, de fato, Toni teria tratado com o diabo:

O último sonho que tive dizia respeito a um enorme dobermann que, saindo das chamas, andava em círculos ao meu redor e me fazia, em alemão, uma única e insistente pergunta: Por que me chamou? Atordoado, respondi-lhe, também em alemão, que não sabia. Tal resposta não era aquilo que ele esperava, por isso deu meia-volta e se foi. Era óbvio, para mim, que aquele animal era a encarnação do

¹³¹ ELIADE. *O sagrado e o profano*, 1995, p. 193.

¹³² MAFFESOLI. *A conquista do presente*, 2001, p. 87.

¹³³ MAFFESOLI. *A conquista do presente*, 2001, p. 45.

diabo. Também estava claro que o diabo, como eu sempre presumira, devia ter muito senso de humor, caso contrário, não teria vindo até mim na forma em que se encontrava apenas para sublinhar uma de suas alcunhas mais chãs: Cão.¹³⁴

Contudo, há que se notar que Toni não encara o pacto diabólico com aflição ou medo. Na verdade, seu relacionamento com o diabo nos é apresentado como uma grande piada, como se tudo não passasse de uma representação mambembe. Em *Subsolo infinito*, o Mefistófeles goethiano dá lugar a um ente cômico e destituído de uma aura sacralizada. Conseqüentemente, Toni também se transforma em um Fausto não-convencional, destituído de um caráter trágico e voltado unicamente para o espetáculo da própria aventura que, sem qualquer receio, estende-se do épico ao ridículo.

Contudo, algumas características do Fausto goethiano são mantidas. Pode-se dizer que Toni, assim como o personagem de Goethe, representa e sintetiza a insatisfação do homem moderno com a vida cotidiana e ordinária. O homem fáustico questiona-se e questiona o mundo e, cansado de tanto perguntar e não encontrar respostas satisfatórias, lança-se, por meio da pura vontade, em uma errância infinita, em uma eterna procura. A respeito dessa caracterização goethiana, Shatuck aponta:

Na crise de meia idade da cena de abertura, Fausto põe de lado todos os seus vínculos – aquilo que aprendera nos livros, a própria linguagem como caminho para o conhecimento, sua posição privilegiada na comunidade, sua relação com a instituição da universidade – a fim de tratar com o diabo. Tendo amaldiçoado tudo, da fama à família, da fortuna à fé, procura o prazer puro, o ímpeto da experiência pela própria experiência.¹³⁵

Assim, Toni assume a *persona* de Fausto no momento em que nega o mundo cotidiano (a superfície) para desempenhar sua saga no universo fantástico

¹³⁴ OLIVEIRA. *Subsolo infinito*, 2000, p. 33.

¹³⁵ SHATUCK. *Conhecimento proibido: de prometeu à pornografia*, 1998, p. 89.

que se esconde no subsolo. Ele, que era um escritor, renega o conhecimento quando passa a colecionar livros em um contêiner abandonado, mas sem se interessar por lê-los:

Cada livro que eu encontrava nas ruas era imediatamente recolhido e levado até um terreno baldio, próximo à praça Henrique Gaspar, onde, escondido numa infinidade de quinquilharias, havia um contêiner que eu limpava com esmero e transformara na minha biblioteca particular. (...) Gosto de observá-los [os livros] longamente, tocar as lombadas, cheirar as páginas. O número absurdo de possíveis combinações de papel, tipologia e formato, num livro, fascina-me mais do que a narrativa.¹³⁶

Toni, assim como Fausto, rejeita o conhecimento ilustrado, uma vez que quer o prazer puro da experiência individual, sendo-lhe impedido qualquer contentamento diante da vida¹³⁷. Desse modo, a figura diabólica – Mefistófeles –, caracterizada como “aquele que nega”, surge como desdobramento da própria *persona* fáustica, pois essa se fundamenta na negação do presente, lançando-se sempre em busca do novo, uma vez que representa o eterno desejo, e nunca a sua satisfação. Logo, gozar o presente pela experiência sensível constitui-se como prazer fugaz e efêmero, resultando em uma busca alucinante que não pode ser barrada.

Com isso, Fausto, a partir de Goethe, transforma-se em uma espécie de síntese espiritual do homem moderno. Esse, impulsionado pela linearidade do progresso e pelo desejo de posse e consumo, vê-se impossibilitado de retornar ao tempo mítico, circular e estático da Era Medieval, tornando-se agente de um processo irreversível de superação/destruição que fatalmente desemboca e se intensifica nos dias de hoje:

¹³⁶ OLIVEIRA. *Subsolo infinito*, 2000, p. 46.

¹³⁷ JAEGER. *A aposta de Fausto e o processo da Modernidade: figurações da sociedade e da metrópole contemporâneas na tragédia de Goethe*, 2007.

Na atual sociedade dominada pela informação e pela mídia, a negação de todos os dados presentes é intensificada até o extremo. Mal ganham forma as imagens e notícias, e de imediato já se vêem desvalorizadas, descartadas pelo seu mero existir. O fluxo permanente, cada vez mais veloz, de imagens, sons, dados e notícias voa sem interrupção, de maneira sempre renovada, rumo à próxima sensação. (...) não há mais nenhum momento que possa subtrair-se ao furor dinâmico impulsionado pela negação incessante do presente. O pacto de Fausto com Mefisto parece, portanto, exprimir em versão literária e, ao mesmo tempo, de modo preciso e concreto, a lei estrutural da modernidade e, por conseguinte, também do nosso mundo atual.¹³⁸

É seguindo essa perspectiva que podemos entender a reencenação do mito fáustico em *Subsolo infinito*. Em um primeiro momento, Toni representa o indivíduo insaciável da contemporaneidade, cerceado pelos objetos e valores descartáveis da cultura globalizada, oprimido pelos *outdoors* e comerciais de TV que lhe anunciam sua incompletude e o direcionam para o novo objeto a ser consumido. A seguir, o personagem busca negar essa lógica imediatista que a sociedade lhe impõe e transfere seu desejo para o território do fantástico e do sagrado. Em sua aventura pelos subterrâneos da metrópole paulistana, ele busca sistematizar sua “epopéia”, o que o leva a recitar freneticamente os mitos de origem, a fim de dar sentido à sua atuação como narrador-protagonista. Contudo, Toni jamais poderá ser Homero, ou mesmo um herói épico. Já não lhe é possível vivenciar o tempo do mito, comungar o sagrado em sua atemporalidade. Assim, o desejo carnal que ele sente por José Maria José não pode ser consumado, assim como Ílion não pode ser jamais conquistada. A realização desses ideais seria também sua sentença de morte.

Sob essa ótica, o subsolo é infinito, labiríntico e inverossímil. Toni, embora busque o sagrado, não pode vivenciá-lo por completo, pois sua condição fáustica o remete sempre à profanação imposta pelo progresso linear. Assim, ele pode mudar

¹³⁸JAEGER. *A aposta de Fausto e o processo da Modernidade: figurações da sociedade e da metrópole contemporâneas na tragédia de Goethe*, 2007.

de identidade ¹³⁹, ou mesmo reconstituir episódios de maneira cíclica, mas não pode jamais finalizar sua aventura épica.

Por fim, compreender Toni como um Fausto contemporâneo, é reconhecer que o pacto diabólico persiste como símbolo literário, embora tenha perdido seu estatuto de crença ¹⁴⁰. Assim como em *Grande sertão: veredas* (1956), o pacto é a metáfora capaz de explicar os males que rodeiam a existência humana, pois ao mesmo tempo em que representa o desejo humano pelo intransponível, ressalta a perda do bem mais precioso do homem: a sua alma. Portanto, a aventura de Toni, assim como a de Riobaldo, só se faz possível se pensada a partir do trato com o diabo. É como se ambos só pudessem narrar ou mesmo atuar mediante a possibilidade de ter tratado com o Diabo. A esse respeito, Walnice Nogueira Galvão, em um ensaio sobre a obra-prima de Guimarães Rosa, afirma:

É o pacto como garantia de certeza, o certo dentro do incerto, a certeza que mata e dana: morte real e morte abstrata. O pacto, como o crime, é algo que atenta contra a natureza do existir, na sua fluidez, na sua permanente transformação. É a tentativa de ter uma certeza dentro da incerteza do viver. ¹⁴¹

Assim, tanto Riobaldo como Toni são pactários não por sua credulidade no maravilhoso, mas por sua insatisfação e angústia diante da incerteza e efemeridade da existência. Riobaldo é um jagunço filósofo que não é capaz de compartilhar as

¹³⁹ Além do constante jogo de espelhamento entre Toni e os outros personagens, em determinado momento da narrativa, ele afirma ser o próprio diabo, e que teria sido enganado por Edu durante o pacto, uma vez que este lhe roubara os poderes satânicos e lhe relegara a condição humana.

¹⁴⁰ RODRIGUES. *O fantástico*, 1988, p. 32.

¹⁴¹ GALVÃO. O certo no incerto: o pactário. In: COUTINHO, Eduardo de Faria. *Guimarães Rosa*, 1983, p. 411.

mesmas expectativas de seus irmãos de luta. Ele é incapaz de seguir cegamente um líder, de se entregar a uma causa. Tendo a consciência de que “viver é muito perigoso”, cresce nele o desejo por firmar sua existência, comprová-la, fazê-la significar, antes que a morte venha levar tudo. Toni, por sua vez, é também esse sujeito que não está disposto a se contentar com os míseros afazeres e os confortos descartáveis do cotidiano urbano. E aqui o pacto surge como a grande possibilidade de significação e afirmação da própria existência. Tratar com o Diabo se torna a base simbólica para que ele possa negar a ordem moral, a sociedade, transgredir as fronteiras humanas e ir além do permitido. E assim o pactário age, e sua ação libidinosa e repleta de pura vontade certamente lhe custará um preço alto, alguma perda que, apesar disso, cristalizar-se-á em justificação, pois vender a alma fora uma escolha, um ato de liberdade pessoal que rompe o absurdo da vida e a torna parcialmente significativa, com propósito.

Desse modo, por meio do pacto diabólico, Toni rejeita a sociedade livrando-se de sua identidade burguesa, renega o conhecimento e assume-se como o eterno herói-viajante de seu mundo particular, como um Ulisses que jamais poderá retornar de sua jornada. Em sua busca incessante por Ílion e por José Maria José (sua Diadorim), ele pode até enganar o diabo (como no filme *Coração satânico*, 1987), mas jamais poderá deixar de ser um andarilho em busca do infinito, daquilo que jamais poderá alcançar: a totalidade da experiência.

Nesse contexto, não poderíamos deixar de apontar também a relação direta da novela de Nelson de Oliveira com a obra *A lua vem da Ásia* (1956), da qual parece ser uma legítima afiliada. Ao evocar a obra de Campos de Carvalho, escritor que por muito tempo ficou esquecido pela mídia, Nelson de Oliveira se aproxima de seu estilo sarcástico, retomando-lhe os matizes surrealistas de sua escrita, a fim de

dar voz a seu narrador-protagonista. Assim, Toni está muito próximo do narrador-protagonista de *A lua vem da Ásia*, o qual, aparentando estar confinado em um hospício, também relata suas façanhas fantásticas (possivelmente fruto de sua psicose) pelos quatro cantos do mundo. Desse modo, os personagens de ambas as obras têm uma ligação muito íntima, pois em seus respectivos relatos, temos a negação enfática da realidade convencional em favor de uma realidade onírica. Essa proximidade entre os dois é tão forte que poderíamos atribuir a qualquer um deles a seguinte fala:

O mundo se divide em duas partes bem definidas: eu e o resto do mundo, e a minha defesa está justamente nos meus sonhos, ou desvarios como queiram, em cujas asas vôo a alturas que vocês nunca atingirão de foguete, e de onde avisto as cúpulas dos edifícios como se fossem cabeças de alfinetes, como o são realmente. Se não posso mudar o mundo, tampouco permitirei que o mundo me mude a mim, arrancando-me esse câncer de mistérios e heresias que é toda a minha riqueza e que faz com que minha voz não seja apenas o grunhido de um porco, nem meu olhar apenas o olhar de um peixe dentro do aquário.¹⁴²

Portanto, devemos também ler *Subsolo infinito* como um intertexto possível da obra de Campos de Carvalho, uma vez que o próprio Nelson de Oliveira reconhece tal influência em sua obra, que inclusive tem como epígrafe um trecho de *A lua vem da Ásia*. Assim, a novela de Carvalho pode ser considerada como um dos pontos de partida para se compreender as idéias centrais da novela oliveiriana que, em seqüência, se expandem num diálogo múltiplo com a tradição literária e com os diversos códigos da contemporaneidade.

Por fim, pode-se dizer que *Subsolo infinito*, ao reencenar o mito fáustico pelo viés paródico, traça-lhe um original esboço por meio da associação paródica de textos díspares. De maneira cômica, o papel de Fausto assume um quixotismo

¹⁴² CARVALHO. *A lua vem da Ásia*. In: _____. *Obra reunida*, 1997, p. 78.

burlesco que, ao se apropriar do imaginário forjado pelos *mass media* e da tradição literária na composição do mágico mundo subterrâneo, revela, em contrapartida, um descontentamento com a vida urbana atual por meio da deterioração dos valores que regem o cotidiano massificado. Pode-se comprovar essa repulsa à sociedade atual citando um dos raros momentos da narrativa em que, olhando de longe a ação dos “homens da superfície”, Toni faz uma breve reflexão sobre sua escolha fáustica:

Um novo ano acabara de começar, e aquela gente desgraçada, preenchendo o tédio com bebida e fogos de artifício, apenas esperava – um fio de ceticismo no canto da boca – pelas coisas magníficas, mesquinhas, que não lhes haviam sido dadas no ano anterior. Se depositássemos fé naquele tipo de expectativa, estremeceríamos, pois algo estava de fato para acontecer.¹⁴³

Assim, *Subsolo infinito* revela-se um grande palco onde se representa a literatura protagonizada por personagens avessos ao convívio social, dispostos a imergirem em um mundo próprio, onde a fabulação transforma-se no único meio de se livrar de um ambiente castrador e limitado, ao qual se dá o nome de realidade.

¹⁴³ OLIVEIRA. *Subsolo infinito*, 2000, p. 213.

CONCLUSÃO

A IMPORTÂNCIA DA LITERATURA PARA A SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

La literatura está siempre fuera de contexto y siempre inactual; dice lo que no es, lo que ha sido borrado; trabaja con lo que está por venir; Funciona como el reverso puro de la lógica de la Realpolitik. La intervención política de un escritor se define antes que nada en la confrontación con estos usos oficiales del language.

(PIGLIA. Três propostas para el próximo milênio y cinco dificultades, 2001, p. 39)

A literatura brasileira contemporânea tem muito a dizer, sendo manifestação cultural indispensável para se entender o tempo em que vivemos e vislumbrarmos novas possibilidades para o futuro, as quais as narrativas oficiais buscam encobrir. Se ela ainda não é democrática, se os livros não são acessíveis ao cidadão comum, se sua circulação, apesar da *internet*, ainda é precária, isso não nos impede de ressaltar a vasta riqueza temática e crítica que está contida nas obras de tantos jovens autores.

No decorrer desse trabalho, muitos obstáculos foram superados – como a filtragem dos textos eletrônicos e a ausência de bibliografia sobre os novos escritores –, pois, de certo modo, nosso objeto de pesquisa se apresentava como um grande território a ser desbravado. Falar de autores vivos é sempre mais problemático do que tratar com os mortos, firmados em uma representação mítico-histórica inequívoca e incapazes de levantar objeção a qualquer coisa. Por isso também, a entrevista com Nelson de Oliveira e sua inestimável colaboração ao sugerir e disponibilizar materiais de apoio, além de terem sido seminais para o sucesso desse trabalho, foram também fatores problemáticos, uma vez que

revelavam um autor em construção, multifacetado em suas representações e, acima de tudo, incapaz de ser apreendido em uma definição subjetiva.

Desse modo, cremos que esta dissertação se afigura como texto inconcluso, como início de uma pesquisa que deve ser empreendida por novos e futuros acadêmicos dispostos a entender a literatura brasileira feita nos últimos anos. É certo que muito pouco se escreveu sobre os autores da Geração 90, o que por si só gera uma profusa lista de autores e obras passíveis de se tornarem instigantes objetos de pesquisa. Estudá-los, portanto, será não só um grande desafio para os atuais métodos de abordagem crítica da literatura, como também se mostrará um ato importante para entendermos o mundo em que vivemos.

Assim, a crítica literária deverá se abrir para as novas relações lingüísticas propostas por essa nova literatura (como o diálogo com as diversas linguagens da cultura massiva e popular, tal como buscamos apontar em *Subsolo infinito*) e não se limitar a abordagens tradicionalistas, incapazes de apreender a pluralidade das manifestações culturais que transpassam o texto literário.

O computador, a *internet*, os meios audiovisuais cada vez mais sofisticados têm alterado profundamente a escrita literária – seja o seu suporte, assim como o seu conteúdo –, e somente uma crítica apta a compreender essas mudanças trazidas pela tecnologia e, conseqüentemente, incorporadas à cultura, poderá dar conta de compreender os escritores mais interessantes para o nosso tempo.

Apesar de a literatura ser apenas mais um discurso na complexa teia social – conforme as teorias sobre o pós-modernismo insistem em afirmar –, procuramos enfatizar, em todos os capítulos, o seu papel especial quanto a ser capaz de desbaratar as narrativas oficiais, de pôr em xeque as convenções sociais e de levar o homem ao questionamento sobre si e sobre o mundo. Foi com essa aceção que

nos detivemos sobre a obra de Nelson de Oliveira, uma vez que ela parece ilustrar, seja por via do humor ou do insólito, essa capacidade de a linguagem literária dizer o não-dito, de sugerir significações múltiplas em oposição às estereotipações e aos clichês da linguagem massificada. Opinião também compartilhada por Renato Cordeiro Gomes, quando afirma:

A literatura de Nelson de Oliveira lança mão da linguagem como força de impor-se à atenção, como riqueza de significados possíveis. Seus narradores tal qual bruxos (magos, mágicos) manipulam a ilusão, para que o poder de transformação da palavra ficcional possa instaurar a atmosfera de caos, de pesadelo, que criam situações cotidianas muito diferentes das anunciadas pela mídia.¹⁴⁴

Portanto, nosso trabalho procurou justamente revelar o quanto o escritor contemporâneo, enquanto intelectual responsável, embora tenha sido levado a flertar cada vez mais com a indústria cultural, é ainda aquele que, por meio de sua escrita, pode sinalizar novas rotas frente às miragens de uma civilização cada vez mais entregue ao puro simulacro. Conforme apontamos em outro texto:

Os escritores de hoje, órfãos da “L”iteratura, são levados a repensar constantemente o seu papel e sua função enquanto intelectuais e, sobretudo, são instigados a rearticular – e não simplesmente atrelar – a sua própria arte com veículos dominantes da indústria cultural.¹⁴⁵

Ao se debruçar sobre as manifestações lingüísticas da contemporaneidade, o intelectual-escritor tem ainda o poder de subverter as imposições ideológicas apregoadas sobretudo pelo mercado e pela mídia – ainda que sua fala atinja somente poucas pessoas. O texto literário, em seu olhar enviesado sobre o “real”, termina por revelar aquilo que a linguagem oficial cotidianamente obscurece: a saber, as várias formas de hipocrisia, injustiça, preconceito e violência que

¹⁴⁴ GOMES. *Deslocamentos – uma proposta para a narrativa deste milênio ou: estratégias contra uma imaginação exausta*, 20 de outubro de 2006.

¹⁴⁵ PEREIRA; NOLASCO. *O lugar do escritor brasileiro na cultura contemporânea*, 2006, p. 191.

sustentam o espetáculo dos *mass media*, do consumo indiscriminado e dos diversos modos de se governar. E, quanto a isso, a literatura contemporânea, voltada para a metrópole e suas mazelas, para o homem-que-consome, mostra-se paradigmática. A ficção de muitos autores contemporâneos não tem feito concessões e nem está pautada em histórias edificantes ou apaziguadoras. Inquietante e provocativa, ela assume-se como ficção, distante de qualquer verdade ou transcendência estética e, por extensão, aponta também a ficcionalidade dos discursos dogmáticos gerados no seio da sociedade do espetáculo.

REFERÊNCIAS

1. Do autor:

OLIVEIRA, Nelson de. *A voz da Geração 90*. Disponível em: <http://www.foresti.locaweb.com.br/03_eraOdito/pssp.html>. Acessado em 20 de janeiro de 2007. Entrevista concedida a Adrienne Myrtes.

_____. *Entrevista com Nelson de Oliveira*. Disponível em: <<http://www.verbo21.com.br/arquivo/59ltx1.htm>>. Acessado em 08 de outubro de 2006. Entrevista concedida a Suênio Campos de Lucena.

_____. *Escrevendo num tempo de incertezas*. Disponível em: <www.germinalliteratura.com.br/pcruzadas_no_ago2006.htm>. Acessado em 25 de setembro de 2006. Entrevista concedida a Marília Kubota.

_____. *Geração 90, de novo?* In: _____. *Verdades provisórias: anseios críticos*. São Paulo: Escrituras, 2003 (p. 148-152).

_____. *Geração 90 – Manuscritos de Computador*. São Paulo: Boitempo, 2001.

_____. *Geração 90 – Os Transgressores*. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. Nelson de Oliveira: "A geração 90 foi, é e sempre será a minha melhor face". Disponível em: <http://www.verdestrigos.org/sitenovo/site/cronica_ver.asp?id=999>. Acessado em: 29 de maio de 2007. Entrevista concedida a Chico Lopes.

_____. *Nelson de Oliveira*. Disponível em <http://www.terra.com.br/istoe gente/35/divearte/livro_ping.htm>. Acessado em 12 de agosto de 2006. Entrevista concedida a Antonio Querino.

_____. *Nelson de Oliveira comenta críticas de Bernardo Carvalho e Hatoum*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u35_549.shtml>. Acessado em 23 de março de 2007.

_____. *O século oculto e outros sonhos provocados: crônicas passionais*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

_____. *Subsolo infinito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Vida: modos de brincar*. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/nelsonoliveira7.html>>. Acessado em 30 de março de 2007.

2. Sobre o autor e a Geração 90:

AQUINO, Marçal; CARVALHO, Bernardo; HATOUM, Milton; RUFFATO, Luis. *Folha reúne quatro autores para debater a ficção feita no país*. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90_u35365.shtml>. Acessado em 23 de janeiro de 2007. Entrevista concedida a Cassiano Elek Machado.

BARCELLOS, Paula. *Nelson de Oliveira lança coletânea de ensaios "Verdades provisórias"*. Disponível em: <<http://www.tracaonline.com.br/index.php?edicao=12&secao=3>>. Acessado em 15 de maio de 2007.

BARTUCCI, Giovanna. *Trama de gerações: com soluções distintas caminham a prosa e a poesia brasileiras*. Disponível em: <<http://www.cintiamoscovich.com/site/artigo.php?id=29>> . Acessado em 12 de maio de 2007.

CAGIANO, Ronaldo. *Contistas do fim do milênio*. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/2001/09/04/050052.htm>> . Acessado em 20 de fevereiro de 2007.

CASTELLO, José. *Vozes distintas: a literatura sem enquadramentos (O Globo online, 23.04.2005)*. disponível em: <<http://www.cintiamoscovich.com/site/artigo.php?id=31>> . Acessado em 14 de maio de 2007.

CASTELLO, José. *Nelson de Oliveira arrasta o leitor ao sonho aflitivo*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 19 de fevereiro de 2000. Caderno 2, p. D4.

CARPEGGIANI, Schneider. *A geração de contistas dos anos 90*. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/JC/2001/1009/cc1009_1.htm> . Acessado em 18 de março de 2007.

CORDEIRO, Thiago. *Geração 90: Contistas que retratam a urbanidade*. Disponível em: <<http://www2.metodista.br/outraspalavras/geracao90.htm>> . Acessado em 03 de janeiro de 2007.

DANIEL, Cláudio. *No inferno, sem teologia ou metafísica*. Jornal da Tarde, São Paulo, 17 de junho de 2000. Caderno de Sábado, p. 04.

GOMES, Renato Cordeiro. *Deslocamentos - uma proposta para a narrativa deste milênio ou: estratégias contra uma imaginação exausta*. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem_20.html>. Acessado em 08 de janeiro de 2007.

MACHADO, Cassiano Elek. *Geração 90 molda transgressão formal* . Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u33409.shtml>> . Acessado em 12 de janeiro de 2007.

MANSUR, André Luis. *Subsolo onírico que leva ao inferno*. O Globo, Rio de Janeiro, 18 de março de 2000. Caderno Prosa e Verso, p. 04.

_____. *Nelson, um criador de mundos*. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=564>>. Acessado em 12 de fevereiro de 2007.

PEREIRA, Volmir Cardoso; NOLASCO, Edgar C ezar. O lugar do escritor brasileiro na cultura contemporânea. In: NOLASCO, Edgar C ezar; GUERRA, Vânia Maria Lescano (org.). *Discurso, alteridades e g nero*. São Carlos: Pedro&Jo o Editores, 2006. p. 185-200.

PIEIRO, Jorge. *A consistência da narrativa curta nas confluências do século XXI*. Disponível em: <<http://www.famigerado.com/zero/jpieiro-.htm>> . Acessado em 25 de abril de 2007.

_____. *Consistência: um valor literário da narrativa curta dos anos 90?* Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/colunaavesso1_jorgepieiro_.htm> . Acessado em 12 de abril de 2007.

RESENDE, Beatriz. *Fic o brasileira hoje: a multiplicidade como sintoma*. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem_13.html>. Acessado em 03 de novembro de 2006.

ROCHA, Jorge. Gera o 90: trans-agressão   mesmice. Disponível em: <<http://www.paralelos.org/out03/000004.html>> . Acessado em 20 de fevereiro de 2007.

TEIXEIRA, Jer nimo. *A horda dos transgressores*. Revista Veja, São Paulo, 1  de março de 2006.

VENCESLAU, Francisco. *Uma descida ao inferno urbano*. O Globo, Rio de Janeiro, 18 de março de 2000. Caderno Prosa e Verso, p. 4.

3.Gerais:

ADORNO, Theodor. *Posi o do narrador no romance contemporâneo*. In: BENJAMIN, Walter at al. *Textos Escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p 21-26.

ADORNO, Theodor. *Teoria Est tica*. Tradu o de Arthur Mourão. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

ALIGHIERI, Dante. Inferno. In: *A Divina Comédia*. Tradu o de  talo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

ALQUÉRES, Hubert. *Livros: o melhor é ter acesso* (Câmara Brasileira do livro). Disponível em: <<http://www.cbl.org.br/content.php?recid=3321>>. Acessado em 25 de setembro de 2006.

BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BARCELOS, Paula. *Literatura de blog e Geração 00 (entrevista com Ítalo Moriconi e Flávio Carneiro)*. Disponível em: <<http://armenguepress2.blogspot.com.br>> . Acessado em 22 de maio de 2007.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: Coleção *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p 05-28.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Tradução de Marcos Santarrita. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.

BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual e projeto criador. In: POILLON, Jean. *Problemas de Estruturalismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p 83-116.

_____. *Questões de sociologia* . Tradução de Jeni Vaitsman. Rio de Janeiro : Marco Zero, 1983.

BORGES, Jorge Luis. A biblioteca de Babel. In: _____. *Ficções*. Rio de Janeiro: Globo, 1994. p. 43-64.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 35 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

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

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão; Ana Regina Lessa (tradução prefácio à 2ª ed). 4ª ed. São Paulo: EdUSP, 2003.

CARVALHO, Campos de. *A lua vem da Ásia*. In: _____. *Obra reunida*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. Tradução de Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

CLARK, T. J. O Estado do Espetáculo. In: _____. *Modernismos/Ensaio sobre política, história e teoria da arte*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac&Naify, 2006, p. 07-21.

CORRÊA, Regina Helena M. A. Autoria e virtualidade. In: _____ (org.) *Nem fruta nem flor*. Londrina: Edições Humanidades, 2006, p. 223-253.

DASCALTAGNÊ, Regina. *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/anexos/regina_dalcas_tagne.swf>. Acessado em 20 de maio de 2007.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo – Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. *Memórias do subsolo*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2001.

DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

EARP, Fábio Sá; KORNIS, George. *A economia na cadeia produtiva do livro*. Rio de Janeiro: BNDES, 2005.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ECO, Humberto. *Seis Passeios pelo Bosque da Ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia da Letras, 1994.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *O sagrado e o profano: a essência de religião*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

FREIRE, Marcelino. *Angu de Sangue*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Exílios e diásporas. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (org). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004. p. 57-63.

GALPERIN, Cláudio. *O avesso dos dias*. São Paulo: Beca, 1999.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: Ed. SENAC, 2005.

_____. O certo no incerto: o pactário. In: COUTINHO, Eduardo de Faria. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 67-76.

GOMES, Renato Cordeiro. Cenas urbanas: identidades em fragmentos e crise da representação. In: PEREIRA, Miguel *et all* (org). *Comunicação, representação e prática sociais*. Rio de Janeiro: Editora PUC- Rio, 2004. p. 54-62.

GRAMSCI, Antônio. *Cadernos do Cárcere*. V. 2. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 9ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

_____. Estudos culturais: dois paradigmas. In: _____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaide La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 131-159.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago.1991.

JAEGER, Michael. *A aposta de Fausto e o processo da Modernidade: figurações da sociedade e da metrópole contemporâneas na tragédia de Goethe*. Disponível em <www.scielo.br/pdf/ea/v21n59/a24v2159.pdf>. Acessado em 14 de agosto de 2007.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

LOBATO, Monteiro. *Cartas escolhidas*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1972.

MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Tradução de Alípio de Souza Filho. Natal (RN): Argos, 2001.

MARTINS, Altair. *Dentro do olho dentro*. Porto Alegre: WS Editor, 2001.

MIRISOLA, Marcelo. *Bangalô*. São Paulo: Editora 34, 2003.

MOURA, Flávio. *A fetichização do conhecimento*. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2681,2.shl>> . Acessado em 16 de maio de 2007.

MUCCI, Latuf Isaias. Biografema. In: *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/B/biografema.htm>> . Acessado em 11 de maio de 2007.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*. Tradução de Olga Savary. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 1984.

PALÁCIOS, Marcos; FILHO, Otávio. *A dama de espadas*. Disponível em <<http://www.facom.ufba.br/dama/>> . Acessado em 12 de agosto de 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIGLIA, Ricardo. *Três propuestas para el próximo milênio y cinco dificultades*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

RESENDE, Beatriz. *Apontamentos de crítica cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

PINTO, Antônio Ribeiro. Os herdeiros. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (org). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 69-78.

RIBEIRO, Ana Elisa; ROCHA, Jorge. *Pequenas editoras e internet: ação cultural com tecnologia para a difusão da nova literatura*. In: I SEMINÁRIO BRASILEIRO SOBRE LIVRO E HISTÓRIA EDITORIAL, Rio de Janeiro, 2004. Disponível em <www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/anaelisaribeirojorgerocha.pdf>. Acessado em 12 de setembro de 2007.

RODRIGUES, Selma Calazans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988. Série Princípios.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSSATO, Leonardo Barbosa. *A nova literatura brasileira: publicar é preciso*. Disponível em: <<http://www.screamyell.com.br/literatura/geracao90.htm>> . Acessado em 20 de Abril de 2007.

SAID, Edward. *Representações do intelectual*. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTIAGO, Silviano. O entre - lugar no discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 15-32.

_____. Apesar de dependente, universal. In: _____. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 13-24.

_____. Prosa literária atual no Brasil. In: _____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 26-39.

_____. A crítica literária no jornal. In: *O Cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 150-167.

_____. Leitor e cidadania. In: _____. *O Cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 172-193.

SARLO, Beatriz. Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação. Tradução de Rúbia Prates e Sérgio Molina. São Paulo: EdUSP, 1997.

_____. *Cenas da vida pós-moderna*. Tradução de Sérgio Alades. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

SARTRE, Jean Paul. *Que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

SCHWARTZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: _____. *Ao vencedor as batatas: Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 4 ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1992, p. 08-15.

SHATUCK, Roger. *Conhecimento proibido: de prometeu à pornografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, Augusto Santos. Podemos dispensar os intelectuais? In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (org). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004, p 39-67.

SOUZA, Eneida M. de. *Crítica cult*. Belo horizonte: Ed UFMG, 2002.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. 2 ed. Ver. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

STEIGER, Emil. Estilo dramático: a tensão. In: _____. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Alda Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

WANDELLI, Raquel. *Entre pergaminhos humanos e bits eletrônicos: o livro na era do computador*. Disponível em <<http://www.escriitoriodolivro.org.br/leitura/raquel.html>>. Acessado em 24 de maio de 2003.

ANEXOS

Questões para Nelson de Oliveira ¹⁴⁶

Por Volmir Cardoso Pereira

De início, gostaria que você discorresse livremente sobre sua trajetória de vida e falasse como foi que um sujeito formado em Artes Plásticas resolveu seguir a carreira de escritor.

NO: Eu nasci numa pequena cidade do interior paulista, chamada Guaíra. O final da infância e toda a adolescência eu passei em outra cidade não muito maior, São Joaquim da Barra. Eu era um rapaz muito tímido que vivia voltado mais para o mundo interior do que para o exterior, que vivia mais no plano da fantasia do que no da realidade. Os seriados americanos, os quadrinhos europeus, o cinema de ação, os livros de ficção científica, tudo isso era a minha verdadeira e amada pátria. Até hoje sinto muita dificuldade em lidar com as questões práticas da existência. Somente com enorme esforço consigo me concentrar nas desgastantes tarefas cotidianas que a maioria das pessoas executa de maneira natural e eficiente. Não sou totalmente incompetente para a rotina doméstica e profissional. Consigo mantê-la relativamente equilibrada, mas, como disse, só com muito esforço. A música, os quadrinhos, o cinema, o teatro, a filosofia, a literatura e as artes plásticas são as muitas capitâneas de minha pátria existencial. Cursei a faculdade de Artes Plásticas da mesma maneira como poderia ter cursado a de Cinema ou a de Letras ou a de Arte Dramática. Todas essas áreas do conhecimento sempre estiveram vivas e ativas dentro de mim.

Harold Bloom argumentou que todo novo escritor sofre de uma *angústia da influência*, ou seja, ele sempre se encontra oprimido pelas vozes literárias do passado. Nesse embate discursivo, o novo escritor luta desesperadamente por uma centelha de originalidade que possa lhe dar por fim um lugar no cânone. Embora eu mesmo ache essa visão gravemente maniqueísta, gostaria que você falasse um pouco dos escritores que te marcaram e de que maneira você lida com essas vozes em sua obra.

NO: O jovem em geral, seja ele escritor ou não, sofre muitas angústias. Não é fácil ser jovem. Pensando bem, não é fácil crescer e perceber que a faculdade que mais nos diferencia dos animais, a consciência, logo acaba se tornando o fardo mais

¹⁴⁶ Esta entrevista foi realizada em março de 2006 por meio eletrônico (e-mail).

opressivo de todos. Nossa capacidade de refletir e raciocinar freqüentemente cria cavernas úmidas e frias, das quais a vigorosa vontade de viver não consegue escapar. A razão não raro mata a fantasia. A medicina chama essa experiência de depressão. A angústia da influência me incomodou durante um curto espaço de tempo, logo no início, quando eu comecei a tatear no terreno da literatura. Para um iniciante foi realmente difícil e desanimador tomar contato com a prosa de Campos de Carvalho e com a poesia de Herberto Helder, e perceber que eu não tinha nem a metade desse talento avassalador. Mas com o passar dos anos felizmente fui relaxando e me libertando dessa angústia castradora. Hoje posso dizer que encontrei o equilíbrio entre a tradição literária, sempre desafiadora e ao mesmo tempo sedutora, e a minha própria literatura. Aliás, sempre é bom lembrar que a angústia da influência é uma faca de duas pontas. O filósofo Richard Rorty, no seu inquietante *Contingência, ironia e solidariedade*, fala do pavor que a gente tem de vir a ser totalmente abarcado, assimilado e interpretado pelas gerações futuras. Freqüentemente fazemos isso com as gerações passadas: analisamos, desmontamos, assimilamos. Mas não queremos ser analisados, desmontados e assimilados pelos nossos descendentes. Queremos que nosso mistério intrínseco perdure pra sempre. De que maneira? Criando uma obra que, por ser à prova de futuras condensações, condense ao mesmo tempo o passado e o futuro. Mas isso é humanamente impossível. Daí a angústia da influência em sentido contrário, do futuro para o passado.

Em entrevista ao site Tudo Lorota você disse o seguinte acerca de seu processo de criação: “A idéia surge quando eu tenho um lampejo. Esse lampejo pode brotar de determinada cena na rua, do fragmento de determinada música, de determinado perfume que senti. Às vezes o texto surge de uma colagem: a cena de um filme mais um pedaço do romance que estou lendo mais um trecho de música mais o relato de um incidente doméstico”. O que é interessante perceber é que o escritor já não dialoga prioritariamente com o cânone literário, mas acaba trazendo para sua obra a própria cultura de massa para discussão, uma vez que sua própria personalidade se forjou em meio a ela. Como você vê esse relacionamento entre o escritor e as expressões da cultura de massa? Em que medida ela tem afetado a literatura contemporânea?

NO: Minha literatura dialoga intensamente com o cinema, a música pop e os quadrinhos. Ridley Scott, Pink Floyd e Bill Sienkiewicz contribuíram com boa parte da fantasmagoria e do entusiasmo presentes em meus contos e em meus romances. Mas apesar disso o cânone literário ocidental sempre foi muito importante pra mim. Sou apaixonado pelos gregos, pela literatura medieval, pelos simbolistas,

por toda a prosa e a poesia modernas. É claro que essa paixão está contaminada por elementos fortemente audiovisuais, e aí voltamos ao cinema, à música pop e aos quadrinhos. Às vezes fico surpreso com o fato de eu ter me tornado um escritor e não um artista plástico ou um músico ou um cineasta. Creio que me agrada bastante, na literatura, a alta velocidade de execução das idéias. Um cineasta imagina uma cena e só conseguirá realizá-la meses depois, talvez anos. No teatro é a mesma coisa: um dramaturgo imagina uma cena e terá que esperar muito tempo antes de conseguir vê-la concretizada. Das artes narrativas, a literatura é a que me possibilita a realização mais rápida. Em questão de horas ou no máximo de dias a cena que me passou pela cabeça já está no papel, pronta, perfeita.

Ainda pensando a relação entre mídia e literatura, você acha que a postura do intelectual – escritor – ainda consiste na negação e na denúncia dos métodos alienantes da indústria cultural, proposta por Adorno? Ou, pensando de maneira mais pós-moderna, será que a própria indústria cultural já não tornou essa própria crítica intrínseca a si mesma? Por exemplo, quando o próprio cinema possui um local bem demarcado para os intelectuais se indignarem (os festivais *cult*, os filmes experimentais, etc.), assim como as bem organizadas exposições nos museus, os mega-shows de rock que, ao mesmo tempo em que são forjados sobre uma base *pop* comercial, permitem-se fazer uma crítica ferrenha ao consumismo e às próprias engrenagens da indústria cultural (penso, por exemplo, no que foi o Zôo TV do U2, a repercussão de bandas de rock anti-capitalistas como Sistem of a Down ou, no Brasil, no que significou a Legião Urbana, os Titãs etc.), como fica então o papel da literatura dentro da indústria cultural hoje? Mesmo questionadora, em alguma medida ela também já tem o seu lugar bem demarcado e policiado?

NO: Para mim a literatura é o território da multiplicidade. Há dezenas de gêneros e de subgêneros literários, da mesma forma como há dezenas, centenas de tipos de escritor. Há os prosadores e os poetas que tratam eficientemente das questões mais amplas da sociedade e os que tratam profundamente das questões não menos amplas do indivíduo. A grande literatura está sempre em conflito com a indústria da cultura e do entretenimento, mas sem jamais conseguir fugir totalmente à sua influência. A literatura e a indústria estão entrelaçadas, uma não vive sem a outra. Vivemos na era das demarcações voláteis, das verdades provisórias, das fronteiras movediças. A própria fronteira que separa o subjetivo mundo do escritor do objetivo mundo da sociedade não está tão clara quanto gostaríamos. Isso não significa que o poder de crítica da literatura tenha sido anulado pelo poder comercial da indústria. A briga continua, pois o livro é um objeto matricida. Mesmo tendo sido produzido e

distribuído pela força produtiva do mercado editorial, o livro ainda é capaz de pôr em xeque a lógica e as estratégias da criatura que o gerou.

Embora você já tenha dito em outras entrevistas que é uma figura taciturna, também disse que procura estar atento às mais variadas manifestações literárias, tais como saraus, feiras, sites, blogs etc. Embora cada escritor tenha sua individualidade, qual você acha que deve ser a postura do escritor contemporâneo para, dentre outras coisas, não naufragar no oceano de imagens e sons da indústria cultural? Na sociedade do espetáculo, os holofotes são mesmo imprescindíveis?

NO: Na minha opinião não devem existir regras para o comportamento do escritor. Não acredito em normas de conduta ou em cartilhas de etiqueta e de bom comportamento. O campo literário é vasto e colorido, os diversos temperamentos encontram aí abrigo e conforto. Eu sou do tipo mais caseiro e reservado. Prefiro mil vezes ficar no meu escritório ouvindo meus cds, cercado pelos meus livros prediletos, do que no saguão de um aeroporto ou num quarto de hotel. Mas, para manter as finanças equilibradas, sempre que recebo um convite para participar de um evento qualquer, seja aqui seja nos extremos do país, faço logo minha mochila. Não estou querendo dizer que os holofotes são imprescindíveis, porque não são. É possível, ainda hoje, escrever bons poemas, contos e romances sem freqüentar ativamente a intensa, esgotante e enervante vida literária.

Falando um pouco mais sobre seu processo de criação, em entrevista ao site Tudo Lorota você fez o seguinte comentário: “Eu não quero ter um estilo marcante a ponto de receber o seguinte elogio, que pra mim é horrível: ‘Esse texto não está assinado, mas eu sei que é do Nelson de Oliveira, é o estilo dele’”. Embora eu concorde com você acerca da importância do escritor ter de sempre buscar novas formas de experimentação estética, eu me pergunto se o estilo não seria também algo meio subterrâneo, ou seja, algo que marca a escrita do autor mesmo sem ele ter muita consciência disso. Talvez marcas de sua infância, recalques, traumas, imagens recorrentes, enfim, essas coisas que de alguma forma compõem a história, ou melhor, a narrativa de seu próprio eu. Será que tudo isso não faria com que o escritor ficasse sempre à mercê de um estilo, do qual o crítico mais arguto seria capaz de perceber alguns de seus traços (mesmo que esse estilo não seja tão visível sintaticamente)?

NO: Você está certo. Segundo os dicionários, “estilo é a maneira pessoal do escritor manipular a linguagem literária, ou seja, a sua capacidade original e criativa

de formular expressivamente o texto (língua, técnicas, procedimentos etc.), em busca do melhor resultado estético”. Essa é a definição clássica de estilo literário. “O estilo é o homem”, disse o conde Buffon no século XVIII. No estilo de determinado autor entram as memórias, as experiências, os traumas, as alegrias, a visão de classe, os valores pessoais, o estilo de outros autores. Mesmo na aparente falta de estilo muitas vezes há certas marcas recorrentes que acabam caracterizando o estilo oculto.

Você escreve e publica com uma frequência invejável, quer sejam textos propriamente literários, ensaios para revistas e jornais ou até mesmo trabalhos acadêmicos extremamente laboriosos como uma dissertação ou uma tese de doutorado. Comente um pouco sobre sua rotina de escritor e sobre como esta produção tão constante e profusa se faz possível.

NO: Durante o dia eu trabalho como assistente editorial numa editora especializada em livros para as crianças e os jovens. Esse é o meu ganha-pão. À noite, das oito horas às dez, eu me dedico à minha literatura, às resenhas, aos ensaios e à tese (no momento estou fazendo o doutorado na USP). Essa rotina tem se mantido inalterada há décadas. Duas horas por dia na frente do computador é tempo suficiente para a produção de páginas e páginas de teoria e prática literárias. Todas as minhas coletâneas de contos e de ensaios e todos os meus romances foram escritos nesse breve intervalo de tempo.

Como você mesmo disse, seu início como escritor foi marcado pela participação em oficinas literárias, atividade pedagógica que você mesmo tem defendido e, mais recentemente, coordenado. Nesse sentido, reconheço que elas realmente contribuem para a formação literária do indivíduo. Mesmo que este não venha a se tornar um grande escritor, pelo menos há de se tornar um leitor melhor. Mas a minha pergunta é a seguinte: da mesma forma que alguém pode aprender vários macetes para escrever bem, não se corre o risco de gerar uma padronização das possibilidades de escrita, na qual o aspirante a escritor se encontraria numa estrada bem sinalizada demais? Como isso pode ser evitado?

NO: A oficina de criação literária coordenada pelo escritor João Silvério Trevisan teve papel importante no início de minha carreira. Foi durante essa oficina que eu tomei contato com os mecanismos mais delicados e sutis da minha sensibilidade poética. Na época eu não tinha nenhum livro publicado e também estava ávido por conhecer os meandros da comunidade literária paulista. Quinze anos depois eu mesmo passei a coordenar minhas próprias oficinas. É claro que a oficina de criação

não é capaz de transformar ninguém em gênio ou ensinar as dez regras de ouro, se é que essas regras já foram inventadas, para a confecção de uma obra-prima. Mas a oficina pode ensinar os jovens autores a evitar os clichês e os lugares comuns, por meio de exercícios e de muito debate em sala de aula. Daí pra frente cada qual terá que contar com seu talento particular. Como funciona esse método pedagógico? As minhas aulas são divididas em duas partes de aproximadamente duas horas cada. Na primeira parte são redigidos textos a partir de estímulos os mais variados, inclusive sonoros e visuais: um desenho, uma pintura, uma foto, uma música, um trecho de conto ou de poema, a cena de um filme etc. Na segunda parte, talvez a mais importante de todas, os textos produzidos em sala são analisados por mim e pelos próprios participantes, e nesse debate é que surgem, para cada autor, os elementos de compreensão da própria produção literária. Sempre que determinados recursos literários têm que ser explicitados e exemplificados, a literatura de mestres como Franz Kafka, Jorge Luís Borges, James Joyce, Maiakovski, Rubem Fonseca, Antônio Lobo Antunes, Herberto Helder, Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade, Adília Lopes, Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto, Orides Fontela, entre outros, é apresentada e comentada.

Falando um pouco da relação entre o escritor e o mercado, creio que ela não parece ser muito animadora no que se refere ao futuro da literatura. Apesar de as revistas e os blogues literários se disseminarem na rede, apesar de as pequenas editoras, como a Ciência do Acidente, a Nankin Editorial, a Beca, a Ateliê Editorial, a Artes e Ofícios, a Cosac&Naify, a Livros do Mal e a 7 Letras estarem publicando novos autores o tempo todo, vemos que tudo isso atinge um baixíssimo número de leitores. No caso das publicações em livro, raras são as que ultrapassam a tiragem de três mil exemplares. Sabendo que o mercado não possui outra lógica senão a do lucro imediato, parece-me que a literatura vive realmente numa espécie de asilo dentro da indústria cultural, como se fosse uma espécie de arte velha, cujas bases foram suplantadas com a chegada do cinema, da televisão e do rádio, uma arte que se mantém ainda viva unicamente pela teimosia de alguns universitários ou de certos indivíduos vistos como seres misantropos e nostálgicos. Diante dessa realidade, quais são as suas perspectivas ao escrever um livro, sabendo de antemão que um pequeno público será seu interlocutor e, por isso mesmo, você nem sequer poderá sobreviver unicamente de sua literatura? Bernardo Carvalho tinha razão quando disse que “ser escritor no Brasil é meio que uma aberração”?

NO: A literatura jamais será suplantada por outra forma de arte, porque cada forma artística está aparelhada para dizer algo que as outras não podem dizer. Um

grande livro proporciona uma experiência estética muito particular: uma experiência estética muito diferente da experiência proporcionada por um grande filme ou um grande quadro. Mas é evidente que a grandeza de uma obra, seja ela feita de palavras ou de tinta, não é garantia de que essa obra será fatalmente aclamada pelo grande público. O sucesso de crítica não pressupõe o sucesso de público. No início, ao publicar meus primeiros livros, eu realmente pensava que um dia poderia viver de minha literatura. Até agora esse dia não chegou e pelo visto jamais vai chegar. Isso é mau, isso é bom? Não sei dizer. O fato incontestável é que quase tudo o que está nas listas de mais vendidos da Veja ou da Folha é muito ruim. Os livros sofisticados vendem mal, porque há poucos leitores sofisticados neste país. Mas ainda resta a esperança de um dia poder viver das atividades que acompanham a literatura: aulas, oficinas, mesas-redondas, debates, resenhas, coluna fixa em jornal etc.

Levando a questão da pouca vendagem da literatura para uma perspectiva existencial, como você vê essa proliferação de best-sellers e de livros de auto-ajuda que, mais do que ser um fenômeno do Terceiro Mundo, é também um fenômeno global? Por que você acha que as pessoas têm optado por esse tipo de literatura no mundo contemporâneo?

NO: O bom gosto literário é algo difícil de ser adquirido. Para compreender todos os matizes dos romances de Clarice Lispector ou dos poemas de Fernando Pessoa o leitor precisa ralar muito. Não basta apenas ler dois ou três livros dos autores citados, também é preciso conhecer boa parte da História da literatura e ler a crítica literária que tratou da obra desses autores. Tudo isso requer tempo e dedicação. Já os *best-sellers* e os livros de auto-ajuda, por serem obras rasas, não precisam desse suporte todo. Esse fenômeno não é apenas global, ele também é ancestral. Sempre foi assim: a literatura mais sofisticada sempre foi assunto de poucos. O grande público está constantemente em busca do que é mais sedutor, ou seja, do puro entretenimento. Frequentemente a alta literatura não fornece o puro entretenimento, mas a inquietação e a provocação. Isso acaba afastando o leitor despreparado. Mas às vezes, para a nossa sorte, surgem figuras geniais, como Shakespeare, Mozart e Hitchcock, que de alguma forma conseguem fazer grande arte também para as massas. Mas talentos como esses são muito raros.

Falando dos autores que estão fazendo a literatura hoje, comente um pouco sobre as obras que, na sua opinião, têm se destacado em meio aos inúmeros livros publicados desde a última década. De alguma maneira, os integrantes da Geração 90 (a qual você mesmo procurou delimitar com as duas antologias

que organizou) ainda continuam sendo as vozes literárias de maior destaque na ficção contemporânea?

NO: Aonde quer que eu vá sempre me perguntam: “O que, afinal, a Geração 90 tem a dizer?” Sem titubear eu respondo: A Geração 90 tem muito a dizer, e está dizendo. Basta passear pelas livrarias, procurar os livros, mergulhar na leitura. O que a G 90 tem a dizer está sendo dito em coletâneas como Contos negreiros, de Marcelino Freire, Curva de rio sujo, de Joca Reiners Terron, Os lados do círculo, de Amílcar Bettega Barbosa, e em romances como Por que sou gorda, mamãe?, de Cíntia Moscovich, O paraíso é bem bacana, de André Sant’Anna, e Barco a seco, de Rubens Figueiredo. Nesses e em muitos outros livros. Olhando para trás, percebo que a década de 90 proporcionou à literatura brasileira um número gigantesco de prosadores. Afinal essa foi a década da internet, da origem da verbosidade dos sites e dos blogues. Mas não resta dúvida de que a década atual está gerando um número muitíssimo maior de prosadores. Estamos no coração de uma estupenda explosão da expressão literária. As oficinas de escrita criativa estão se espalhando por todo o país. A internet está transbordando, sim, mas as prateleiras das livrarias também, pois o número de novas editoras é enorme. Diante da Geração Zero Zero, a sua irmã mais velha, a G 90, pode até parecer meio acanhada. Mas ela ainda tem muito a dizer, e está dizendo, a todas as outras gerações. Hoje, após a consolidação da Geração 90, novos nomes e novas tendências têm surgido na literatura brasileira. De 2000 para cá se consolidou a tendência do bizarro. Essa tendência tão contemporânea mistura de maneira explosiva os dramas sociais com os individuais. O mergulho no fluxo sanguíneo dos impulsos irracionais, próprio da literatura intimista, leva o discurso ficcional para o furacão das questões coletivas, próprio da literatura militante. Em livros como O cheiro do ralo, de Lourenço Mutarelli, Corpo presente, de João Paulo Cuenca, A morte sem nome, de Santiago Nazarian, Mãos de cavalo, de Daniel Galera, o engajamento público é tingido pelo egocentrismo privado, disso resultando as cores intensas e mórbidas do bizarro contemporâneo.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Entrevista realizada em 04 de abril de 2007.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.