

CÂNONE E MÍDIA, OU A FRONTEIRA DA NARRATIVA

Beny Ribeiro dos Santos *

Saio muito cedo da cama, em dúvida sobre o outro poeta que indicarei. Escolher os livros faz com que eu me sinta ainda mais safado, como um desses scholars sabichões que ganham a vida criando cânones, ou melhor, catálogos de autores importantes. Na verdade, como já disse, só quero usar os autores que tenho nas minhas estantes, e mesmo as estantes de um corcunda não têm, necessariamente, os melhores autores.
“O corcunda e a Vênus de Botticelli”
Rubem Fonseca

“Corações solitários”, conto de *Feliz ano novo*, de autoria de Rubem Fonseca, é narrado por um ex-repórter policial, cuja atuação domina os desdobramentos da narrativa. Demitido de um jornal popular, em função da falta de escândalos para a produção de suas matérias, ingressa no jornal *Mulher* – tablóide direcionado a um público específico: “a mulher da classe C”. O ex-repórter assina duas seções nesse jornal: o correio sentimental e as fotonovelas.

Toda a equipe do jornal, composta por homens, utiliza pseudônimos femininos. Maria de Lourdes, Sandra Marina, Marlene Kátia, Mônica Tutsi, Elisa Gabriela, Norma Virgínia e Jacqueline são alguns deles. Em contraste com esse rol de nomes femininos, o narrador manifesta interesse por um pseudônimo masculino, dr. Nathanael Lessa, para assinar a seção *‘De mulher para mulher’* – “o consultório sentimental”. Não é possível afirmar categoricamente a que escritores Rubem Fonseca faz referência quando apresenta o nome Nathanael Lessa. Dois possíveis autores são Nathanael West e Orígenes Lessa.

Ao fazer essa escolha, o ex-repórter pretendia prestar homenagem a dois escritores e também utilizar o nome masculino como signo da função paterna junto às suas leitoras. A

* Mestrando em Estudos Literários da Universidade Federal do Espírito Santo.

princípio Maria de Lourdes ou Oswaldo Peçanha – seu editor-chefe – recusa essa sugestão, mas acaba cedendo diante da insinuação de uma chantagem.

Na escolha do nome com que assina as fotonovelas, o narrador faz duas outras homenagens. Dessa vez, opta por um nome feminino: Clarice Simone. Provável alusão à Clarice Lispector e à Simone de Beauvoir. Em todo o conto, não ficamos sabendo qual é seu nome verdadeiro, aspecto significativo numa narrativa que busca criar situações de ambivalência, que joga com a representatividade do nome e que privilegia a criação de nomes próprios e de histórias.

O disfarce dos nomes é uma forma de problematizar a noção de identidade unívoca e de fidelidade à verdade dos fatos. E mais ainda: de se transformar a visão sobre a comunicação da verdade. Se os nomes são resultado de uma invenção, se criam existências via linguagem, se mantêm relações de transferência entre a palavra e o sujeito, as matérias publicadas no *Mulher* acabam tendo a fronteira de seu espaço significante deslocada pela perspectiva da ficção. Mais do que comunicação de uma verdade preexistente, de um fato de determinada realidade, a mídia nesse jornal é construtora de sentidos, sendo seu espaço discursivo, portanto, de natureza criativa e cambiante.

As cartas inventadas por Nathanael – a simulação da existência de seus autores e personagens – já seriam suficientes para criar o espaço híbrido em que o conto se estrutura. No entanto, a estratégia literária da repetição torna esse processo ainda mais crítico. As cartas escritas por Pedro Redgrave, na verdade outro disfarce de Peçanha, fazem com que a relação entre ficção e mídia se torne cada vez mais estreita. O narrador recebe as cartas de Pedro como se possuíssem uma autoria real. Contudo, quase no final da narrativa, descobre-se tratar de Peçanha. Seu chefe era o autor das cartas. Mas o conto é encerrado numa atmosfera de ambigüidade.

Precisamente não se sabe se as cartas de Peçanha ou de Pedro são somente “uma brincadeira”, como o próprio Peçanha expressa.

A imagem de Pedro Redgrave implica dupla ambigüidade. Não só porque reforça o movimento do conto ao se valer do pseudônimo, como também porque modifica a aparência do próprio corpo sob o efeito de se vestir com roupas de um outro, tornando a fronteira entre o real e a ficção difícil de ser fixada. O travestismo determina uma mudança na forma, a criação de uma outra aparência, a reconfiguração da identidade do corpo. Apresenta-se no conto, enfim, também como máscara literária. Mais uma vez, os limites entre a verdade e a representação estão sendo deslocados.

Ao dizer que sua “vida dá um romance...”, às últimas linhas do conto, Peçanha reitera a ligação entre essas duas instâncias. Sua interpretação é confirmada pela escrita das cartas e das fotonovelas. É a partir da leitura dessa fala que não se pode duvidar mais da possibilidade da efetiva participação do jornal no universo da criação literária.¹ Meios ficcionais e não-ficcionais são então reavaliados.

Literatura e mídia voltam a trocar experiências nas fotonovelas escritas por Clarice Simone. O tempo de produção dessas pequenas narrativas, apenas “quinze minutos”, contrasta com o tempo em que as obras nelas diretamente referenciadas possivelmente foram produzidas. Há uma grande distância temporal, espacial e lingüística entre Sófocles, Eurípides ou Shakespeare e o contexto da indústria cultural presente entre nós desde os anos 60, conforme

¹ Desde os anos 60, estudiosos vêm desconstruindo a ilusão da neutralidade das mídias ficcionais ou não-ficcionais no processo comunicativo. Heidrun Krieger Olinto destaca nesse sentido as teses de Marshall McLuhan sobre a não-neutralidade dos meios comunicativos e sua organização formal dependente do meio e da mensagem. Não se trata de reproduzir na comunicação a realidade tal como ela é, mas sim de intervir nessa realidade a partir da representação num processo de construção e transformação do sentido. “Hoje essas ofertas midiáticas [ficcionais e não-ficcionais] passaram a ser consideradas como fatores relevantes da própria realidade social e transformaram-se em objetos de investigação acerca do seu papel no processo da organização e auto-organização de experiências de realidade via comunicação.” (Olinto, 2002, p. 63) Olinto endossa a afirmação de S. Schmidt de que o que importa são os tipos de realidade que construiremos e não se estes são reais ou não.

discute recente artigo escrito por Walnice Nogueira Galvão.² Contudo, o conto estabelece uma ponte entre o passado distante e seu futuro, por meio de um presente que não se esquivava dessa possibilidade de escrita e de leitura. Em síntese: de reconfiguração do cânone.

O tempo de produção das fotonovelas simula o tempo de produção da informação. Sua rapidez na apresentação da narrativa, sua linguagem simples, seu desvencilhamento das digressões psicológicas, da análise detalhada ou da arquitetura de uma construção formal intensa e intransitiva fazem com que o cânone re-semantizado alcance de imediato os leitores do jornal. As fotonovelas são acompanhadas de subversões tanto no plano de sua produção quanto de sua recepção. Elas não representam predominantemente, como as tragédias clássicas, conflitos da aristocracia, mas principalmente da classe C, evidenciando assim uma transformação do público receptor da literatura e, por extensão, dos personagens de ficção.

Ainda assim, a necessidade de que seu autor conheça o cânone não deixa de existir. Há a exigência da crítica, que também é sua leitora, de que o narrador comprove conhecer os clássicos, demonstrando que participa de uma *alta cultura letrada*, que é um leitor freqüentador de textos de diferente valor literário e que domina a maestria da escrita ficcional. Mesmo os leitores ditos não-especialistas não podem ser desconsiderados nesse campo de força. Também têm o direito de ter acesso ao cânone de Rubem Fonseca, ainda que diluído e sob constante ironia de seus narradores.

Mônica Tutsi, o fotógrafo das fotonovelas, contribui com a cólera do narrador contra aqueles que duvidam de sua extensa e diversificada formação literária. A revelação de Mônica de que Norma Virgínia, o antigo autor dessas narrativas, “tinha uma fórmula” para escrever faz com

² Walnice, em recente artigo escrito para o suplemento da *Folha de S. Paulo*, discute a relação entre a indústria cultural, a globalização econômica e as artes. Para a crítica, o casamento entre as artes (literatura, teatro e cinema) e a indústria fez parte do projeto modernizador do capital, iniciado durante o regime militar. Os governos democráticos posteriores deram prosseguimento à “atrelagem do campo cultural ao mercado”, que hoje está interiorizada em nossas relações sociais e culturais. (Cf. Galvão, *Mais*, 17 mar. 2002, p. 8.)

que o narrador manifeste quais são as influências ou referências que compõem seu cânone pessoal, apesar de ter sido, até sua entrada no jornal *Mulher*, repórter policial. “Afinal, diz ele, li todos os trágicos gregos, os ibsens, os o’neals, os becketts, os tchekhovs, os shakespeares, as four hundred best television plays. Era só chupar uma idéia aqui, outra ali, e pronto.” (Fonseca, 1994, p. 376)

Inspirando-se nessa lista, Clarice Simone produz três fotonovelas. A primeira se desenvolve em torno de uma relação incestuosa e da oposição à sua realização pelos pais dos amantes. A segunda tem seu clímax na descoberta de que a amada virgem era também uma prostituta. A terceira se estrutura em torno de um triângulo amoroso. Essas narrativas retomam *Édipo Rei*, de Sófocles, e *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, bem como a ficção científica e um filme italiano (que não são indicados com exatidão), e ainda a tragédia *Hipólito*, de Eurípides, respectivamente.³

O narrador se vale de um determinado texto canônico para assegurar a qualidade de sua própria produção. O valor do seu texto produzido bem como sua capacidade de escrever estão em parte condicionados ao conhecimento e à citação direta ou indireta do cânone. No entanto, essa interdependência com a tradição não é base suficiente para se afirmar como grande escritor. Quando Mônica Tutsi sai para fotografar a novela de Roberto e Betty, é informado de que o drama “é chupado de um filme italiano.” (Fonseca, 1994, p. 378). O narrador é acusado de plágio. Não dá para escapar de uma posição de conflito no ato da escrita. Se não cita o cânone, pode ser acusado de mediocridade; se cita, pode ser classificado de plagiário.

³ Benjamin Rodrigues Ferreira Filho (1999, p. 28) indica também a relação entre a segunda fotonovela e um conto de Sade “A pudica ou o encontro imprevisto”. Esse conto narra a história do sr. Sernenal e de sua mulher, extremamente virtuosa e devota. Um dia, Sernenal leva seu amigo Desportes a um prostíbulo. Desportes se deleita com uma prostituta e comenta o “espetacular” desempenho da dama. Sernenal deseja conhecê-la. Ao vê-la, reconhece sua própria esposa. Na fotonovela, Roberto – que se mantinha virgem para o casamento, como também sua noiva Betty – vai a um prostíbulo a convite do amigo Tiago, para ser iniciado nas relações amorosas com a Superputa Betatron. Chegando lá, Roberto descobre que a prostituta é na verdade sua noiva.

Os sentidos da palavra “cânone” indicam certas tensões que podem ser geradas quando se adentra em seus domínios. O termo vem do grego *kanón*, através do latim *canon*, e significa “régua de construção”, “modelo”, “limite” ou “fronteira”, o que explica o sentido limitador e normatizador que os cânones literários exibem para os novos escritores. O vínculo com a tradição instituída se torna mais tenso quando se figuram em relação cânone e mídia. Os livros canônicos apresentam um caráter de permanência na memória literária de escritores, críticos e leitores, dos quais receberam, durante anos, seu assentimento. Eles podem compor determinada lista em função desse juízo de valor.

Na *Crítica da faculdade do juízo*, Kant desenvolve uma reflexão em torno da impossibilidade de o juízo estético poder ser determinado por conceitos e preceitos, necessitando por isso “de exemplos daquilo que na evolução da cultura durante maior tempo recebeu aprovação, para não se tornar logo de novo grosseiro e recair na rudeza das primeiras tentativas.” (Kant, 1993, p. 130) É nesse sentido que os cânones vão sendo formados e se opõem à mídia, na medida em que esta tem no imediato do tempo presente, na sua fugacidade e novidade, a fonte para a produção da informação.

Apesar dessa diferença de perspectiva, Rubem Fonseca apresenta as duas instâncias em intercâmbio de experiências. Seja por meio dos pseudônimos, seja por intermédio das correspondências inventadas no correio sentimental ou das fotonovelas, o cânone literário e suas estratégias de construção deixam de ocupar o inacessível altar da tradição e de ser lidos apenas pelos leitores *cultos* para se aproximarem das camadas populares. A tragédia deixa de representar, como já vimos, a vida da aristocracia para representar as paixões e os conflitos da “classe C” nas fotonovelas. Estas transformam significantes canônicos, dando-lhes a forma de linguagem midiática da imprensa. Cânone e mídia dialogam sob a mediação da narrativa de ficção, pondo em evidência uma multiplicidade de realidades diferentes.

Na medida em que o jornal *Mulher* é perpassado pela tradição do cânone, sua linguagem também é influenciada pelos tópicos e pelas estratégias literárias de construção do texto. Incesto e rivalidade entre famílias, verdade e fingimento, amor, pecado e morte, realidade e ficção científica, cinema e literatura são elementos que passam a fazer parte do universo de *Mulher*.

Esse nome é mais um significante literário. Desde o *Gênese*, a mulher aparece como símbolo enigmático, emblema de uma experiência oculta, simuladora de realidades desconhecidas, inacessíveis de imediato. Longe de querer reafirmar um lugar-comum, a presença de índices femininos no conto – em que homens assinam nomes de mulher, em que provavelmente um homem às vezes se veste de mulher e em que possivelmente os leitores do jornal são mulheres – é caudatária da criação de realidades inventadas, construtoras e desconstrutoras do real. Aspecto verificado também nas cartas e fotonovelas do conto.

A informação de que os leitores são em sua maioria homens deixa Peçanha transtornado. Não só porque o editor acredita tratar-se de uma manipulação da verdade pelo dr. Pontecorvo, pesquisador motivacional que aparece no final do conto, mas também porque desarticula seus paradigmas. A noção de verdade comunicativa é enfraquecida. Caso o resultado da pesquisa de Pontecorvo seja verdadeiro, Peçanha se teria equivocado. A recepção do tablóide por homens da “classe B” desautoriza o desejo de verdade do seu jornal, desestabilizando a possibilidade de se predeterminar a recepção e os efeitos de um texto. Peçanha contradiz Pontecorvo numa tentativa de assegurar um mínimo de fundamento para a realidade de *Mulher*. Ainda que não assuma, essa realidade também participa da “Grande Mentira” que ele critica.

A narrativa fonsequiana é formada por uma estrutura em que circulam textos de diferente valor literário. Exemplo singular de uma escrita sob a críptica influência da repetição, esse relato metamórfico desafia a potência do cânone e da mídia na fronteira dos significantes. “Corações solitários” se situa nessa linha limítrofe entre o passado e o futuro, presente para o leitor que não

cessa de ser perpassado pela narrativa – superfície onde as palavras se intercambiam, com o mesmo prazer que Proteu tem em se transformar.

É nesse território, em que diferentes se tocam na fronteira discursiva da narrativa, que cânone e mídia trocam saberes, ainda que sob forte tensão. Trata-se de uma dupla perspectiva de elaboração do relato, de cujo espaço múltiplo – onde a força da diferença é o que conta – este trabalho procurou se aproximar e, assim, levantar algumas questões que se enredam.

“Corações solitários” pode ser tomado como um fundamento para se pensar esse procedimento na narrativa fonsequiana. No entanto, essa estratégia pode facilmente ser identificada em outros textos de sua obra, alcançando diferentes e inquietantes desdobramentos. Sua escrita não deseja parar o movimento da literatura, que existe em função do próprio movimento do sujeito no mundo. Pelo contrário, ela não cansa de retomar um determinado cânone num contexto histórico específico, em que é impossível não considerar as interferências da mídia em nossa realidade. Isso não é nada estranho, porque afinal, como escreve Leyla Perrone-Moisés (1998, p. 202) “O cânone, como a cultura, segue seu caminho.” À literatura cabe seguir o seu ou os seus.

Referências

- FERREIRA FILHO, Benjamin Rodrigues. *A confraria dos bibliófilos: leitores e livros na ficção de Rubem Fonseca*. Dissertação do Mestrado em Estudos Literários. Vitória, Universidade Federal do Espírito Santo, 1999.
- FONSECA, Rubem. Corações solitários. In: *Contos reunidos*. Org. Boris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. O corcunda e a Vênus de Botticelli. In: *Secreções, excreções e desatinos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Musas sob assédio. In: *Folha de S. Paulo. Mais*. São Paulo, n. 527, p. 5-11, 17 mar. 2002.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valerio Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

OLINTO, Heidrun Krieger, SCHOLLHAMMER, Karl Erik (org.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

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