



Universidade  
Estadual de Londrina

---

ROBERTO ANTONIO DE OLIVEIRA

**DO RURAL AO URBANO PELOS CAMINHOS DA  
“CULTURA DE MASSA”: TRAVESSIAS NOS  
ROMANCES DE ANTÔNIO TORRES**

LONDRINA – PR  
2007

---

ROBERTO ANTONIO DE OLIVEIRA

**DO RURAL AO URBANO PELOS CAMINHOS  
DA “CULTURA DE MASSA”: TRAVESSIAS NOS  
ROMANCES DE ANTÔNIO TORRES**

Dissertação apresentada ao Curso  
de Pós-Graduação, em Letras, da  
Universidade Estadual de  
Londrina, como requisito parcial à  
obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon.

Londrina  
2007

ROBERTO ANTONIO DE OLIVEIRA

DO RURAL AO URBANO PELOS CAMINHOS DA  
“CULTURA DE MASSA”: TRAVESSIAS NOS ROMANCES  
DE ANTÔNIO TORRES

Dissertação apresentada ao Curso  
de Pós-Graduação, em Letras, da  
Universidade Estadual de  
Londrina, como requisito parcial à  
obtenção do título de Mestre.

**COMISSÃO EXAMINADORA:**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Adelaide Caramuru César

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Lúcia Outeiro  
Fernandes

---

Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon

Londrina, \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2007.

*À Irene, minha mãe... fundamental  
carinho para a minha vida...*

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon, pelos direcionamentos e compreensão.

À Paula Campos, pelo companheirismo e fundamental auxílio nas discussões teóricas.

Ao Eduardo Oliveira, pela amizade e contribuições pontuais.

A minha família, pela motivação e apoio.

Aos meus amigos, pela força e incentivo nesta caminhada.

À Profa. Dra. Adelaide Caramuru César e à Profa. Dra. Regina Célia dos Santos Alves, pelas contribuições preciosas a este trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina.

À CAPES.

A todos que colaboraram para a realização deste estudo.

*Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,  
Muda-se o ser, muda-se a confiança:  
Todo mundo é composto de mudança,  
Tomando sempre novas qualidades.*

*[...]*

*E fora este mudar-se cada dia,  
Outra mudança faz de mor espanto  
Que não se muda já como soia*

Luís de Camões

## RESUMO

Tem-se observado, na literatura brasileira produzida a partir das três últimas décadas do século XX, o surgimento de elementos típicos do que se convencionou chamar “cultura de massa”. Esses elementos, que podem se revelar tanto no âmbito diegético quanto no âmbito estrutural da obra, são utilizados pelos escritores contemporâneos por meio de reciclagens, funcionando muitas vezes como esclarecedores do local discursivo das personagens. No caso específico da obra de Antônio Torres, objeto desta dissertação, os elementos massivos surgem como complemento para o conflito recorrente em sua produção artística: o contraste entre o ambiente rural e o urbano. Quando não se faz perceptível no âmbito geográfico, o conflito é deflagrado nas angústias particulares das personagens, já que estas são quase todas de origem rural e enfrentam as conseqüências dos deslocamentos em direção ao ambiente urbano, seja por meio da migração, seja por meio dos elementos massivos, como o rádio ou a televisão. Com o objetivo de melhor compreender o processo pelo qual a “cultura de massa” é agregada à produção literária do autor, este estudo desenvolverá a análise dos romances *Um cão uivando para a lua*, de 1972, *Adeus, velho*, escrito em 1981 e *Um táxi para Viena d’Áustria*, de 1991, tendo como base estudos de teóricos como Theodor Adorno e Walter Benjamin, passando por Umberto Eco, Frederic Jameson e Linda Hutcheon. Além desses estudos, as reflexões latino-americanas de Néstor García-Canclini, Beatriz Sarlo, Irlemar Chiami, Silviano Santiago, Lúcia Santaella, entre outros, são anunciadas e discutidas com o intuito de melhor entender o panorama cultural contemporâneo. Dessa forma, será possível concretizar o principal objetivo deste trabalho: investigar qual lugar assume, na literatura brasileira, a produção artística de Antônio Torres, quando tanto seus textos, quanto seus personagens processam “travessias” pelo campo do “erudito”, do “popular” e do “massivo”, configurados na temática rural/urbano. Tal investigação poderá também contribuir para um melhor entendimento do papel desempenhado pela literatura brasileira contemporânea como um todo.

Palavras-chave: Antônio Torres; Rural/Urbano; “Cultura de Massa”; Literatura Brasileira Contemporânea

## ***ABSTRACT***

In the Brazilian literature produced from the last three decades of the XXth century, it has been observed the appearance of typical elements of what one calls the “mass culture”. These elements, which might be revealed in the diegesis or in the structure of the book, are used by contemporary writers through recycling and they work many times as a clear up of the discursive space of the characters. In the specific case of Antônio Torres’ work, subject of this dissertation, the mass elements appear as a complement for the repeated conflict of his artistic production: the contrast between country and urban space. When not shown in the geographic space, the conflict starts in the private anguishes of the characters, since almost all of them are from rural areas and face the consequences of the movements towards the urban space, whether by the migration or by the mass elements such as radio or television. With the purpose of understanding the process by which the “mass culture” is aggregated to the author’s literary production, this study will develop the analysis of the novels *Um cão uivando para a lua* (1972), *Adeus, velho* (1981) and *Um táxi para Viena d’Áustria* (1991), using as its basis the theoretical studies of Theodor Adorno, Walter Benjamin, Umberto Eco, Frederic Jameson and Linda Hutcheon. This study will also include the Latin-American thoughts of Néstor García-Canclini, Beatriz Sarlo, Irlemar Chiampi, Silviano Santiago and Lúcia Santaella among others, which will be discussed with the aim of better understanding the contemporary cultural view. In this way, it will be possible to achieve the main objective of this work: to investigate in which place is Antônio Torres’ artistic production in Brazilian literature, as his texts such as his characters undertake a “crossing” through the “high culture”, the “popular” and the “massive” fields, configured in the rural/urban themes. Such investigation may also contribute to a better comprehension of the role of Brazilian contemporary literature as a whole.

Key-words: Antônio Torres; Rural/Urban; “Mass Culture”; Brazilian Contemporary Literature



# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	09
<b>1. “CULTURA DE MASSA” E AS SUAS TEORIZAÇÕES</b> .....	13
1.1. PERFIS CONTEMPORÂNEOS: TECNOLOGIA E “PÓS-MODERNISMO” .....	14
1.1.1. Escola de Frankfurt: mau-olhado à “cultura de massa” .....	24
1.1.2. Umberto Eco e Douglas Kellner: olhares para as diferenças .....	31
1.1.3. Fredric Jameson: estudo político-estético .....	37
1.1.4. Literatura e “cultura de massa”: questões culturais latino-americanas .....	42
<b>2. O RURAL E O URBANO EM ANTÔNIO TORRES</b> .....	51
2.1. O RURAL E O URBANO: CONTRASTES E CONFLITOS .....	51
2.1.1. Cidade boa, cidade má .....	54
2.1.2. Campo bom, campo mau .....	60
<b>3. A “CULTURA DE MASSA” E A LITERATURA DE TORRES</b> .....	77
3.1. LITERATURA E “MEIO MASSIVO” .....	78
3.1.1. Clichê e Leveza .....	79
3.1.2. TV, Jornal, Rádio e os Espetáculos do Cotidiano .....	89
3.1.3. A “alta cultura” em xeque .....	111
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	126
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	131

## INTRODUÇÃO

Desde que Adorno e Horkheimer fizeram uso, pela primeira vez, da expressão “indústria cultural”, nos meados do século XX, muito se tem discutido sobre a influência da cultura de massa na vida das pessoas e especialmente na arte. Adorno e Benjamin refletiram a respeito dos possíveis efeitos que as novas tecnologias trariam para a cultura erudita. A arte (inseparável do universo erudito para eles) sofreria a perda de sua “aura” ao passar a ser produzida em série, atendendo ao gosto das massas e objetivando apenas boas vendas, daí a expressão “indústria cultural”.

Outros teóricos contemporâneos como Fredric Jameson, Italo Calvino, Andreas Huyssen, Beatriz Sarlo, Néstor García-Canclini, Jesus Martín-Barbero não têm medido esforços para a construção de estudos com o intuito de entender mais aprofundadamente o panorama cultural que passou a se apresentar nas últimas décadas do século XX. Esses teóricos, guardadas as diferenças de pensamento existentes entre eles, diferentemente dos acima citados estudiosos da Escola de Frankfurt, pensam a cultura não mais de maneira estratificada, já que percebem um enfraquecimento das fronteiras entre cultura erudita, cultura de massa e cultura popular. Andreas Huyssen fala sobre uma “sensibilidade pós-moderna” na qual conviveriam entre outras coisas “cultura de massa e grande arte”; Jameson também entende como fato o fim da dicotomia “cultura de massa”/“alta cultura”. García-Canclini além de descartar uma cultura formada por camadas, pensou um novo panorama cultural, principalmente o da América Latina, como o lugar das culturas híbridas. É preciso não esquecer o trabalho de Umberto Eco que, com proposições equilibradas, questionou a validade de concepções que encaram a

“cultura de massa” como algo meramente nocivo. Eco abria assim o caminho dos estudos contemporâneos.

Todas essas concepções, construídas desde a Escola de Frankfurt até os dias atuais, sobre o papel da cultura de massa na sociedade ou especificamente nas artes, são de suma importância para um entendimento mais apurado do cenário literário e cultural contemporâneo. Em razão disso, serão abordadas algumas dessas questões no primeiro capítulo deste trabalho, a fim de dar suporte às análises efetuadas no decorrer do trabalho, pois será fortemente levado em consideração o papel dos elementos pertencentes à “cultura de massa” na obra de Antônio Torres. O capítulo apresentará uma abordagem das questões que envolvem a “cultura de massa”, partindo primeiro do campo de visão um tanto quanto pessimista difundido pela Escola de Frankfurt, segundo o qual tudo que envolve o “meio massivo” é resultado não do gosto das massas, mas da fabricação por uma “indústria cultural”, de tudo que as massas consomem, tanto os objetos culturais como os artísticos. Em seguida, o capítulo abordará olhares mais simpáticos, mas nem por isso menos críticos, para com a “cultura de massa”. Os olhares ponderados de Umberto Eco e de Douglas Kellner se farão presentes contrapondo-se aos pontos de vista um pouco menos favoráveis de Adorno e Benjamin. Em seguida, sobre o assunto, ecoaram algumas proposições de Jameson que, apesar do ângulo de visão excessivamente político, mesmo quando o estético é o essencial, traz contribuições irretocáveis para o debate. Depois das idéias de Jameson, o debate se desloca para questões concernentes à cultura latino-americana. Teóricos como Beatriz Sarlo e Jesus Martín-Barbero, entre outros já citados acima, contribuem para o entendimento específico da atuação dos meios de comunicação, que representam a “cultura de massa”, tanto na sociedade contemporânea quanto na atual produção literária.

Estabelecendo-se esta fundamentação teórica, o trabalho partirá para o segundo capítulo, no qual se desenvolverá a análise dos romances *Um cão uivando para a lua*, de 1972, *Adeus, velho*, de 1981, e *Um táxi para Viena d'Áustria*, de 1991, todos do autor baiano Antônio Torres. Nesse capítulo serão abordadas as questões que envolvem o conflito rural/urbano, reconhecidamente uma temática recorrente nas obras do referido autor. Como se configuram o meio rural e o meio urbano, como as personagens se relacionam com esses meios são questionamentos que devem ser levados à discussão no capítulo.

No terceiro capítulo, passa-se a pensar as travessias que efetuam as personagens de Torres pelos meios que os circundam, seja em termos espaciais, seja em termos do pensamento íntimo de cada indivíduo, sob o prisma dos elementos massivos, principalmente os meios de comunicação. Para tanto serão investigadas as maneiras pelas quais os meios de comunicação afetam a vida das personagens dos já referidos romances, tanto no ambiente rural, quanto no urbano.

Tem-se percebido, não com rara facilidade, a presença de elementos da cultura de massa na literatura brasileira das últimas três décadas do século passado. A incorporação de narrativas típicas do romance policial, o uso de clichês, a presença da televisão e dos meios de comunicação em geral, a citação de letras de música *pop* e de filmes conhecidos como “B”, a literatura de auto-ajuda, etc têm sido constantes nas obras de escritores como Rubem Fonseca, Sérgio Sant’Anna, Roberto Drummond, Moacyr Scliar, Caio Fernando Abreu, João Gilberto Noll, Patrícia Melo, entre outros. O contato entre literatura e cultura de massa já foi abordado por Irleamar Chiampi, no trabalho apresentado em 1994 no XIV Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada, quando a teórica, de forma espirituosa, afirma que “o gêneros espúrios invadiram a seara da alta literatura” (CHIAMPI, 1996, p. 75). A proposta de

Chiampi, na verdade, demonstra que há um processo de apropriação principalmente por meio de reciclagens de elementos tipicamente massivos.

No caso da produção literária de Antônio Torres, o que a difere de grande parte da produção literária contemporânea é que, além da presença de elementos tipicamente “massivos”, há a presença do conflito entre o ambiente rural e o ambiente urbano, presença esta somada à existência de personagens que transitam por tais espaços. Os elementos típicos da “cultura de massa” só vêm contribuir para tornar mais rico, no que diz respeito a detalhes e nuances o referido conflito. Os meios de comunicação estão estreitamente ligados às transformações que ocorrem na vida das personagens dos três romances já referidos. Em *Adeus, velho*, estes aparecem diretamente “infiltrados” no conflito rural/urbano, causando transformações tanto em relação ao espaço quanto em relação à vida de cada personagem. Em *Um cão uivando para a lua* e em *Um táxi para Viena d’Áustria*, os meios de comunicação, entre outras coisas, reforçam os perfis urbanos, ligados a um modo de vida mais impessoal e dinâmico, que acaba sendo contraponto ao perfil da vida no sertão, acarretando por vezes um sério e contínuo desconforto nos indivíduos de origem rural. É o que se tentará desenvolver durante o já citado terceiro capítulo, a fim de entender melhor de que forma a “cultura de massa”, produto essencialmente urbano, ligado ao capitalismo e à tecnologia, insere-se em tal contexto.

Dessa forma, espera-se com este trabalho, além de investigar, no campo da estrutura ou do discurso artístico de Torres, como se dá a apropriação dos gêneros massivos, verificar também se tal apropriação aponta ou não para uma espécie de saída para além de um panorama cultural supostamente caótico, o que poderá contribuir para uma melhor compreensão da literatura brasileira contemporânea como um todo.

## 1. A “CULTURA DE MASSA” E AS SUAS TEORIZAÇÕES

Para início deste trabalho, deve-se, antes de mais nada, ser efetuado um esclarecimento. Atualmente muitos estudiosos, como Douglas Kellner e Lúcia Santaella, por exemplo, têm apostado no uso de termos como “Cultura da Mídia” e “Cultura das Mídias” para substituir o termo “cultura de massa”. Por um lado, essa atitude tem como objetivo tentar afastar os possíveis “preconceitos ideológicos” embutidos no termo “cultura de massa”, que ressaltariam a idéia de que a massa ou as massas não têm gosto próprio e que a cultura é algo somente construído *para as massas* e não *pelas massas*. Por outro lado, as propostas desses estudiosos tentam enfatizar a pluralidade de mídias constituintes da atual “rede de informações” que compõe e difunde a “cultura” ou “as culturas” da “pós-modernidade”. Embora este estudo, que visa um melhor entendimento da literatura de Antônio Torres, concorde em parte com Santaella e Kellner, opta pelo uso do termo “cultura de massa”.

Isso se deve a dois fatores: o primeiro se liga ao fato deste estudo não acreditar esgotadas as discussões que envolvem o termo. Esquecê-lo, seria abandonar a busca por um maior esclarecimento dos ainda vigentes resquícios de preconceitos, detratores da “cultura de massa” enquanto expressão também do povo, que podem eventualmente vir a reboque mesmo em trabalhos que não vêm motivo para o uso do termo. O segundo fator tem por motivação o fato de que os romances de Antônio Torres, que no decorrer do trabalho serão analisados, pertencem mais a um período no qual essa profusa rede de informações em escala mundial, extremamente ligada ao desenvolvimento da informática, ainda não existia ou estava apenas se iniciando. São os romances pertencentes às décadas de 1970 e 1980.

De toda forma, todos esses termos e seus derivados, como “massivo” e “midiático”, além dos termos “pós-modernismo”, “pós-moderno” e “pós-modernidade”, serão expostos com o uso de aspas, a fim de salvaguardar, ao menos em parte, a amplitude, diversidade e inconclusão do debate que os envolve e seus respectivos significados.

### 1.1. PERFIS CONTEMPORÂNEOS: TECNOLOGIA E “PÓS-MODERNISMO”.

*Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtroz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado...*

(Apud Guimarães Rosa. In: *Grande sertão: veredas*, 4ª ed.. Rio de Janeiro, José Olympio, 1965, p. 169).

Estamos cercados pela tecnologia. Damos poucos passos sem clicar um botão ou olhar para uma tela (na maioria das vezes digital). Temos à nossa disposição desde o mais simples rádio ao mais sofisticado aparelho reproduzidor e/ou copiador de CD e DVD. Computadores dos mais diversos tipos estão presentes não só nos escritórios das grandes empresas, mas também nas casas, no quarto das pessoas, ou ainda acompanhando o indivíduo por onde quer que este ande. Até nas escolas públicas e em outras instituições atendedoras da população, há um número razoável de equipamentos que possibilitam, entre outras coisas, o acesso à *internet*. O desenvolvimento da informática tem forçado alguns setores do mercado, como a indústria fonográfica por exemplo, a repensarem sua maneira de atuar devido à soma da popularização de técnicas de reprodução digital — o que, entre outras coisas, resultou na “pirataria” — com os programas de computador que, de maneira legal ou não, permitem um acesso

irrestrito ou a custos baixíssimos ao acervo musical do mundo inteiro. A telefonia, por sua vez, atinge um elevado grau de qualidade e alcança as mais longínquas localidades. Assustadora também é a quantidade de pessoas, de todas as classes sociais, a utilizar os serviços de telefones celulares. Essas tecnologias ao mesmo tempo possibilitam e impulsionam a busca pelas informações como uma “bola de neve” e torna-se cada vez mais perceptível a proliferação também de jornais e, principalmente, de revistas, estas abordando um número infindável de assuntos e, portanto, atingindo uma imensa quantidade de leitores. O cinema, desde que foi inventado, não pára de se desenvolver. Atraiu, nas últimas décadas, um número recorde de espectadores. Atualmente, as produções cinematográficas brasileiras têm se multiplicado enormemente e aproximado as pessoas das salas de exibição. Outro elemento que aparece como espécie de ícone da vida atual é o *video game*: toma, no que diz respeito à vida infantil, na maioria dos casos, o lugar do quintal, da construção do brinquedo, da relação com o outro e com o mundo. É como se o imediatismo, a “correria” do mundo atual já fosse apresentado para a criança, já que *video game* apresenta-se bem mais ligado a uma prática que prima pelo reflexo quase que condicionado do que pela prática da fantasia construída através da imaginação. De certa forma, esse aparelho desempenha um papel simbólico para um mundo no qual a importância dada ao imediatismo do “agir” se configura extremamente maior do que a dada ao ato reflexivo do “pensar”.

Soma-se a tudo isso, com certo ar de destaque, o importante papel desempenhado pela televisão na vida cotidiana desde as últimas décadas do século XX. Há aparelhos de TV em quase todas as residências brasileiras, mesmo nas mais pobres. A televisão sobrepujou a importância do rádio no interior das famílias. Como diz Martín-Barbero, a televisão é “para a maioria das pessoas a situação primordial de reconhecimento” e por esse motivo “na América Latina ainda tem a família como



unidade básica de audiência” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 293). Através da tela da TV<sup>1</sup>, entra-se em contato com mundos muito diversificados: numa novela pode-se veicular, lado a lado, a propaganda de um refrigerante e de um livro. Em certos horários da programação, há a exposição do cotidiano mais banal e do mais violento e, em outros, adaptações de textos literários consagrados para mini-séries. Há jornais e *shows* de música *pop* e de música erudita. Há programas sobre literatura, cinema, ciência, artes em geral e outros sobre dramas familiares. Há alguns programas que discutem o novo perfil feminino atuante na sociedade ao lado de outros que superexpõem a sexualidade da mulher. E tudo com um único propósito: o de levar ao espectador, acima de tudo, o entretenimento.

Além das informações que veicula, existem outras questões envolvidas no que se refere à presença da televisão nas relações sociais contemporâneas. Entre estas questões, está a que mostra a TV como transformadora do real em hiper-real no momento em que o simula. A respeito da “hiper-realidade”, comenta Jean Baudrillard:

Já não se trata de imitação, nem de dobragem, nem mesmo de paródia. Trata-se de uma substituição do real dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo real pelo seu duplo operatório, máquina sinalética metaestável, programática, impecável, que oferece todos os signos do real e lhes curto-circuita todas as peripécias (BAUDRILLARD, 1991, p. 8-9).

---

<sup>1</sup> Para Lúcia Santaella, “A TV se caracteriza como uma mídia das mídias, isto é, tem um caráter antropofágico. Ela absorve e devora todas as outras mídias e formas de cultura, desde as mais artesanais, folclóricas e prosaicas até as formas mais eruditas: do cinema, jornal, documentário até o circo, teatro etc. ora, em geral, um balé ou um concerto, por exemplo, quando televisionados, adquirem necessariamente novas feições que são próprias daquilo que a TV possibilita ou limita. Perde-se, nesses casos, como é óbvio, a presença viva dos emissores e receptores, além de que o olho e ouvido do receptor, quando da transmissão de TV, ficam moldados aos limites de enquadramento e cortes típicos da televisão como veículo: tela pequena, imagens panorâmicas de baixa definição, perda de acústica etc. assim, também, os filmes perdem muito de seu encanto como filmes, dadas as diferenças qualitativas entre uma mídia e outra. No entanto, trata-se sempre de um jogo de perdas e ganhos, em que o mais relevante é o fato de que a TV pode absorver qualquer outra mídia, impondo a elas qualidades de organização, ritmo e aparência que lhe são próprios” (SANTAELLA, 1996, p. 42).

De forma mais simples, menos hermética, mas não menos eficiente, trata do assunto Jair Ferreira dos Santos:

O hiper-real simulado nos fascina porque é o real intensificado na cor, na forma, nas suas propriedades. É um quase sonho. Veja um close do iogurte Danone em revistas ou na TV. Sua superfície é enorme, lustrosa, sedutora, tátil — dá água na boca. O Danone verdadeiro é um alimento mixuruca, mas seu simulacro hiper-realizado amplifica, satura sua realidade. Com isso, somos levados a exagerar nossas expectativas e modelamos nossa sensibilidade por imagens sedutoras (SANTOS, s.d., p. 13).

Um exemplo de simulacro bastante atual é o programa de TV *Big Brother*, transformador de pessoas anônimas em celebridades. Os participantes são pessoas tão comuns como quaisquer outras com quem cruzamos diariamente pelas ruas da cidade e de quem nem tomamos conhecimento, não fitamos seus rostos mesmo quando com elas esbarramos. Mas ao passarem pela “telinha”, mesmo que por alguns momentos, transformam-se em objeto de desejo, dignos de fãs, gritos histéricos e presença garantida em todos os veículos de comunicação do país. Além disso, ou talvez por isso, as barreiras entre realidade e ficção acabam por perder suas bases sólidas. Essa tendência dos veículos midiáticos já foi levantada por Muniz Sodré ao afirmar que

O prestígio do doutor, a força da expressão ‘sabe com quem está falando?’ ainda não desapareceram como influências. Mas é forçoso notar que, devido à força da comunicação de massa nos grandes centros urbanos, a influência deslocou-se bastante dos grupos políticos ou administrativos para o dos artistas ou personalidades do mundo dos espetáculos (SODRÉ, 1983, p. 33).

A tela da TV é como uma vitrine de loja. Numa vitrine, o objeto toma importância e suscita-nos o desejo. A tela da TV e a vitrine nos separam do mundo, ou seja, do mundo hiper-real e “hiper-desejado” construído por ambas e que nos atrai de forma incomparável.

Não há um consenso quanto ao papel da televisão na sociedade. Em uma direção estão aqueles que a consideram como a grande vilã da “cultura” contemporânea.

Estudiosos como Pierre Bourdieu e André Buono pensam que o discurso televisivo destrói a capacidade de pensar, de acúmulo de conhecimento, já que força o movimento do indivíduo na direção da rapidez das imagens vazias de conteúdo. Em outra direção caminha o pensamento de estudiosos como Martín-Barbero e García-Canclini, que tomam a TV como discurso e como tal, passível de estudos que visem compreender suas formas de atuação, sua lógica estética e de mercado. De toda a forma, muita crítica é feita em relação ao poder hegemônico e homogeneizador da televisão, o que sem dúvida deve ser levado em conta, mas considerando mais uma vez Martín-Barbero, “também pela televisão passam brechas, também ela está feita de contradições e nela se expressam demandas que tornam visíveis a não-unificação do campo e do mercado simbólico” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 318).

Toda essa parafernália que aqui foi descrita fez com que a vida ficasse mais misturada, já que as miríades de trocas de informação, a cada instante, acabaram desestruturando certezas e tradições. De acordo com Nicolau Sevcenko, há no contexto atual uma reconfiguração do espaço e do tempo, constituída através da história, da passagem de uma sensibilidade calcada primeiramente no acústico, no auditivo, passando em seguida, com a imprensa de Gutemberg, à cultura da visão alicerçada numa sucessão linear do tempo,

[...] enfatizando valores abstratos, racionais, hierárquicos, cumulativos, e o anseio pelo futuro. O recente advento das técnicas eletro-eletrônicas reformulou esse contexto ao atribuir um novo papel ao olhar, não mais estático como aquele condicionado pela imprensa e pela perspectiva linear do Renascimento, mas agora um olhar onipotente e onipresente, dinâmico, versátil, intrusivo, capaz de desprender dos limites do tempo e do espaço [...]. A esse olhar alucinado, os recursos eletro-eletrônicos acrescentaram os potenciais de som amplificado e distorcido, repondo ao conjunto os efeitos de simultaneidade, de descontinuidade, da interatividade de fragmentos autônomos, ademais da conectividade tátil de um mundo invadido pelas multidões, pelos fluxos e pelas mercadorias (SEVCENKO, 2001, p. 80).

Outro que comenta essa profusão de mudanças, causadas pelas novas tecnologias, é Douglas Kellner, trazendo à baila o que pensam alguns teóricos contemporâneos:

Para eles, o cativo do sofá, incansável surfista das ondas de TV, e o jôquei do computador plugado no ciberespaço e nos novos mundos da informação e do entretenimento, [são] desafiados a sobreviver a uma sobrecarga de 'infoentretenimento' e a processar uma espantosa quantidade de imagens e idéias. [...] os novos indivíduos pós-modernos, como se afirma, terão de aprender a conviver com uma imensa fragmentação e proliferação de imagens, informações e tecnologias novas, que precisarão processar (KELLNER, 2001, p. 28).

Todos os aspectos tratados até o momento ligam-se ao que é conhecido como “cultura de massa”, que é, por sua vez, um dos elementos constituintes dos debates promovidos pelo chamado “pós-modernismo”. Dando seqüência, portanto, ao que vinha sendo discutido desde o início do trabalho, passa-se agora, dando maior ênfase ao termo, para uma abordagem de alguns outros aspectos que rondam os debates acerca do “pós-modernismo”. Porém, não se pretenderá aqui nem chegar perto de esgotar as discussões em torno dessa estética. Isso porque, em primeiro lugar, o “pós-modernismo” não é o que de forma direta esse estudo busca elucidar, já que pressupostamente, ao se abordar a questão da “cultura de massa”, operou-se um recorte, uma escolha entre todos os outros possíveis elementos constitutivos desse debate. Em segundo lugar, as discussões que buscam compreender e fixar parâmetros para o “pós-modernismo” são demasiadamente amplas e diversas.

A discussão mais profícua que se pode observar entre os teóricos contemporâneos é a que trata do “pós-modernismo”. Nessa discussão, surgem questões que vão desde a sua validade como estética, que encontraria no próprio termo a dificuldade primeira e merecedora de atenção, até a questão que aborda a “cultura de

massa” e a sua apropriação pela arte. Em relação ao problema ao redor do termo, Linda Hutcheon afirma que “invariavelmente, o debate começa pelo significado do prefixo ‘pós’ — um enorme palavrão de três letras” (HUTCHEON, 1991; p.36). A conceituação do termo é complexa de fato, como também atesta a explicação de Luiz Carlos Santos Simon:

[...] além de ser um termo recente, utilizado para descrever uma série de fenômenos presentes, ‘pós-modernismo’ aponta para as mais diversificadas direções não só dentro do âmbito estético, mas também no debate político e econômico (SIMON, 1999, p.20).

Não há consenso entre os teóricos quanto a uma estética “pós-modernista” e há ainda, para muitos, a desconfiança de que exista mesmo um arranjo nos nossos tempos, merecedor de uma nova denominação como esta. De toda a forma, o que marca o “pós-modernismo” para a maioria dos estudiosos que se debruçam sobre o assunto é o seu caráter contraditório, a ligação com a diversidade e uma certa interdependência em relação ao processo de “mundialização” da cultura, decorrente das novas tecnologias como os meios de comunicação, particularmente a *internet* e, principalmente, a televisão. Parece ser assim que o “pós-modernismo” se difere do que vinha sendo produzido principalmente até a primeira metade do século XX, ou seja, pelas suas possíveis variáveis em interminável movimento e não pelo fechamento de suas fronteiras ou delineamento definitivo em uma forma, seja no campo estético, histórico ou político. Nesse sentido, Hutcheon afirma que:

O provisório e o heterogêneo contaminam todas as tentativas organizadas que visam a unificar a coerência [...]. O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o ‘marginal’ e aquilo que vou chamar de ‘ex-cêntrico’ assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido (HUTCHEON, 1991, p. 29).

Aceita-se aqui a idéia de “pós-modernismo” com todas as implicações que acompanham o termo, e, escolhe-se, dentre as várias tentativas de definições, a de Andréas Huyssen, que afasta do fenômeno a possibilidade de se constituir como continuidade do Modernismo e concomitantemente sublinha as contradições do contexto do “pós-modernismo”:

Nesse nível, o pós-modernismo não pode ser considerado simples seqüela do modernismo, como último passo na infundável revolta do modernismo contra si mesmo. A sensibilidade pós-moderna do nosso tempo é diferente tanto do modernismo *quanto* do vanguardismo precisamente porque coloca a questão da tradição e da conservação cultural como tema estético e político fundamental, ainda que nem sempre com êxito. Porém, o que acho mais importante no pós-modernismo contemporâneo é que ele opera num campo de tensão entre tradição e inovação, conservação e renovação, cultura de massa e grande arte, em que os segundos termos já não são automaticamente privilegiados em relação aos primeiros; um campo de tensão que já não pode ser compreendido mediante categorias como progresso versus reação, direita versus esquerda, presente versus passado, modernismo versus realismo, abstração versus representação, vanguarda versus *kitsch* (HUYSSSEN, 1992, P. 74).

É assim que Huyssen tenta definir o “pós-modernismo” — bem próximo das proposições de Hutcheon — contraditório, mas certamente algo independente da estética do modernismo.

Porém, esses pontos de vista, tanto o de Huyssen quanto o de Hutcheon, guardam em si perspectivas positivas em relação ao panorama cultural contemporâneo e percebem o potencial, principalmente estético do “pós-modernismo”. De um outro lado, pode-se elencar o ponto de vista de um teórico como Jameson que, numa espécie de reedição atualizada de idéias elaboradas por Adorno em meados do século XX, não vê com bons olhos o “pós-modernismo” e critica as aproximações entre a “cultura erudita” e a “cultura de massa”, observando nisso um rebaixamento “pecaminoso” da “alta cultura” e, respectivamente, sua degradação. Dando ênfase à idéia de que no “pós-

modernismo” as imagens estão no centro de tudo, o estudioso propõe uma certa superficialidade problemática atravessando todas as relações sociais.

Retomando especificamente as questões ligadas à “cultura de massa”, desenvolve-se uma pequena exposição do que vem a ser “cultura erudita” e “popular”, para em seguida apresentar as várias discussões sobre o fenômeno cultural “massivo”.

Se a “cultura de massa” é tudo aquilo que foi abordado até o momento, o que seria cultura popular e cultura erudita?

A “cultura popular” tem uma ligação estreita com o povo. Esse povo sempre apresentou traços culturais relacionados ao regional, ao tradicional, ao arcaico, ao pitoresco, pelo menos na interpretação de teorias de cunho erudito que ligam, na maioria das vezes, a “cultura popular” às pequenas cidades ou ao sertão. Numa direção mais atual e mais cuidadosa, aponta Michel Zaidan Filho, ao afirmar que há uma diversidade de manifestações culturais representantes da cultura popular. O estudioso expõe a idéia de que além dos tradicionais contos orais, danças folclóricas, literatura de cordel, etc, há manifestações urbanas como o *rap*, o *mangue beat*, o grafite e o artesanato, entre outros, que, tendo uma raiz popular, interagem com a “cultura de massa” e se apresentam vivíssimos em plena era tecnológica. De certa forma, essa é uma visão distanciada da “fetichização romântica (e ingênua)” da cultura popular (ZAIDAN FILHO, 2001, p. 21). Também Martín-Barbero expõe idéias sobre o assunto, reforçando essas proposições:

[...] diante do popular urbano a concepção mais freqüente é negar pura e simplesmente sua existência cultural. Trata-se de um mito tão forte que falar em popular automaticamente evoca o rural, o camponês. E seus traços de identificação: o natural e o simples, o que seria o irremediavelmente perdido ou superado pela cidade, entendida como o lugar do artificial e do complexo (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 256).

Para Martín-Barbero, não é mais possível separar de forma estanque o “massivo” e o “popular”. Na sua visão esse fato só acontece por meio dos estudos dos folcloristas, cuja “missão” é preservar o autêntico, que se vincula ainda ao rural. De acordo com Martín-Barbero, para esses folcloristas, “toda mudança é desagregação, isto é, deformação de uma forma voltada para a sua pureza original” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 309). Outra perspectiva que desassocia o “massivo” do “popular” é aquela que provém de uma “concepção da dominação social que não pode pensar o que produzem as classes populares senão em termos de reação às induções da classe dominante” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 309). É importante observar, nesse sentido, que há componentes residuais do popular em muitas, se não em todas as manifestações culturais urbanas. O exemplo que dá Martín-Barbero é o do circo, em que a relação com o massivo, embora não tão acentuada como no futebol ou no cinema, não impediu de manter uma boa comunicação com o povo (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 312). Além disso, tanto Martín-Barbero quanto Beatriz Sarlo (1997) afirmam que a própria televisão, elemento massivo essencialmente urbano, está repleta de programas que reproduzem fórmulas reconhecidamente populares.

A “cultura erudita”<sup>2</sup> pode ser, grosso modo, conceituada como a cultura da burguesia culta, a partir da modernidade. Todo um arsenal de idéias de origem greco-romana, tradicionalmente acumulada pela escrita, é apropriado desde sempre pelos detentores do poder e altamente valorizado durante o Renascimento. Com o passar dos tempos, vai-se construindo um arbitrário (diga-se de passagem) cânone de artistas. Esse cânone, que constitui uma tradição “imutável”, é formado por artistas que grande parte

---

<sup>2</sup> Como explica Muniz Sodré, “aquilo a que em geral chamamos de ‘cultura’ tem um sentido estritamente sociológico: é o saber das artes e as letras (humanidades), legado greco-latino incorporado pelo ocidente. Esta cultura, de raízes aristocráticas, denominada por muitos de superior ou elevada, tomou vulto a partir do século XVI” (SODRÉ, 1983, p. 14-15)



dos estudantes do Ensino Médio, de uma maneira ou de outra, reconhece: um Leonardo da Vinci, um Donatelo, um Miguel Ângelo e um Rodin nas Artes Plásticas; um Wagner e um Liszt na Música; um Shakespeare, um Goethe, um Baudelaire e um Joyce na Literatura, todos, de um jeito ou de outro, alicerçados na tradição construída desde Platão até Schopenhauer e adiante, coadunando-se com ou rejeitando ideologias. Uma estética, na maioria das vezes, mais chegada a hermetismos e ao convívio das elites, principalmente as burguesas.

É imprescindível lembrar que qualquer classificação que diga respeito à cultura é, de forma completa, uma proposição ideológica, e, além disso, representações de instâncias culturais “puras” tendem a se tornar obsoletas, como tentará mostrar este trabalho.

Agora se inicia uma série de discussões sobre a “cultura de massa”, que definitivamente já se aproximou tanto da “cultura popular”, como já foi visto por meio do pequeno exemplo acima, quanto da “cultura erudita”. É importante frisar que, para este estudo, a literatura será encarada como representante da “cultura erudita” e a partir dela serão investigados os possíveis contados entre o “erudito” e o “massivo”.

### 1.1.1. Escola de Frankfurt: mau-olhado à “cultura de massa”

Os primeiros estudiosos que se debruçaram sobre as questões concernentes à “cultura de massa” foram os teóricos da Escola de Frankfurt. Um desses estudiosos é Walter Benjamin, que atenta para o fato de que a reprodução em série da obra de arte fez com que esta perdesse a sua “aura” e se aproximasse do gosto das “massas”. “Massas” estas que, ainda de acordo com o autor, passam a desejar tomar posse do

objeto, no caso a arte, aproximando-se sem a presença de obstáculos. Benjamin, com isso, deixa transparecer em seu discurso que diagnostica uma espécie de inclinação das “massas” para o facilmente palatável:

Encontramos hoje, com efeito, dentro das massas, duas tendências igualmente fortes: exigem, de um lado, que as coisas se lhe tornem, tanto humana como espacialmente, ‘mais próximas’, de outro lado, acolhendo as reproduções, tendem a depreciar o caráter daquilo que é dado apenas uma vez. Dia a dia, impõe-se gradativamente a necessidade de assumir o domínio mais próximo possível do objeto, através de sua imagem e, mais ainda, em sua cópia ou reprodução (BENJAMIN, 1987, p. 15).

Benjamin liga diretamente a multiplicação das cópias pelas técnicas de reprodução ao fenômeno das massas e vê com certo pessimismo as novas configurações sociais que se revelam como possível ameaça a toda uma tradição histórica:

[...] permitindo ao objeto reproduzido oferecer-se à visão e à audição, em quaisquer circunstâncias, conferem-lhe atualidade permanente. Esses dois processos conduzem a um abalo considerável da realidade transmitida a um abalo da tradição, que se constitui na contrapartida da crise por que passa a humanidade e a sua renovação atual (BENJAMIN, 1987, p. 14).

Essa mudança advém do fato de que a reprodução torna tudo, de certa forma, novo. Por exemplo: atualmente um recital ao qual se assistiu mês passado, não fica necessariamente na memória, retorna “novo” a cada instante que se ligue o “toca-cd”. Assim, não haveria motivo para o culto à tradição, ao acúmulo de conhecimentos históricos e, em última instância, portanto, não haveria necessidade ou não se reconheceria mais a “aura” da obra de arte, o que tornaria toda a produção artística “erudita” banal. Contudo, de certa forma, isso parece ser justamente uma das características positivas da “cultura de massa” que, antes de enfraquecer a obra de arte, possibilitaria a sua penetração em espaços antes não visitados pelo “erudito”. Não

obstante, há os que desempenham uma postura ritualística no momento em que escutam uma área no “toca-cd” em contraponto àqueles que adormecem diante de um recital de piano em um teatro. O próprio Benjamin parece reconhecer que a reprodutibilidade da obra de arte traz alguns pontos positivos para as “massas”. Embora cético em relação a muitas das transformações sociais ocorridas em sua época, Benjamin é menos negativo do que outros teóricos ligados à escola frankfurtiana, como Adorno, por exemplo. Como afirma Bárbara Freitag,

A perda da aura não tem para Benjamin as conseqüências negativas que Horkheimer, Adorno e o último, Marcuse, atribuem à dissolução da obra de arte. É verdade que, também para Benjamin, com a perda da aura se destrói a unicidade e a singularidade da obra de arte, mas ao perder seu valor de culto seu valor de exposição se intensifica (FREITAG, 1988, p. 75).

Assim, a obra de arte passa a ser popularizada, acessível a todos. Em relação ao cinema, por exemplo, o teórico aponta para uma mudança de sensibilidade, já que “alargando o mundo dos objetos dos quais tomamos conhecimento, tanto no sentido visual como no auditivo, o cinema acarretou, em conseqüência, um aprofundamento da percepção” (BENJAMIN, 1975, p. 28). E ao reforçar ângulos da realidade aos quais os homens não davam atenção, há uma possibilidade, na visão de Benjamin, que se difere da visão de Adorno, do cinema propiciar o reconhecimento de outra realidade possível e desejada, garantindo assim um caráter de negatividade da obra de arte, isto é, a capacidade de negar a ordem social vigente, o que para as idéias marxistas é condição imperiosa para se preservar a genuinidade da arte.

Adorno e Horkheimer utilizaram, provavelmente, pela primeira vez o termo “indústria cultural”, no livro *Dialektik der Aufklärung*, publicado em 1947, como afirma

o próprio Adorno. Adorno inicia uma discussão que vai gerar polêmicas que perduraram pela segunda metade do século XX e entraram já nestes primeiros anos do século XXI.

A “cultura de massa”, como já foi abordado aqui, além de modificar o cotidiano das pessoas, contribuiu para transformar irreversivelmente a Literatura, as artes como um todo e, por fim, a totalidade da cultura. Adorno, parece incrementar o que propôs Benjamin, ou vê além e percebe no que vai desembocar a questão da cópia em série e em virtude disso a perda da “aura” que sofreram as artes. Adorno vê nisso uma ameaça à característica fundamental da arte que é a de representar uma crítica permanente à sociedade. Como explica Freitag,

Isso significa para eles [Adorno e Horkheimer], em outras palavras, o fim da dialética e o congelamento do processo histórico. A obra de arte “aurática” preservava a consciência de que a realidade poderia ser melhor, contendo uma promessa de *bonheur* no futuro. Sua dissolução coincide com a unidimensionalização do mundo, com o contentamento com o presente (grifo do autor) (FREITAG, 1988, p. 77).

Por conseguinte, Adorno não vê com bons olhos a presença da “cultura de massa”, ou como diz, a “indústria cultural”. Lê esse movimento cultural como agente a serviço do poder e manipulador das massas. Observa-se como percebe a “indústria cultural” como algo que planeja conscientemente o domínio: “Em todos os seus ramos fazem-se, mais ou menos segundo um plano, produtos adaptados ao consumo das massas e que em grande medida determinam esse consumo” (ADORNO, 1977; p. 287).

O teórico ainda exprime que

Na medida em que nesse processo a indústria cultural inegavelmente especula sobre o estado de consciência e inconsciência de milhões de pessoas às quais ela se dirige, as massas não são, então, o fator primeiro, mas um elemento secundário, um elemento de cálculo; acessório da maquinaria (ADORNO, 1977, p. 288).

Adorno refere-se à indústria cultural como um sistema que vai ajustando e ajuntando elementos “graças tanto aos meios atuais da técnica, quanto à concentração econômica e administrativa. A indústria cultural é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores” (ADORNO, 1977, p. 287). O teórico demonstra todo o seu pessimismo em relação ao movimento da cultura e afirma que

Ela [a indústria cultural] força a união dos domínios, separados há milênios, da arte superior e da arte inferior. Com prejuízo de ambos. A arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela especulação sobre o efeito; a inferior perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento de natureza resistente e rude, que lhe era inerente enquanto o controle social não era total (ADORNO, 1977, p. 287-288).

Adorno levanta o problema apresentado no fato de que a arte produzida nos moldes da indústria segue a cartilha do mercantilismo, deixando de lado a sensibilidade e a espontaneidade da criação. Ele afirma que “toda a *práxis* da indústria cultural transfere, sem mais, a motivação do lucro às criações espirituais” (ADORNO, 1977, p. 288). Longe de serem elitistas, as preocupações de Adorno podem ser consideradas legítimas, principalmente quando se nota nelas o objetivo de contraporem-se, de certa forma, aos discursos totalitários vigentes na época e à possível alienação que impediria a emancipação das classes operárias. Mergulhado na noção, ainda em voga, de sujeito unificado e de determinismo social, Adorno não vislumbra possibilidade para o homem ultrapassar a “condição esclerosada” em que vive, já que, entre outras coisas, a arte perdeu sua função de crítica à sociedade. Dessa forma, pelas palavras de Adorno, a idéia da cultura erudita aproximar-se dos homens se transforma num problema insuperável, apontando para uma degeneração mútua. Como o teórico afirma,

A cultura que, de acordo com seu próprio sentido, não somente obedecia os homens, mas também sempre protestava contra a condição esclerosada na qual eles vivem, e nisso lhes fazia honra; essa cultura, por sua assimilação total aos

homens, torna-se integrada a essa condição esclerosada; assim, ela avilta os homens ainda uma vez (ADORNO, 1977, p. 288-289).

O problema é que as idéias de Adorno acabam por sugerir uma excessiva preocupação com a “dessacralização” da obra de arte, ou da “cultura erudita” da qual aquela faz parte e uma excessiva dependência do indivíduo em relação ao meio social em que vive. Assim, ao mergulhar-se um pouco além de sua superfície, as proposições de Adorno podem soar, por vezes e em certo sentido, menos como uma preocupação com a destruição deliberada da arte ou com a possível dominação imposta às “massas” e mais como uma preocupação de não sujar a arte, considerada pura, por meio do contato com o homem comum e as coisas que este constrói.

É bastante contraditória a idéia de que a arte seja algo sagrado, salvo Adorno estivesse falando da arte de Miguel Ângelo, no teto da Capela Sistina ou da música protestante de Bach. Como não é esse o sentido, o de uma arte sacra contraposta a uma arte profana, a sobra é mais uma vez um discurso permeado por um tipo de ideologia que não leva em conta que, para utilizar somente dois exemplos, Shakespeare já pertenceu razoavelmente à cultura popular e que a *Odisséia* é, originalmente, um relato oral do povo grego, não tendo, portanto, nenhum dos dois casos, em sua essência, nada que os ligue ao sagrado, pelo menos enquanto “aura”, que não deixa de ser uma “construção” burguesa. E para não se ater apenas a exemplos ligados a uma espécie de “cultura do povo”, pensemos também nos romances de folhetim do século XIX que, mesmo publicados em jornais (daí o nome), pouco tiveram abalado seu caráter de “arte”.

Adorno aponta também para um “sempre igual” da indústria da cultura; o novo seria, na verdade, a profusa repetição do mesmo, apresentado como uma “casca”, uma “vestimenta” diferente para um interior atravessado pela cópia:

O que na indústria cultural se apresenta como um progresso, o insistentemente novo que ela oferece, permanece, em todos os seus ramos, a mudança de indumentária de um sempre semelhante; em toda parte a mudança encobre um esqueleto no qual houve tão poucas mudanças como na própria motivação do lucro desde que ela ganhou ascendência sobre a cultura (ADORNO, 1977, p. 289).

E o estudioso da Escola de Frankfurt vai mais longe com suas assertivas em relação à “indústria cultural”:

Dependência e servidão dos homens, objetivo último da indústria cultural [...] ela impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente. Mas estes constituem, contudo, a condição prévia de uma sociedade democrática, que não se poderia salvaguardar e desabrochar senão através de homens não tutelados. Se as massas são injustamente difamadas do alto como tais, é também a própria indústria cultural que as transforma nas massas que ela depois despreza, e impede de atingir a emancipação, para a qual os próprios homens estariam tão maduros quanto as forças produtivas da época o permitiriam (ADORNO, 1977, p. 294-295).

Novamente, se há uma preocupação legítima no discurso de Adorno, principalmente no âmbito político, nesse mesmo discurso surge, ainda que sutilmente, uma idéia de que as “massas”, em última instância, são amorfas, monótonas, sem nuances e jamais poderiam retirar o “véu negro” da ignorância e garantir uma visão além das rédeas dos produtores da “indústria cultural”. Na visão de Habermas, de acordo com Freitag, as idéias de Adorno, bem como as de Horkheimer e Marcuse, são passíveis de crítica porque representam um posicionamento tradicional, limitado e idealista em relação à obra de arte e à cultura.

[...] *tradicional*, porque continuam vendo na obra de arte somente uma promessa de felicidade; *limitada*, por se basearem em um conceito burguês de arte, no qual fenômenos artísticos como o jazz, o surrealismo, o filme contemporâneo, happenings, etc., não têm lugar, e, finalmente, *idealista*, por não admitirem a alteração interna da estrutura e função da arte e cultura que acompanha o desenvolvimento do capitalismo tardio (grifos do autor) (FREITAG, 1988, p. 78).

### 1.1.2. Umberto Eco e Douglas Kellner: olhares para as diferenças

Não se quer e nem se poderia, de forma alguma, esquecer a importância dos estudos de Adorno. Tal atitude seria um anacronismo insensato. É preciso reconhecer a coerência de suas idéias principalmente no contexto histórico em que são escritas quanto porque o teórico levantou problemas de primeira ordem que instigaram outros pesquisadores a investigarem essas complicadas questões relacionadas à arte e à cultura. Umberto Eco já ressaltava, de forma indireta, a importância de estudos como os desenvolvidos por Adorno. Isso fica claro quando Eco separa Adorno dos que fazem uma crítica “aristocrática” em relação à “cultura de massa”. Diz o teórico:

Mas nem todos os críticos da cultura de massa são classificáveis nesse filão. Sem falarmos em Adorno, cuja posição é por demais conhecida para que a tenhamos de trazer à baila, pensemos em toda a multidão de *radicals* norte-americanos que conduzem uma feroz polêmica contra os elementos de massificação presentes no corpo social de seu país; sua crítica é indubitavelmente progressistas nas intenções, e a desconfiança em relação à cultura de massa é, para eles, desconfiança em relação a uma forma de poder intelectual capaz de levar os cidadãos a um estado de sujeição gregária, terreno fértil para qualquer aventura autoritária (ECO, 1979, p. 36-37).

Mas é impossível não perceber, por outro lado, que Eco atenta para o fato de que são “intenções” progressistas e que essas mesmas intenções podem incorrer em radicalizações problemáticas. O teórico é bastante incisivo ao afirmar que “certamente não será descabido buscarmos na base de cada ato de intolerância para com a cultura de massa uma raiz aristocrática, um desprezo que só aparentemente se dirige à cultura de massa, mas que, na verdade, aponta contra as massas” (ECO, 1979; p. 36).

De qualquer forma, o que Umberto Eco levanta é a necessidade imediata de novas técnicas teóricas que dêem conta das novas características que a cultura vinha



tomando desde aquele momento. Teorias mais sintonizadas com a contemporaneidade no que tange especialmente à “cultura de massa”. E é de fato o que podemos encontrar já em seu *Apocalípticos e integrados* (1979). Nesse trabalho, Eco analisa as concepções tanto de grupos que defendem a “cultura de massa” quanto de grupos que vêem os “meios massivos” como uma ameaça à “cultura erudita”. Vê e aponta problemas nas duas vertentes. Do lado dos “integrados”, a crítica de Eco recai sobre aqueles que muitas vezes apresentam uma filiação ingênua e pouco crítica à indústria cultural, sem ponderação e percepção das contradições que envolvem o problema como a questão da homogeneização da cultura. Para o outro lado, o dos que apenas execram o massivo, são direcionadas as críticas quanto à inconsistência de concepções que somente legitimam a “cultura erudita” como uma instância com possibilidade de se haver como uma arte com perfil revolucionário. No sentido de teorias mais eficazes para a investigação do fenômeno da cultura de massa, Eco comenta:

[...] com o advento da era da indústria e o acesso das classes subalternas ao controle da vida associada, estabeleceu-se, na história contemporânea, uma civilização dos *mass media*, cujos sistemas de valores deverão ser discutidos, e em relação à qual será mister elaborar novos modelos ético-pedagógicos. Nada disso exclui o julgamento severo, a condenação, a atitude rigorista: mas aplicados ao novo modelo humano, e não em nostálgica referência ao velho. Em outros termos: exige-se, por parte dos homens de cultura, uma atitude de indagação construtiva; ali onde habitualmente se opta pela atitude mais fácil (ECO, 1979, p. 35).

Umberto Eco, enfim, prima pelo equilíbrio e por uma postura crítica que por sua vez exige uma postura crítica inclusive dos que são defensores da cultura de massa. Ao classificar a cultura de massa como um produto da indústria cultural e, como tal, condicionada por essa indústria, Eco coloca em pauta tanto as posições consideradas errôneas dos apologistas quanto as posições daqueles que ele denomina “apocalípticos-aristocráticos”. Para o teórico, como já foi dito, os apologistas se equivocam ao

aceitarem, sem uma atitude crítica, a idéia de que a disseminação dos produtos da indústria é “boa em si”. No caso dos apocalípticos-aristocráticos, o erro reside em que a cultura de massa seja totalmente má, somente por ser industrial. Além disso, de acordo com Eco, estes apocalípticos acreditam, de forma pueril, na existência de uma cultura sem marcas de intervenção industrial. Assim completa Umberto Eco:

A falha está em formular o problema nestes termos: ‘é bom ou mau que exista cultura de massa?’ (mesmo porque a pergunta subentende a desconfiança reacionária na ascensão das massas, e pretende pôr em dúvida a validade do progresso tecnológico, do sufrágio universal, da educação estendida às classes subalternas etc.) (ECO, 1979, p. 50).

Ora, com licença para alguma ironia, mas não seriam essas idéias apocalípticas ingênuas pautadas em maniqueísmo, material abundante das pobres e defeituosas telenovelas? Há perdas e há ganhos nos novos realinhamentos culturais, não há dúvida, e parece que Eco aposta na existência maior de ganhos e assim, explica-se

em termos bastante claros: se numa situação de tensão social, eu aumentar os salários dos operários de uma fábrica, pode acontecer que essa solução reformista dissuada os operários da ocupação do estabelecimento. Mas, se a uma comunidade agrícola de analfabetos ensino a ler para que estejam aptos a ler só os ‘meus’ pronunciamentos políticos, nada poderá impedir que amanhã esses homens leiam também os pronunciamentos ‘alheios’ (ECO, 1979; p. 52).

Como se vê, um dos maiores problemas das formulações teóricas de Adorno se assenta na falta de atenção à recepção do discurso massivo, ou de qualquer outro discurso. Isso de alguma maneira parece vincular-se a uma característica do modernismo que lança mais facilmente o olhar para o social, para o público e dá menos atenção ao indivíduo, àquilo que é privado. Ao prestar atenção ao âmbito privado, o que torna sua análise menos totalizante, Umberto Eco lança mão de um exemplo que torna a questão da recepção muito bem explicada:

[...] o homem que assobia Beethoven porque o ouviu pelo rádio já é um homem que, embora ao simples nível da melodia, se aproximou de Beethoven (nem se pode negar que já a esse nível se manifesta, em medida simplificada, a legalidade formal que rege, aos outros níveis, harmônico, contrapontístico etc., a obra inteira do musicista), ao passo que uma experiência do gênero era, outrora, privativa das classes abastadas, entre cujos representantes, muitíssimos, provavelmente, embora submetendo-se ao ritual do concerto, fruíram a música sinfônica ao mesmo nível de superficialidade (ECO, 1979, p. 45).

É no individual que se pode observar as brechas que desafiam a homogeneidade cultural que pode tornar as massas algo sem vida e suscetível à dominação que pode vir a reboque da Indústria cultural. É no debruçar-se sobre as estéticas específicas do âmbito da “cultura de massa” que Eco fornece muitas de suas maiores contribuições. Suas discussões sobre TV, rádio, música de consumo ou *pop* etc são pontos inaugurais de apoio para os novos entendimentos relacionados a um mundo imerso na “cultura massiva”. De qualquer forma, fica a necessidade de um pensamento mais crítico no que tange a análises voltadas para o estudo da “cultura de massa”, ou como inaugura Douglas Kellner, “cultura da mídia”. O olhar apenas pessimista e não crítico em relação à “cultura de massa” acaba por não contribuir nem para o momento atual, notoriamente conturbado, nem com um possível futuro.

Em Kellner, este modo de ver o mundo atual não encontra ressonância. O teórico desenvolve um trabalho parecido com o de Eco, no que diz respeito ao levantamento de diversas teorias que tratam da cultura de massa. Bem mais recente que o trabalho de Eco, seu livro *A cultura da mídia* (2001) traz uma exposição do pensamento de Kellner que reflete o seguinte sobre o assunto: “na verdade, a própria instabilidade, as mudanças contínuas e as incertezas da atualidade criam aberturas para futuros e possibilidades mais positivas na criação de um mundo melhor a partir do pesadelo atual” (KELLNER, 2001, p. 31). O que é imprescindível para o teórico é a

necessidade atual de ampliação de enfoques de abordagem para a imensa variedade de questões que envolvem a cultura. Para Kellner:

As sociedades contemporâneas demandam constantes mapeamentos e remapeamentos devido à intensidade das mudanças e da velocidade das transformações sociais em curso. Estamos vivendo uma época de intensas modificações, e muitas das teorias atuais sobre a sociedade descrevem aspectos delas, sendo, portanto, pertinentes em vários contextos específicos. Nenhuma, porém, conta toda a história, e todas as teorias contemporâneas têm suas limitações e pontos cegos, além de dar suas contribuições. Conseqüentemente, propomos combinar várias teorias sociais contemporâneas a fim de achar alguns modos de elucidar e comentar fenômenos e desenvolvimentos de nossa era (KELLNER, 2001, p. 40).

É, portanto, necessário não o abandono de certas teorias, mas o abandono da noção de que essa ou aquela teoria funcione como verdade e porto seguro para esclarecimento de qualquer prática social. O olhar deve variar porque a noção de verdade também varia. E o enfoque deve ser, sempre, interdisciplinar. Esse contexto, que toma fôlego principalmente na década de 1990, tem, de acordo com Kellner, suas bases na teoria pós-estruturalista que atentaram “para o fato de que teorias são construtos, produtos de discursos, práticas e instituições sociais específicas, e que, portanto, não transcendem seu próprio campo social” (KELLNER, 2001, p. 37). Desse modo, as teorias são tomadas como um aporte que ajuda a entender melhor os diversas manifestações da vida social, “[...] indicando fenômenos relevantes, estabelecendo nexos, interpretando e criticando, e talvez explicando e prevendo determinados estados de coisas.” (KELLNER, 2001, p. 38). Isso não deixa de ser resultado das novas noções sobre verdade. Como diz Kellner,

As teorias tradicionais que afirmam ser fundamento de verdade, conhecimento universal a transcender as condições sociais, ou metateoria dona da verdade a transcender os interesses de teorias particulares, têm sido amplamente rejeitadas; o mesmo ocorre com teorias positivistas que afirmam ser a ciência um modo

privilegiado de verdade a que todas as teorias devem aspirar. Contra o positivismo, admite-se em geral que não existe percepção imaculada, e que ver, interpretar, explicar, etc. são atos mediados por discursos teóricos e participantes de pressupostos teóricos (KELLNER, 2001, p. 38).

Hoje, mais do que nunca, graças ao distanciamento histórico somado às investigações incansáveis relativas à questão abordada aqui, percebe-se que o discurso de Adorno acaba por trazer junto das suas intenções de preservar as massas da opressão ou de uma possível alienação, uma grave preocupação com a imaculação da obra de arte, arte erudita, pura, alta. Esta estratificação da cultura acaba pondo em xeque, ou pelo menos enfraquece, a validade da concepção de Adorno. O que é, até certo ponto, a mesma preocupação de Walter Benjamin com a perda da “aura” pela “arte erudita”. Como já se argumentou, o problema dessas teorias é separarem radicalmente a cultura em camadas: uma cultura superior, a erudita e uma inferior, a cultura de massa. E assim, a reboque, tudo que se produz na primeira é bom, tudo que se produz na segunda, muito ruim e inútil.

Além disso, não é possível tomar de forma deliberada a “cultura de massa” como um estrato separado do resto e vazio de sentido, onde a “perversão” se instaura juntamente com a impossibilidade de ganhos, aproveitamento profundo ou ao menos superficial de seus significados. Não obstante, a indústria cultural não rege apenas, mas é também regida pelo gosto das massas, e, um julgamento sobre a coerência deste gosto, além de impossível, não se mostraria confiável.

Kellner, ao se debruçar sobre o assunto, afirma:

[...] a dicotomia da Escola de Frankfurt entre cultura superior e inferior é problemática [...] Em particular, é extremamente problemático o modelo de cultura de massa monolítico da Escola de Frankfurt em contraste com um ideal de ‘arte autêntica’, modelo este que limita os momentos críticos, subversivos e emancipatórios à certas produções privilegiadas da cultura superior. A posição da Escola de Frankfurt, de que toda cultura de massa é ideológica e aviltada, tendo

como efeito engodar uma massa passiva de consumidores, é também questionável (KELLNER, 2001, p. 45).

Porém Kellner não subestima a importância que as proposições da Escola de Frankfurt. De acordo com o teórico, é o fato de abordar a cultura de massa pelo campo de visão que considera questões mercadológicas, ideológicas, de reificação e de dominação que se encerra as maiores contribuições dessa escola. Essa abordagem, afirma o estudioso,

[...] constitui um modelo útil para corrigir as abordagens mais populistas e acríticas à cultura da mídia, que tendem a subjugar os pontos de vista críticos. Embora parcial e unilateral, a abordagem da Escola de Frankfurt fornece instrumental para criticar as formas ideológicas e aviltadas da cultura da mídia e indica os modos como ela reforça as ideologias que legitimam as formas de opressão (KELLNER, 2001, p. 45-46).

Essa facilidade de se aproveitar teorias que muitas vezes são antagônicas entre si parece ser a grande contribuição dos estudos culturais que parecem ser encarados com muito bons olhos por Kellner. Porém, como diz, “[...] não é possível empreender estudos culturais sem uma teoria social, e que um dos bons efeitos dos estudos culturais consiste em contribuir para o desenvolvimento de uma teoria e de uma política crítica da sociedade presente” (KELLNER, 2001, p. 74). E de qualquer forma, o estudioso aponta para a necessidade de pensarmos a indústria cultural como localidade também de onde podem surgir reações críticas frente aos problemas sociais, na mesma medida que a “cultura superior moderna, a qual a Escola de Frankfurt privilegia” (KELLNER, 2001, p. 45).

### 1.1.3. Fredric Jameson: estudo político-estético

Mesmo Fredric Jameson, com sua crítica ferrenha ao capitalismo e à “cultura de massa”, instância, segundo o autor, deste capitalismo, aceita a idéia do “[...] apagamento da antiga (característica do alto modernismo) fronteira entre a alta cultura e a assim chamada cultura de massa ou comercial” (JAMESON, 1996; p. 28).

Longe de ser um entusiasta dos novos caminhos percorridos pelas “culturas”, Jameson tenta se revelar aos seus leitores preocupado em separar análises estéticas das culturais. Isso poderia se transformar em dado positivo ao evitar problemas como os preconceitos típicos de estudos que levem em conta questões puramente políticas e sociais. O problema é que não há realmente uma dissociação de questões estéticas e políticas na obra do estudioso e as últimas parecem ser as preferidas de Jameson quando das análises do panorama contemporâneo. Longe de haver um corte do material estético, o olhar para esse material é ínfimo se comparado às discussões no campo político, por exemplo. Além disso, mesmo ao se discutir a possível estética do chamado “pós-modernismo”, a discussão se dá por um ângulo de visão político que, diga-se de passagem, é nada simpático ao capitalismo. E o que preocupa, não são as críticas de Jameson ao tipo vigente de regime econômico, o problema é o vínculo indissociável que o teórico vê entre o capitalismo e a estética “pós-modernista”, no qual fica estabelecida uma relação de domínio do primeiro sobre o segundo e, em virtude desse domínio, um perigoso sucateamento das produções artísticas. Assim, para o estudioso, o contexto pós-modernista é marcado pela superficialidade e falta de visão crítica sobre a sociedade.

Isso tudo provém justamente do fato de que para Jameson, é praticamente impossível visualizar uma separação entre cultura e as outras instâncias do social, já que tudo se torna cultura, desde a literatura como literatura (e já como mercadoria) até uma

típica mercadoria como um refrigerante, por exemplo. Assim também, tudo se transforma, ao mesmo tempo, em mercadoria, em continuidade do discurso capitalista:

todos nós, de um modo ou de outro, temos a vaga sensação de que não apenas as formas contraculturais locais e pontuais de resistência cultural e de guerrilha, mas também as intervenções explicitamente políticas (...), são todas de algum modo secretamente desarmadas e reabsorvidas pelo sistema do qual podem ser consideradas parte integrante, uma vez que não conseguem se distanciar dele (JAMESON, 1996, p. 75).

Jameson não vê, assim, possibilidade de “senso crítico” para o pós-modernismo, já que o mesmo não se distancia do seu próprio contexto, sendo um resultado indissociável da sociedade, um estágio do capitalismo tanto quanto todas as outras relações sociais

Além disso, é, de acordo com o teórico, nas imagens que estão calcados os indivíduos e a sociedade atual como um todo e isso não deixa de confirmar a aproximação da produção artística contemporânea a produção da cultura de massa. Contudo, Jameson parece não se preocupar em elucidar, de forma mais separada da análise política, o que resulta dessa aproximação, o que poderia afastar um pouco o “pós-modernismo” de uma pura instância do capitalismo. Para Jameson, que parte do pressuposto de uma sujeição do “pós-modernismo” ao capitalismo, a apropriação que as produções culturais contemporâneas fazem de elementos da “cultura de massa” significam muito mais uma confirmação do atual contexto e desenvolvimento do capitalismo do que um ganho que se concretizaria em buscas por novas experimentações estéticas. De fato não é possível simplesmente descartar de todo essa proposta de Jameson, contudo não seria fácil entendê-la como uma idéia absoluta. É necessário pensar também na possibilidade de que a aproximação radical entre arte e “Indústria cultural” não signifique apenas que a arte passa a ser mais um elemento



confirmador do capitalismo. É preciso investigar se não há também negações que provêm exatamente dessa profunda e profusa intimidade. Quando Jameson confere diferenças entre modernismo e “pós-modernismo” somente reforça a idéia de que o segundo não repete a representatividade crítica do primeiro em relação à sociedade. O problema é que o teórico não aposta em uma diferente forma de expressar alguma contestação que o pós-modernismo possa representar. De certa forma, isso parece ser resultado de um olhar excessivamente totalizante de Jameson sobre a produção estética “pós-modernista”, do significado do pós-modernismo como um todo na sociedade em detrimento de um olhar mais atento e cauteloso sobre a crítica que possa existir em cada produção artística que se apropria de elementos culturais “massivos”.

O teórico traz à tona a idéia pela qual toda linguagem, desde sempre, foi atravessada por discursos ideológicos, dando mostras disso, tanto os estudos do terceiro mundo quanto a história das línguas européias. A linguagem para Jameson, “tem grande conotação política, é ideológica e constitui um componente crucial na maioria das lutas revolucionárias” (JAMESON, 2004, p. 111). Além disso, Jameson parece demonstrar que, de certa forma, tanto o discurso “erudito” quanto o discurso “massivo” têm uma origem única sendo o segundo uma espécie de continuidade do primeiro:

Enquanto isso, o advento de uma era da mídia deixou claro, em retrospectiva, que tudo o que era considerado até agora como literário ou clássico não passava, na verdade, de um estágio primitivo no desenvolvimento da mídia. Da mesma forma que na história tecnológica, o ponto de partida dos meios de comunicação pode ser as estradas romanas ou o automóvel, as odes clássicas e até os romances podem ser atualmente repensados como estruturas que antecipam, por assim dizer, a televisão (JAMESON, 2004, p. 111).

Esses fatos que Jameson levanta podem apontar para algo positivo: desmistifica a idéia pela qual se afirma ser a “alta cultura”, sem contrapontos, pura, benéfica à sociedade e destituída de qualquer relação com as armas do poder. Iguala, em virtude

disso, as possibilidades de “uso ideológico” da “cultura erudita” e da “cultura de massa”, que muitas vezes foi vista somente como puro instrumento de dominação e nunca como expressão artística genuína. O problema se instala no fato de que esse nivelamento seja possivelmente reconhecido por Jameson numa equivalência de exclusiva nocividade à humanidade e não como possibilidade ambivalente de mudança social.

Interessante também é demonstrar aqui como Jameson pinta o quadro do “pós-modernismo”, momento em que as instâncias artísticas, tomadas como eruditas, entram em contato com práticas artísticas tipicamente do âmbito midiático:

[...] de fato, os pós-modernismos têm revelado um enorme fascínio justamente por essa paisagem ‘degradada’ do brega e do *kitsch*, dos seriados de TV e da cultura do *Reader’s Digest*, dos anúncios e dos motéis, dos *late shows* e dos filmes B hollywoodianos, da assim chamada paraliteratura — com seus bolsilivros de aeroporto e suas subcategorias do romanesco e do gótico, da biografia popular, histórias de mistério e assassinatos, ficção científica e romances de fantasia: todos esses materiais não são mais apenas “citados”, como o poderiam fazer um Joyce ou um Mahler, mas são incorporados à sua própria substância (JAMESON, 1996, p. 28).

Nas palavras de Jameson fica constatada a aproximação da “cultura erudita” e da “cultura de massa”, sem sombra de dúvida. Mas é fato que essa aproximação para Jameson significa perda, perda de “algum” poder de crítica que a arte tem sobre a realidade em que se estabelece e, concomitantemente, incorporação da arte aos caminhos trilhados pela “expansão” do poder capitalista na era de conteúdo superficial ou banal das imagens. De qualquer forma, fato é que o lugar de onde soam as idéias não só de Jameson, mas as de Adorno e, em bem menor escala, as de Benjamin, é diferente do local para onde procura caminhar este trabalho. E isso se encerra em algo simples: o vislumbrar ou não saídas para o conturbado mundo contemporâneo e suas manifestações culturais. Jameson vê o atual momento cultural como um quadro

degenerativo da “nobre cultura”, ou sua degradação, assim como Adorno via a degeneração da obra de arte já em meados do século XX. E isso parece ser consequência de um olhar excessivamente voltado para as questões políticas que envolvem o assunto em detrimento da questão estética. Embora Jameson perceba que não é possível mais se esquivar de novas práticas para esse novo contexto que se delinea, não se afasta por completo, de certa forma, de um olhar nostálgico em relação aos ideais iluministas que ficaram no passado, juntamente com algumas “certezas” modernistas que deixaram ou estão deixando de ecoar na “pós-modernidade”.

Mas há caminhos de esperança para contrapor-se a essas visões que limitam o mundo ao caos. É o caso, por exemplo, do contato, desde as três últimas décadas do século XX, entre cultura erudita e cultura de massa, que pode vir a representar, não só um caminho para um abismo onde sucumbiria toda a arte-sucata, o lixo cultural e suas ferrugens, mas um caminho para a reciclagem, na qual se reaproveita o rejeitado, o que sempre esteve nos porões.

#### 1.1.4. Literatura e “cultura de massa”: questões culturais latino-americanas

Em meio a todas essas discussões teóricas, há também teorias voltadas especificamente para as questões culturais e literárias latino-americanas. Nomes como Néstor García-Canclini, Beatriz Sarlo, Silviano Santiago, Irlemar Chiampi, Jesús Martín-Barbero, estudam a Literatura, bem como “pós-modernismo”, “cultura de massa” e a questão de suma importância para o “Novo Mundo”: o hibridismo cultural.

Mais do que moda, como pode pensar Leyla Perrone-Moisés<sup>3</sup>, isso é resultado de uma reorganização da cultura mundial. O olhar voltado para a busca de um descentramento do poder cultural, o desvio da visão, mesmo que ainda de relance, dos lugares que sempre são o centro da cultura ou do pensamento para localidades que começam a ser consideradas ou percebidas, fez com que os estudos latino-americanos, que há muito tempo existem, fossem levados em conta, inclusive, na própria América Latina.

Néstor García-Canclini disserta sobre a questão do hibridismo cultural. Tanto no que se refere às nacionalidades (somos híbridos porque somos formados pela mistura, tanto cultural quanto genética, de europeus, africanos e índios), quanto em relação àquelas já mencionadas instâncias culturais. Neste caso, cabem bem os exemplos de compositores como Caetano Veloso, Astor Piazzola e Rubens Blades, que fundem “em suas obras tradições cultas e populares” (GARCÍA-CANCLINI, 1997, p. 18).

García-Canclini também argumenta que a sociedade não é, ou não devia ser, mais vista como uma sobreposição de níveis culturais:

Assim como não funciona mais a oposição abrupta entre o tradicional e o moderno, o culto, o popular e o massivo não estão onde estamos habituados a encontrá-los. É necessário demolir essa divisão em três pavimentos da cultura (GARCÍA-CANCLINI, 1997, p. 19).

É possível também encontrar em Silviano Santiago um discurso que se alicerça na idéia de hibridismo. O estudioso comenta sobre a necessidade que o escritor latino-americano tem de se apropriar, por vias daquele conceito utilizado pelos nossos

---

<sup>3</sup> A teórica brasileira afirma em tom irônico que “a crítica do logocentrismo, o questionamento da verdade e da origem, assim como o processo do sujeito clássico, substancial e unitário, e a conseqüente proposta de descentramento, de liberação das margens e valorização da diferença, passaram a ocupar os professores de literatura e a fornecer-lhes um arsenal discursivo de prestígio acadêmico local e internacional” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 347-348).

primeiros modernistas, a antropofagia, das várias produções culturais. Numa analogia à idéia de hibridismo, de fato, se somos resultado de mestiçagem, não podemos ter a mesma atitude nem de setores da sociedade que apostam, apenas para visar lucro, numa “cultura” industrializada hegemônica; nem dos defensores puristas da arte “erudita” (“imaculada” para estes) que tentam descartar a “cultura de massa” como desde sempre, de uma forma ou de outra, descartaram a popular. De certa forma, é uma atitude que lembra muito a idéia de antropofagia essa dos escritores contemporâneos, o que, na verdade, é cada vez mais uma tendência comum nas relações entre as diversas manifestações artísticas, que se alimentam umas das outras quase que indistintamente. Especificamente sobre a característica do “pós-modernismo” de fundir elementos da “cultura erudita” e da “cultura de massa”, a estudiosa brasileira Vera Lúcia Figueiredo demonstra que não há outro caminho a ser seguido pela arte, nesse caso representante do “erudito”:

[...] se todo o imaginário contemporâneo está permeado pelos sonhos veiculados pela publicidade, pelas telenovelas, pelos filmes de ação, enfim, pelos mitos criados pela cultura de massa, como a arte, ao focar o presente, pode desprezar essa dimensão que é constitutiva do tempo em que vivemos?” (FIGUEIREDO, 2004, p. 240).

Muniz Sodré, por sua vez, parece confirmar essa idéia no momento em que toma a oposição entre a “cultura de massa” e a “cultura erudita” como sendo uma incoerência, já que “[...] o código da cultura de massa (também estético cognitivo) é ontologicamente o mesmo da cultura elevada, apenas adaptado para o consumo de todas as classes sociais” (SODRÉ, 1983, p. 16).

Beatriz Sarlo apresenta a “cultura de massa” como um elemento modificador tanto das áreas urbanas quanto do ambiente rural. Isto aponta para uma maior democratização da cultura, que, veiculada pela televisão, por exemplo, atinge um

número sem igual de pessoas. Comenta Sarlo: “No telhado das casas, nas ladeiras enlameadas ocupadas pelas favelas, ao longo das autopistas de acesso às cidades, nos conjuntos habitacionais arruinados, as antenas de televisão traçam as linhas imaginárias de uma nova cartografia cultural” (SARLO, 1997, p.101).

Para Sarlo, os meios de massa reconfiguram todo o cenário onde chegam. Nos lugares pobres, onde as pessoas têm menos acesso à informação, eles barram, com conseqüências positivas, poderes opressores tradicionais como a igreja ou o padre, o político tradicional que pode ser o “coronel”, o poder patriarcal entre outros. O problema, de acordo com a teórica, é não haver uma escola capacitada para preparar os indivíduos para conviverem numa comunidade longe da padronização. A estudiosa argentina argumenta que

A debilidade atual da escola, que não pode distribuir saberes básicos de modo minimamente aceitável, é um dos piores obstáculos para a construção de uma cultura comum que não se apóie somente na comunidade imaginária construída pelos meios de massa (SARLO, 1997, p. 104).

Texto fundamental para a discussão que traz à tona literatura e cultura de massa é o de Irlemar Chiampi. Já o título, “O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massas”, aponta de forma direta para as questões que serão abordadas. Embora não haja nenhuma referência direta à literatura brasileira, pois a ênfase recai sobre a ficção hispano-americana, o reconhecimento em nossa produção literária dos elementos apresentados por Chiampi não é trabalhoso.

A teórica começa seu trabalho com uma frase que já está se tornando célebre: “Quem diria, os gêneros espúrios invadiram a seara da alta literatura” (CHIAMPI, 1996, p. 75). A partir daí, Chiampi elenca uma série de elementos típicos da cultura de massa,

dos quais fazem uso escritores consagrados para comporem suas obras. Esses elementos podem ser

[...] foto e rádio novela, *zarzuela*, romance sentimental ou “cor-de-rosa”, histórias de detetive, musicais, cinema B, filmes policiais; e o repertório inesgotável da música popular, em cujos sub-gêneros o Caribe é campeão: guaracha, bolero, danzón, rumba, cumbia, salsa... Mais reconhecíveis pelos termos respectivos de ‘música brega’, ‘filmeço’, ‘subliteratura’, ‘bolero’, ‘dramalhão’[...] (CHIAMPI, 1996, p. 75).

Todos esses elementos vão fundir-se, através da reciclagem, ao contexto da literatura, em sua narrativa ou estrutura. Mas a apropriação desses elementos não é feita de qualquer maneira, como exorta Chiampi:

Os tópicos dos gêneros massivos não são utilizados como meros temas, ou vistos com distância ou visão de fora, mas como referências culturais enraizadas na mentalidade dos personagens; as situações de registro experimental; os tics obsessivos do gosto massivo pontuam os diálogos, os sonhos e o fluxo de consciência dos personagens; os clichês, a cafonice, os convencionalismos discursivos de baixa extração são ‘naturalizados’ no discurso da narração que remete a uma voz autorial da alta cultura (CHIAMPI, 1996, p. 76).

E essa apropriação não causa problemas na composição do romance “pós-modernista”, como decidimos denominá-lo aqui. Por meio de “decodificações” e “recodificações”, termos utilizados por Chiampi, os elementos massivos grudam-se de uma tal maneira na narrativa que o resultado é uma elaborada teia de significados. Dessa maneira, Irlemar Chiampi afirma que “os romances do *post-boom* têm a prosa tão elaborada quanto a dos seus congêneres modernos e suas narrativas têm estruturas tão complexas quanto as do *boom*”<sup>4</sup>.

Se os estudos contemporâneos que têm como base as produções culturais de outras nacionalidades vêm apontando para um embaciamento das fronteiras que

---

<sup>4</sup> O que significa dizer que o fato de a literatura do *post-boom* se apropriar daquilo que sempre foi tratado como lixo não torna essa produção ruim, sem qualidade. Ela se iguala em qualidade à produção do *boom* que se apropriou de elementos da “cultura popular”, a qual não é tão rejeitada quanto a “cultura de massa”.

mantinham a cultura hierarquicamente dividida em cultura erudita, cultura popular e cultura de massa, apostando em aproximações cada vez mais recorrentes nesse campo, não seria diferente com a cultura brasileira, nem com a literatura do país. A propósito, a partir das três últimas décadas do século XX, as obras de diversos escritores brasileiros têm apresentado um forte contato com a chamada “cultura de massa”. Há muito tempo reconhecida como “produto” da arte erudita, a literatura encontra, no cruzamento com elementos “massivos”, renovada força para a narrativa contemporânea. Tanto no âmbito diegético quanto no estrutural, os autores reaproveitam em suas obras os discursos de filmes “comerciais”, telenovelas, romances policiais, entre outros, pela técnica da reciclagem, como argumentou Irlemar Chiampi. Como já foi mencionado, os discursos apropriados pelos escritores, sofrem transformações ao serem retirados do contexto original para serem reaproveitados no contexto literário. É necessário esclarecer o fato do discurso “massivo” não desaparecer por completo neste processo. Ao contrário, é graças a sua presença aliada a outras diversas técnicas literárias que o autor atinge efeitos estéticos no âmbito narrativo ou estrutural, ou consegue que o perfil de um personagem seja delineado ou mascarado, tornando a narrativa sempre um jogo para o leitor. O escritor, assim, joga com aquilo que é reconhecível para o leitor, com aquilo que faz parte do imaginário mais cotidiano e banal. O que está na tela da tevê, em seus programas de auditório ou policiais, em suas novelas e seriados, nas músicas, nos jornais, nas revistas, nas notícias corriqueiras dos jornais mais populares, tudo pode passar às páginas de um romance, de um conto ou de uma crônica. Assim, personagens, narradores, escritores e leitores, estão todos, sem exceção, mergulhados num mundo atravessado pela “cultura de massa”.

Um ritmo de locução de rádio pode fazer a vez da narrativa de um conto ou de um romance; o universo das telenovelas ou de filmes mais tradicionais pode ser o



elemento constitutivo do imaginário de uma personagem ou narrador. Assim, não é mais pela via das citações da arte erudita contidas na narrativa que o leitor contemporâneo recebe certa obra como um mundo reconhecível, mas é também por meio de elementos constitutivos da chamada “cultura de massa”, em que, nos tempos atuais, toda a sociedade está inserida.

Além dos romances de Antônio Torres, que são o objeto deste trabalho, pode-se tomar alguns exemplos breves de obras de escritores contemporâneos onde é possível perceber o contato entre literatura e cultura de massa. *Rastros de Verão*, de João Gilberto Noll, escrito em 1990, traz em sua narrativa personagens em busca do velho sentido para a existência. Desafiados pela solidão, encontram algum referencial na trilha sonora que permeia o romance e vai de Pink Floyd à Jamelão, de Elza Soares a Dire Straits, de Legião Urbana a The Police. Patrícia Melo, por sua vez, utiliza em seu romance *Elogio da Mentira*, de 1998, uma série de elementos que transitam entre a cultura erudita e a cultura de massa. Ao mesmo tempo em que se constrói como trama policial, a obra trata, de forma indireta, da discussão sobre o valor das obras literárias canônicas. Estas obras são parodiadas pela personagem José Guber, para serem vendidas em bancas de jornal. As paródias aparecem nos resumos que Guber envia ao seu editor por algo que remete a *e-mails*, os quais invadem a narrativa fragmentando-a, como um intervalo televisivo, aumentando ainda mais o suspense típico de obras com teor detetivesco. Por caminho semelhante, o do romance policial, desenvolve-se a narrativa do romance *Onde Andará Dulce Veiga?*, de 1990, escrito por Caio Fernando Abreu. Tendo como fato desencadeador e pano de fundo a procura pela cantora de boleros Dulce Veiga, desaparecida misteriosamente, o discurso narrativo é permeado de referências à filmes hollywoodianos de gosto duvidoso, citações de letras de músicas pertencentes ao universo *pop* e de grande quantidade de idéias e imagens clichês, o que

favorece ao reconhecimento do universo discursivo das personagens. Unidos a esses escritores está Rubem Fonseca, que articula de forma irretocável elementos da estética erudita e da estética massiva. Em romances como *Bufo e Spallanzani* e *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, entre outros, clichês do gênero policial dividem a cena narrativa com citações que remetem à “alta literatura” e à música erudita. Estas, por sua vez, ao serem citadas muitas vezes como “jargões” pelas personagens, também não conseguem fugir de se transformarem em clichês.

De toda forma, todas as obras lançam um olhar crítico em direção aos elementos massivos. Na fala de Vera Lúcia Figueiredo:

[...] esgotados os procedimentos radicais das vanguardas, a arte tenta marcar o seu lugar dobrando-se sobre o discurso da cultura de massa, mas para instituí-lo como ingenuidade observada, chamando a atenção para a sua retórica, desnaturalizando-a. A linguagem da cultura de massa é trabalhada como um sistema semiológico primeiro para o qual a arte se volta, com o propósito de esvaziar o seu sentido ideológico, transformando-o num mero estilo, numa forma vazia de que a arte se apodera (FIGUEIREDO, 2004, p. 239).

É fato que parte dessas transformações ocorrem. Mas é preciso fazer uma ressalva para o fato de que não se trata de desprezar o conteúdo simbólico dos elementos massivos, como afirma Figueiredo. Se isso acontecesse, estes não seriam reconhecidos, e conseqüentemente, não teriam utilidade para a narrativa. Uma narrativa que se constitui imitando o discurso policial radiofônico, por exemplo, é passível de ser reconhecida juntamente com todos os clichês, os *tics*, mesmo quando esquizofrênicos, dessa manifestação. Assim, ao tomarem para si o ritmo narrativo dessa manifestação, a narrativa e conseqüentemente o narrador passam a estar sob suspeita, porque carregam os clichês, os *tics* (esquizofrênicos), o gosto (ou mal-gosto) do gênero original.

Ciente de que os exemplos acima apresentados, que apontam para uma tendência literária brasileira contemporânea, são representativos, pela importância dos nomes

elencados, ao mesmo tempo que ínfimos, porque poderiam, sem sombra de dúvida, figurar muitas dezenas de escritores com características semelhantes, encaminham-se a partir de agora as discussões para o âmbito da análise literária, cujo objetivo é atingir uma melhor compreensão da produção literária de Antônio Torres. Para tanto, esse trabalho analítico em torno da literatura de Torres se iniciará com o próximo capítulo, pelo conflito rural/urbano para logo em seguida, num terceiro e último capítulo, levantar questões concernentes às incursões de elementos típicos da “cultura de massa” nesse conflituoso relacionamento entre campo e cidade que se apresenta na obra do referido autor.

## 2. O RURAL E O URBANO EM ANTÔNIO TORRES

Não há dúvida de que a obra de Antônio Torres é também marcada pela inserção de elementos típicos da “cultura de massa”, alinhando-se em consonância com a produção literária brasileira do final do século XX em diante. O que difere, em parte, a produção do autor baiano de outras produções contemporâneas é o fato de que os elementos massivos surgem como complemento para o conflito recorrente em sua produção artística: o contraste entre o rural e o urbano. Um olhar panorâmico lançado sobre a obra literária de Torres é capaz de revelar que o conflito rural/urbano tem lugar de destaque em sua narrativa. Isso diferencia a produção do autor de grande parte de seus contemporâneos, que tem a cidade como cenário único de seus romances, além do fato de as personagens desses autores serem cidadãos por excelência. Enquanto nesses romances há abundância de personagens cosmopolitas, viajantes do mundo, Torres trabalha com personagens que estão em processo de deslocamento do ambiente rural para ao ambiente urbano, ou moradores da cidade migrantes do campo. Maurício Silva afirma que “em Antônio Torres, o papel desempenhado pela temática da migração desdobra-se, principalmente, em dois motivos recorrentes e relevantes [...]: a dicotomia cidade-campo e a crise de identidade” (SILVA, 1993, p. 82).

### 2.1. O RURAL E O URBANO: CONTRASTES E CONFLITOS

O conflito rural/urbano, que nasce nos romances de Torres a partir do processo migratório, não se desenvolve apenas no âmbito geográfico, mas deflagrado nas

angústias particulares das personagens, que normalmente sentem-se, ao mesmo tempo, deslocados na cidade e impossibilitados de reaver, de forma satisfatória, o campo, passado que já deixaram muito distante. Na verdade, a dificuldade de relacionamento que as personagens mantinham com o ambiente rural é igual ou maior do que as agruras vividas no ambiente urbano. Assim, fica claro, desde o início, que o conflito rural/urbano não se encerra no contraste entre um e outro, mas nos contrastes e conflitos internos, tanto da cidade quanto do campo. Esse “desmacaro” se torna possível no momento em que quem o descreve são indivíduos que não mantêm identificação total com o ambiente em que vivem. Refletem sobre a vida no campo sob um ângulo de visão externo, com certo distanciamento e olhar crítico de quem já conhece outras maneiras de se estar na vida. Pensam a cidade como um estrangeiro, não como um turista, porque vivem nela e reconhecem que ela não é o único modo de existência.

A temática rural/urbano é tão fundamental para a obra de Torres, como comprova a sua recorrência – sete de seus dez romances apresentam essa temática — que parece ultrapassar o jogo diegético, passando a se apresentar também como constitutiva da estrutura do trabalho do autor, ou seja, conforma a estética de sua narrativa.

Ildásio Tavares, parafraseando Edmund Wilson, afirma que se encontram três tipos de personagens nos romances de Torres: “[...] o homem do campo que foi para a cidade, o homem do campo que ficou na cidade e continuou por força de uma adversidade, e o homem do campo que foi para a cidade e voltou para o campo” (TAVARES, 2002, p. 189). É exatamente nessas travessias que nasce o conflito entre cidade e campo, já que não é tranqüilo o trânsito efetuado pelos personagens, que não encontram em nenhum dos ambientes tudo aquilo que buscam. Essa espécie de

tipicidade de personagens e as travessias desses indivíduos ficcionais, de certa forma delimitam a prosa de Torres, quase determinando o universo ficcional.

Há, por exemplo, nas personagens de Torres, além da necessidade de vivenciar o presente, quase sempre ligado à cidade, a necessidade de se reportar ao passado, ligado ao campo, tão diferente que se configura como uma outra vida. Influindo diretamente sobre o discurso narrativo, o encontro ou reencontro com o campo é, na maioria das vezes, produzido por meio de memórias, como possíveis digressões que retardam o desenrolar da ação presente e urbana.

Em virtude de tudo o que foi acima explanado, é impossível então descartar uma análise mais detalhada do conflito rural/urbano nos romances de Antônio Torres denominados *Um cão uivando para a lua*, de 1972, *Adeus, velho*, de 1981, e *Um táxi para Viena d'Áustria*, de 1991, para que se siga posteriormente, no terceiro capítulo, a investigação dos processos pelos quais os elementos típicos da “cultura de massa” irrompem nos mesmos romances, influenciando a temática que agora se começa analisar.

Raymond Williams, discursando sobre as formas de vida no campo e da cidade afirma que:

O campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples. À cidade associou-se a idéia de centro de realizações – de saber, comunicações, luz. Também constelaram-se poderosas associações negativas: a cidade como lugar de barulho, mundanidade e ambição; o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação. O contraste entre o campo e cidade, enquanto formas de vida fundamentais, remonta à Antiguidade clássica (WILLIAMS, 1989; p.11).

Essas associações referidas por Williams surgem de forma muito contundente na obra de Antônio Torres. Por meio de depoimento direto em primeira pessoa ou por meio de um narrador onisciente, as personagens estão o tempo todo fazendo observações sobre os dois ambientes, comparando ambos e revelando suas possíveis contradições.

Reforçando as idéias de Williams de que as associações elencadas guardam em si uma certa dose de construção do imaginário, o discurso narrativo de Torres põe em xeque aquelas categorias. Não pelo afastamento delas da narrativa, coisa que realmente não faz, mas, discursando sobre cada uma delas, relativizando-as na fala de seus personagens ou narradores, enfatizando suas contradições mais diretas. Vejamos como isso se dá na prática.

### 2.1.1 Cidade boa, cidade má.

Desejada por todas as personagens principais de Torres, a cidade é o destino final para quase todas elas<sup>5</sup>, sonhada como local de oportunidade, quase sempre se transforma em ambiente opressor. Isso não significa que a cidade não forneça características positivas para as personagens. É justamente flagrando os paradoxos do ambiente urbano que Torres destrói idéias cristalizadas e maniqueístas. O romance *Um cão uivando para a lua*, resumidamente, relata os sofrimentos e agruras de dois intelectuais repórteres, A. e T., que têm dificuldade de se integrar à vida social urbana a que são apresentados. Sentem-se oprimidos entre o profundo senso crítico do qual são constituídas suas intelectualidades e a superficialidade alienante das relações sociais que travam. A. em virtude disso, está no sanatório se recuperando; T., na corda-bamba de uma vida infeliz e de aparências. No final do romance, A. decide aceitar o convite de T. para trabalhar na televisão, deixando claro que assim como havia se cansado do “esquema” hipócrita em que vivia antes de se internar, havia se cansado, com o passar

---

<sup>5</sup> Com exceção de Nelo, personagem de *Essa Terra* que se suicida no campo, após mal-sucedida excursão pelo ambiente urbano.

do tempo, de estar à margem, sem dinheiro, sem nenhum amor, sem “possibilidades de estrela”.

De origem rural, A. faz suas avaliações em relação à cidade. Lembra que quando ainda estava no sertão, sonhava “com cidades que nunca tinha visto, mas que, por certo, eram bonitas e iluminadas e nas casas os banheiros eram mais limpos e não tinham aqueles porcos passando no buraco da latrina para lamber a merda”. (TORRES, 2002. p. 62). Sua fala entra em choque com o pouco que a cidade acaba lhe oferecendo. A cidade das luzes sucumbe e passa a ser o local que oprime por meio da degradação das relações humanas, que se efetivam num sentido mercadológico, financeiro e de *status*. E não é só nas relações humanas que o espaço urbano se mostra cruel, mas também representado como espaço físico mesmo. Em carta a sua namorada, A., com um tom forte de ironia, diz:

Pode vir descansada: de fome e de sede a gente não morre. E casa é fácil. A gente pega uns paus e uma lona e arruma o barraco em baixo de qualquer um desses viadutos. A briga por espaço é grande, mas sempre se dá um jeito. Os retirantes andam meio por baixo por aqui, o prefeito está expulsando todos eles, a cacetada, na base do “mate um retirante por dia, para manter a cidade limpa”, e isso quer dizer que não vamos ter de fazer muito esforço para encontrar dois metros quadrados de área vazia [...] (TORRES, 2002, p. 94-95).

Sem dúvida há uma carga de desilusão em relação à cidade, um desvio de um pensamento ingênuo, que se valia de uma idealização, para um pensamento amadurecido pela vivência em um ambiente que, desmistificado, não conforta.

Lugar dos estudos, da informação, a cidade também é representada como o lugar caótico, onde o silêncio é quase impossível, como se pode observar em *Adeus, velho*. Esse romance é a história dos irmãos Virinha e Mirinho. Virinha, após perder a virgindade ao ser enganada por um moço da cidade, abandona a vida do sertão, que desde sempre julgava medíocre, lugar onde teria uma existência dedicada à procriação,



para fornecer mão-de-obra para as roças do pai, e se encaminha para a cidade. Passados aproximadamente vinte anos, num salto narrativo, Virinha, já uma mulher, está na cadeia acusada de assassinato. A partir desse momento, Mirinho, incumbido de buscar a irmã, inicia uma recapitulação da história de sua vida em contato com a família. A morte do pai, Godofredo, representante do poder, provoca grandes transformações na vida familiar. Essas transformações acompanham outra, qual seja o começo do fim do modo de vida interiorano que se vê perdendo espaço para o modo de vida típico da cidade. Durante as suas peregrinações pelas ruas da cidade, Mirinho se vê rodeado por um mundo impessoal, barulhento e aterrador:

À sua frente, ao seu lado, às suas costas, há todo um mundo real e concreto, para o qual desperta: um mundo que marcha aos empurrões, solavancos e cotoveladas, barulhento e aflito. Não há cabeça nem coração que agüente toda essa descarga. As ruas são bonitas, como os cartões postais. Mas as ruas são sujas e fedidas. Os automóveis das ruas são um luxo selvagem. E há uma pobreza que ofende nos olhos das ruas, uma violência que assusta nas caras das ruas, um maltrato que arrasa nos corpos das ruas (p. 38).

Em *Um Cão uivando para a lua*, é A., durante um sonho em que sobrevoa a cidade de São Paulo de helicóptero quem desvela todo o ritmo alucinante da cidade: “Começa a amanhecer. As ruas estão repletas e eu me pergunto que diabo de marcha será essa, o que está acontecendo, qual o motivo de tanto alvoroço. Não é nada. Apenas uma cidade acordando”. (TORRES, 2002, p. 105). É possível perceber como os discursos se assemelham e se completam. Também em *Um táxi para Viena d’Áustria*, a confusão da cidade é descrita. Tendo como cenário o Rio de Janeiro, a narrativa de um crime, cometido pelo publicitário desempregado chamado Watson, desenvolve-se através das divagações dessa personagem, entre a vigília e o sono, no banco traseiro de um táxi, preso num engarrafamento numa esquina de Ipanema. E é exatamente nessa esquina, com muita ironia, que o desvario da cidade é deflagrado.

Imagine o caos: uma garganta por onde escoam três ruas, no sentido de Copacabana, completamente bloqueada por engradados, garrafas e cacos. E a (previsível) multidão atrapalhando mais ainda. E a polícia já descendo o cacete na pivetada que avança sobre as garrafas aproveitáveis. E toda aquela trilha sonora que a gente tanto aprecia. Fonfom. Pipiiiiiiiiiiiiiii. (TORRES, 1991, p. 11).

Mais por escracho que escancara o lado claustrofóbico da cidade, do que pelo tom ameno e descontraído que poderia suscitar a “cidade maravilhosa”, a narrativa, através de um fato corriqueiro, cotidiano, começa por representar a falta de saída para a vida do nordestino Watson, desempregado “e agora criminoso”.

A cidade é real e concreta em demasia para atender os desejos humanos. O espaço urbano é geométrico demais, é simétrico demais para conseguir abarcar os sonhos da existência humana. A cidade planejada sucumbe quando posta frente a frente com as inumeráveis possibilidades humanas e se transforma em labirinto sufocante que apenas reserva obstruções para os transeuntes. Dessa forma, liga-se à idéia de:

[...] cidade geometrizar, clara (cidade radiante?) no pensamento de seus planejadores e construtores, torna-se obscura, porque feita para confundir, desorientar. É a cidade interminável por onde circulam a atrocidade e a insensatez. É ela um ato de violência, imposição do poder: atemoriza. Desorienta os sentidos com sua arquitetura sem fim. A monumentalidade pela monumentalidade (GOMES, 1994, p. 25).

A cidade, nestes três romances, é — para citar novamente Renato Cordeiro Gomes — “uma passagem inevitável, pólo de atração e de repúdio, paradoxalmente uma utopia e um inferno”. (GOMES, 1997, p. 2). Não é à toa que Veltinho, personagem de *Um táxi pra Viena d’Áustria* e A., de *Um cão uivando para a lua*, em desabafos muito semelhantes entre si, declaram, numa dose equivalente, seu amor e seu ódio à cidade. Outra vez com ironia, tônica da narrativa de *Um táxi para Viena d’ Áustria* , Veltinho compara o Rio a Mr. Multi, ex-chefe e que para ele “era muito engraçado[...]era cínico, mentiroso, porra-louca. Em síntese: charmosíssimo.

Encantador. Quem não adora um mentiroso? Chatos são os donos da verdade”. (TORRES, 1991, p. 123).

Assim, o Rio se apresenta, como Mr. Multi, com toda a sua contradição. Diz Veltinho: “Prezado Rio de Janeiro, querido Rio, amado Rio, tu és um divino e maravilhoso filho da puta. Tão encantador quanto o Mr. Multi. - Aquele abraço. De tamanduá?” (p. 131).

É como se os braços abertos do Cristo Redentor se transformassem e, ao invés de proporcionarem, metaforicamente, um abraço acolhedor ao habitante da cidade, insidiosamente se mostrassem como uma armadilha. Há a dúvida da personagem frente à condição ambígua da cidade. Quer saber o que a cidade pode lhe oferecer. Sente-se traído pela cidade que não lhe fornece emprego. A cidade só desmistifica o “sul maravilha”. Em virtude disso, não são menos ambíguos que a cidade os sentimentos da personagem, assim como não são menos ambíguos o que sente pela cidade de São Paulo a personagem A. de *Um cão uivando para a lua*:

São Paulo, locomotiva de si mesmo, aqui dos ares eu te saúdo e humildemente confesso que gosto um bocado de ti. Gosto dessa confusão toda, dessa tua cultura macarrônica, do teu dinheiro e de tuas promessas. Penso muitas coisas ruins a teu respeito, mas, porra, isso vai alterar alguma coisa na tua folha de pagamento? (p. 105).

Não há dúvida que A. gosta da cidade de São Paulo, mesmo quando contempla seus piores dias na cidade, vivendo nos lugares mais degradados e marginalizados pela pobreza. Mas é claro que este gostar se torna facilitado pelo fato de que A. está em pleno sonho, sobrevoando a cidade, se “sentindo o dono do mundo”, em plena liberdade: “Que delícia. Nenhum cruzamento, nenhum sinal, nem guarda de trânsito, nem trânsito. Assim é que devia ser, sempre” (TORRES, 2002, p. 98).

A. sente o gosto de dominar a cidade, de estar além dela, além da opressão da própria realidade que o mantém em cárcere num quarto de sanatório. Realidade que o cerca com toda a força de sua contradição e coloca tanto A. quanto T., seu amigo e espécie de alterego, frente a impossibilidade de realização de seus projetos intelectuais mais autênticos. A grande diferença entre “T.” e “A.” é que o primeiro resolve abrir mão de seus ideais mais radicais para poder ganhar dinheiro, ter *status*. A., somente no final do romance, parece optar por esse caminho.

Como uma fuga do mundo caótico e claustrofóbico em que vivem ou como busca de entendimento sobre seus lugares no mundo, o fato é que algumas imagens contidas nos romances somente deflagraram a desarmonia entre personagem e cidade. O helicóptero de A. suplanta as vicissitudes urbanas e permite, num fôlego, que a personagem tenha uma visão distanciada da sua própria condição. Cansado de fugir — o sanatório também é uma espécie de fuga — decide refugiar-se trabalhando no mundo televisivo, o que pode sugerir uma escolha por um universo alienante. Em *Um táxi para Viena d’Áustria*, Veltinho engendra sua fuga num banco de táxi. Quer ir para Viena d’Áustria, o que significa uma fuga tão ilógica quanto o sonho “aéreo” de A.

Outra questão que acaba por vir à tona nos referidos romances é a que envolve a noção de identidade. O que parece apontar para esse fato é a escolha de Torres por nomear apenas com iniciais, A. e T., as personagens centrais de *Um cão uivando para a lua*. Não há dificuldades para se chegar à conclusão de que essas iniciais são as mesmas do nome de Antônio Torres, o que poderia direcionar esta análise para o levantamento de hipóteses e respostas no campo da autobiografia. Para o momento, porém, o que parece importar mais é o reforço que se dá a noção de cidade como um lugar propício para o esfacelamento das características identitárias: Grande número populacional; contato humano estabelecido visando apenas relações profissionais, a fim de gerar lucro

e progresso constituem grande parte do modo de vida urbano. Isso produz um afastamento das relações afetivas para segundo plano, ressaltando as relações sociais desenvolvidas em funções ou papéis sociais que cada indivíduo desempenha. Em síntese, é a idéia de ser “mais um” no meio de todos os outros. É claro que isso se efetiva no mundo do trabalho, no cotidiano da capital. Mas é claro que há também a idéia do “local” dentro da cidade, a idéia de núcleos identitários na urbanidade. Se as denominações utilizadas para fazer referência às duas personagens de *Um cão uivando para a lua* (A. e T.) forem contrapostas aos nomes dados às personagens do romance *Adeus, velho* (Mirinho e Virinha), e à personagem de *Um táxi para Viena d’Áustria* (Veltinho), torna-se ainda mais evidente o caráter de impessoalidade que muitas vezes está incorporado na forma como a vida no ambiente urbano se constitui.

Criados como apelidos, Virinha para Maria Elvira, Mirinho para Zulmiro e Veltinho para Watson, estes substantivos próprios flexionados em grau diminutivo, marcam uma identificação com o sertão, com o universo familiar e com todas as pessoas do lugarejo. É como diz o próprio Mirinho: “Nenhum de nós tem um sobrenome, pelo menos na boca dos outros. É tudo assim: Didi, Bedu, Tonho, Toinho, Zé, Mane, Zu, Mirinho...de ‘seu’ Godofredo” (TORRES, 1981, p. 43). Watson, de *Um táxi para Viena d’Áustria*, por sua vez diz: “Que posso fazer? Meu pai era chegado a um nome enrolado. O dele, então era de lascar. Welson. Virou Velsu, na boca do povo. Eu virei Veltinho”. Se A. e T. deflagaram o modo anônimo da vida na cidade, Virinha, Mirinho e Veltinho funcionam na narrativa como reforço do seu vínculo com o meio rural.

### 2.1.2. Campo bom, campo mau

Nem sempre para as personagens dos já referidos romances o vínculo com o sertão representa algo positivo. O reconhecível, a identidade pouco variável, mais palpável, é algo peculiar do sertão, porém, há nisso, ao invés de conforto, uma sensação de escravidão, de vida sem propósito humano. Vida vivida como bicho. E bicho e natureza, como uma coisa só, não se distinguem. No sertão de *Adeus, velho*, “a gente é assim que nem gado, com marca do ferro do dono carimbada no traseiro” (1981, p.75); no de *Um cão uivando para a lua*, “[...] as pessoas não são muito diferente dos bichos. Convivem nos mesmos pastos e se interdependem, dentro e fora das cercas” (2002, p.65).

Há uma função muito bem definida no cotidiano do sertão para os filhos. Na família, chefiada sempre pelo poder patriarcal, o destino é sempre o mesmo: para os homens, trabalhar na roça; para as mulheres, casar e se transformar em parideiras de mão-de-obra para as roças:

Era assim, antigamente: chupar o sangue da mulher até o ultimo varão. Fabricar um filho atrás do outro e deixar andar, deixar que eles se virassem sozinhos. Acreditar que Deus criaria a todos, Deus haveria de olhar a todos, cuidaria de todos com o mesmo zelo com que o proprietário tomava conta do seu rebanho. E também era assim antigamente: os casamentos duravam até a morte. E os filhos? Braços para o arado, braços para a enxada, braços para o rodete da casa de farinha, braços para o machado, pernas para os mandados, cabeças para os sacos pesados de feijão, ouvidos para ouvir, boca para calar e consentir (p. 49).

O ambiente rural, como descrito em *Adeus,velho*, era o lugar do medo, da escuridão, do atraso e da ignorância, marcada pela repressão religiosa, com o cristianismo que tolhia os desejos e proibia o sexo, tudo passando pela mão forte do velho Godofredo, o pai. Essa questão é retratada pelas vias de um jogo narrativo pelo qual o discurso é passado das mãos do narrador para as mãos de Mirinho. Este, através de suas memórias, traça um perfil interessante da vida familiar: o jeito do pai, a criação que este deu aos filhos, criando gente infeliz, gente que não “deu certo” na vida, gente

ultrapassada, destruída pelo próprio jeito de ser, aceitando a falta de perspectiva perante a vida, num rezar cotidiano e inútil:

Sagrada família era nossa, não era? Despertar com passarinhos para rezar a ladainha. Benzer-se diante do prato de comida, pedir a benção a pai e mãe, tirar o chapéu da cabeça diante de um santo, beijar o santo, rezar na hora das ave-marias, dois padre-nossos antes de dormir, confessar e comungar pelo menos uma vez por ano, êta vale de penitências. Mas foder mesmo, que é bom, só o velho e a velha podiam. Coitado do velho: pensava ter criado um mundo para o eterno amém, um paraíso celestial indissolúvel, onde só Jesus e Maria tinham direitos (às escondidas) aos prazeres terrenos. Foderam-se. Pior: nos foderam (p. 49).

Não é diferente o caso encontrado em *Um táxi para Viena d'Áustria*, mas é interessante se pensar em como a relação de dependência com a religião é a todo tempo algo que fica vinculado ao passado.

Estou vendo minha mãe ajoelhada, como sempre estive. Ela fez o sinal-da-cruz, como sempre fez. [...] Eu não sabia que isso ainda existe. Com tanta coisa mudando no mundo, pensei que o pecado também já tivesse acabado. Minha mãe está por fora, coitada. Também, faz tanto tempo que ela morreu... (p. 57).

Mas há, também, deve-se perceber, um tom de culpa que se deixa mostrar através do discurso e retoma, de alguma forma, a idéia de que por mais longe do passado ou do lugar de origem que se possa estar, existe um vínculo muito forte com as raízes e que nem sempre é controlado de forma consciente. A sensação de culpa por ter matado um homem, toma o lugar do “colo” protetor que a mãe poderia oferecer. É como um pesadelo que retorna diretamente do passado. Um modo de vida penitente que quer retomar o seu lugar. Também, há uma passagem em *Um cão uivando para a lua* que mostra o quanto a religião afetava diretamente a vida de A :

Numa dessas idas e vindas o caminhão quebrou. Para o meu azar, dessa vez eu ia (tinha de pagar a minha própria promessa, que fizeram por mim, sem sequer

me consultarem e também não havia como, porque essa dívida datava de quando eu ainda não passava de um bolo de carne na barriga de minha mãe). O certo mesmo é que ficamos uma semana dentro de um buraco. Era um povoado pobre e empoeirado e nós dormíamos debaixo do caminhão e tomávamos café no posto de gasolina. Uma velha disse que aquela parada forçada foi por culpa de nossos pecados e que nessa viagem havia mais pecadores do que nas outras, certamente lembrando o episódio da tarde anterior, quando perguntei aos meus pais que cavalo era aquele que estava relinchando, ao ouvir o sermão do padre no rádio do caminhão — e levei uma surra, sob os olhares complacentes dos outros romeiros, que teriam feito o mesmo, se eu não estivesse sob a tutela de um homem e de uma mulher com tanto senso de justiça — a voz do padre era a voz de Deus —, sempre dispostos a corrigir uma heresia, com o cinturão, que também serve para segurar as calças, a taca, que também serve para bater em cavalo, o chinelo, que também serve para proteger os pés ou, simplesmente, com a mão espalmada, que também serve para uma porção de outras coisas (p. 83-84).

Sem dúvida, há a deflagração do poder exercido pela Igreja e, apesar de A. afirmar não ter mágoa ao lembrar essa passagem de sua vida no sertão, fica evidente, devido à importância que dá ao fato porque o coloca em destaque no que conta, que tem ao menos um desconforto quando retoma esses aspectos de seu passado. De certa forma, a retomada do passado pelos personagens de Torres é uma necessidade, pois aí, e somente dessa forma, conseguem ou tentam se reconstruir como indivíduos, já que, de um modo ou de outro, estão em trânsito e têm dificuldades de pertencimento, vivendo imprensados entre duas realidades, que às vezes se assemelham, mas que às vezes se distinguem imensamente.

É preciso pensar no quanto essa repressão religiosa acaba por alimentar práticas sexuais não muito aceitas. Desde a iniciação da sexualidade, meninos encontram, às escondidas, nos bichos, como cabras, mulas e até galinhas, um refúgio para os seus desejos. Além desse expediente, tronco de bananeira e bananas são utilizadas respectivamente por meninos e meninas numa tentativa de descobertas sexuais. Os três romances fazem referência a isso, sempre num tom de crítica, com as personagens lembrando desse fato e reconhecendo que não tinham, por ignorância, alternativas.



Mas é Virinha que rompe mais incisivamente com as práticas hipócritas relativas ao ambiente rural. Única personagem protagonista mulher dos romances de Torres, rompe com todas as amarras que a prendiam no mundo do sertão, o qual julgava monótono e sem esperança. Seduzida aos dezessete anos por um caminhoneiro da cidade, que a engana oferecendo a possibilidade da vida urbana em troca da sua virgindade, Virinha parece desligar-se de vez do que ainda conservava de ingenuidade. Dividida entre o desapontamento de ser abandonada sem nenhuma explicação e um certo orgulho por ter tido sua primeira relação com um homem, o que a diferenciava das outras mulheres do lugar, ela pensava no que lhe acabara de acontecer:

Podia ter sido pior, Virinha pensa, lembrando-se das histórias das moças que usaram uma banana verde ou espiga de milho. Eram histórias ruins, contadas pelos meninos, esses seus irmãos que pareciam viver apenas para esculhambar com tudo[...] Viviam montando nas éguas, pensavam que ela não via? E suas irmãs viviam enfiando uma banana verde, pensava que ela não sabia?[...] Outras enfiavam uma mandioca. Coisa grossa, de deixar qualquer mulher frouxa para o resto da vida. Ela mesma só havia experimentado com o dedo, de mansinho, devagarinho. Olhe aqui, pessoal, os homens têm uma mandioca entre as pernas. É quente. É gostosa. Mas entra doendo. E uma vez que entrou adeus cabaço. Adeus honra. Sai sangue e fica uma gosma, uma baba visguenta grudando nas coxas. Isso que eu estou limpando, com nojo. Mas eu sei que se eu contasse como é, vocês todas iam se mijar de inveja, suas tabacudas (p. 13).

A narrativa de Torres constrói toda a cena através de uma dualidade de sentimentos. Virinha sentada, ainda tentando entender as sensações que havia experimentado com o sexo, as sensações de ser deixada, sem saber por qual razão, a sensação da culpa que a faz evitar olhar para trás, para o cruzeiro que ali ficava e onde veria:

A cara de seu pai pendurada na cruz, os olhos esbugalhados, as ventas espumando de raiva, os dentes arreganhados, a boca preparando o bote, como um cachorro azedo: — Moleca descarada. Isto aqui é um lugar de penitência. Não é lugar de putaria. Venha cá, sua sem vegonha. Traga o meu cinturão. Venha apanhar (p. 14).

Além dessas, e talvez resultante dessas, surgiu-lhe a sensação do desejo da fuga daquele mundo, principalmente do pai, que para ela representava todo o atraso do sertão, todo o medo, toda a falta de liberdade, angústia e repressão. O pensamento e os olhos de Virinha não param um segundo, diz o narrador. E é no acompanhar desse pensamento e desse olhar que a narrativa consegue captar e representar o desapontamento ou desilusão em que se encontra a personagem. Seus olhos perdidos no presente caminhando desde onde estava — no morro do cruzeiro — até a casa do pai, para depois pensar na vida de sua tia, na cidade, que queria tomar para si. Assim, descrevendo o que via Virinha e o que pensava sobre o que via, a narrativa clarifica-lhe as inocências, as ambições, o desprotegido abandono e a revolta. E a narrativa, colocada na mesma posição que a personagem — afinal agora ela vê e conta o que os olhos de Virinha vêem — “apóia uma mão na terra e move o corpo, para levantar-se [...] Levanta-se.” Levanta-se com aproximadamente vinte anos passados, e deflagra que o que havia sido narrado era um sonho de Virinha pelo qual se retomava um acontecimento passado, um *flash-back* interrompido pelo carcereiro que a desperta para que deixe a prisão.

“Apenas duzentos e oito quilômetros separam a cruz da prisão. Uma viagem do tamanho de um século. Virinha poderia pensar agora. E ela pensa: - Uma vez que se bota as pernas para a frente, nunca mais se olha para trás, a não ser nos sonhos” (1981, p. 17). Por meio dos sonhos ou das memórias. É quase sempre desta forma que o sertão aparece no romance. E surge, na maioria das vezes, como a hipotética última possibilidade de refúgio para o conflito existencial em que estão mergulhadas as personagens. Para compreender o momento pelo qual está passando, ao caminhar pelas ruas da cidade, e também a sua relação com a irmã Virinha, Mirinho busca no passado explicações que diminuam suas angústias. Suas perguntas são o ponto de partida do

terceiro capítulo do romance e fazem referência a sua família: “O que era uma irmã? [...]. E o que era uma família, a sua família? [...] quem eram os seus irmãos, o que pensavam, o que sentiam, o que queriam da vida, de que maneira gostaria que o mundo fosse?” As respostas não são fáceis e sempre se relacionam com o passado, isto é, com o sertão. E mostram um sertão onde os homens (seus irmãos) que nascem têm apenas dois caminhos a seguir: ou a roça ou a grande cidade, que preferencialmente seria São Paulo. Às mulheres se reservava a procriação. Isso tudo, tendo como cenário um lugar descrito apenas como:

Uns cocorutos pelados e tristes, pedregulhos sem futuro, barrancos sem alma, toda essa sofrida miragem sobre pastos mirrados, que arrebentam em talhos inacreditáveis, os regueirões famintos a saciarem-se de pedaços de terras, reduzindo cada vez mais os domínios dos homens de agora, e as casas encardidas, casas caindo aos pedaços, aqui e ali uma casinha caiada teimando em mostrar ao mundo que ainda existe um proprietário vivo – quer dizer, com algum dinheiro – enfim, um vasto desengano a perder-se na linha de um horizonte desolado que cerca o nada. (p. 06).

Como já foi dito, contraposto à situação limite que as personagens enfrentam, o sertão sempre aparece como uma possível solução. Quando, por exemplo, Mirinho caminha pelas ruas de Salvador e sente fome, pensa em como seria diferente se estivesse na casa do pai, Godofredo:

O filho caçula de seu Godofredo está na capital e está com fome. Na casa de seu Godofredo, plantava-se, colhia-se, comia-se. O filho de seu Godofredo nunca passou fome: a mesa era farta e o feijão sempre dava para todos, mesmo quando a seca estorricava as panelas. Porque seu Godofredo tinha sempre um paiol cheio, tinha sempre muitos grãos de reserva. Mas aqui, neste asfalto, nasce nada. O prato deste asfalto é um acarajé, com muita pimenta, para manter o bucho vivo, por mais um dia. Os temperos deste asfalto queimam as tripas, maninha. (p. 44).

Contudo, mesmo para Mirinho que parece ser, dentre as personagens aqui estudadas, a que mostra maior ligação com o ambiente rural, a idealização que se faz do campo é destruída quase que instantaneamente por lembranças nem um pouco agradáveis como a seca, a pobreza e a ignorância, que perpassam o cotidiano daquele lugar. Mas há a tentativa de retardar essas lembranças ruins para tentar encontrar um mundo onde tudo era mais simples, e tudo caminhava mais lentamente. Esse parece ser o caso de A., no romance *Um cão uivando para a lua*, que se lembra do tempo de criança quando se dividia entre a escola e tarefas como:

Plantar feijão, limpar terra, chamar os bois no arado, ou no carro de bois, arrancar feijão, despalhar milho, amarrar fumo, apartar gado, levar o gado para o tabuleiro no tempo da seca, ir na rua comprar café ou açúcar e de noite sonhar com cidades que nunca tinha visto [...] (p. 62).

Veja-se como se fala de uma rotina cansativa, mas de uma rotina conhecida, familiar, que não demandava atitudes políticas para manutenção das relações pessoais que envolviam poder. O poder era um só, o do pai num tempo em que a cidade ainda era somente um sonho agradável.

Todavia, não demora para vir à tona um sertão onde os estudos são quase proibidos pelo pai e a seca é uma ameaça constante e pode causar sofrimentos a homens e animais conforme a intensidade com que incide naquele ambiente. Essa precariedade do sertão somente aumenta e complica a situação de abandono em que se encontra a personagem. Ao mesmo tempo, o conflito instaurado em seu interior a partir das relações urbanas é aumentado pela sensação da falta de saída. Claustrofobicamente cercado sem ter para onde ir, A. tenta buscar, no passado, um sertão favorável. “A palavra ‘seca’ me lembra coisas assim e outras piores, que a memória, por um mecanismo de defesa qualquer, fez questão de esconder”. (p. 65).

É inevitável que o lado ruim do sertão surja como certeza de que não há mais caminho de retorno, pelo menos a ponto de substituir como solução aprazível a vida na cidade. Assim também acontece com Veltinho, em *Um táxi para Viena d'Áustria*, que, deitado num banco de trás de um táxi sonha com a noite em que dormia tranqüilo na casa de seu avô:

Mas isso faz tanto tempo. Foi na casa do meu bisavô, que morava nos confins do mundo, onde a gente só chegava a cavalo ou num carro de bois. Eta mundão velho [...] O cheiro do milho verde fumegando nas panelas, o cheiro de estranhos licores, o cheiro das flores do mês de maio, o mês de Maria. Eu me deliciava até com as sombras que a luz dos candeeiros projetava nas paredes. [...] Cansado da longa viagem, adormeci no aconchego de um farfalhante colchão de palha. No melhor dos mundos. (p. 61).

Esse mundo quase maravilhoso, perfeito, poderia desviá-lo de seu caminho fantasioso para Viena d'Áustria. Poderia levá-lo com toda a proteção para o aconchego da casa do avô, junto com a família para um mundo repleto de cheiros e cores. Tudo estava tão perfeito, lembra:

Até fazer-se o alvoroço. O espanto. De repente a música parou. Cessaram-se todas as singelezas. As vozes se elevaram, exaltadas. Ouvi gritos. Choro. E acordei, assustado [...] Um homem havia bebido demais e perdera o juízo, a ponto de enfiar uma faca no bucho daquele que estava estirado no chão e já cercado por quatro velas acesas. Briga por mulher [...] (p. 62).

O sertão que também podia guardar em si a mais cruel violência, de uma hora para outra, escancara-se frente à visão de um garoto desprotegido. Aterroriza-o enquanto menino e da mesma maneira aterroriza-o enquanto homem que há poucos momentos acabara de matar uma pessoa. Veltinho, que tentava encontrar algo que pudesse ajudá-lo a se afastar da realidade sufocante, relembra, agora, para seu desespero, a cena que via por “noites e noites” e que perturbava o seu sono: “a de um homem fugindo, correndo, correndo, pelo meio do mato. Perdido. Um homem sem

Deus”. (p. 63). O sertão, onde buscava uma fuga para a sua situação, é que vem impulsionar seu pensamento de volta para exatamente o que está vivendo: uma fuga por ter matado um homem.

É Veltinho mesmo que afirma a necessidade de pensar no “bom” do Nordeste:

- É que na hora do registro do meu nome a moça do cartório se atrapalhou toda, coitada. No nordeste tem dessas coisas. – E tem pistoleiro a dar com o pau e maconha pra cacete.

Na qualidade de policial militar caçador de bandido, meu pai certamente concordaria com essa imagem tão ruim do Nordeste brasileiro. Eu, porém, prefiro me lembrar das suas praias, do vento-que-embalça-a-palha-do-coqueiro, das jangadas do mar, do sorvete de mangaba, da carne-de-sol, da rede na varanda, da preguiça, da prosa morna na boca da noite (p. 47).

Desta forma, é quebrado qualquer vínculo enquanto retomada da vida rural. As personagens percebem que ali já não seria mais um lugar para fugir. É interessante como Torres vai desmistificando idéias cristalizadas sobre o ambiente rural bem como sobre o ambiente urbano. O sertão não passa de um local tão contraditório quanto a cidade. Apresenta todas aquelas já referidas associações levantadas por Williams. Se Godofredo, por exemplo, representava o poder patriarcal com todos os seus mandos e proibições, era também o braço forte para defender os filhos e agregados de qualquer injustiça, além de garantir a todos, sempre, um prato de comida.

Volta e meia em tom lírico, realizado numa rítmica poética, e, sempre por meio de uma ironia sofisticada e fatal, o discurso narrativo declara as contradições que constituem o sertão. É assim que a voz de Mirinho ganha força por meio da cadência das palavras e assume uma tonalidade de desabafo consternado e desesperançoso:

Tanta escravidão, quanto sertão, tanto não, quando nada, tanto agreste, quanta estrada, tanta inundação, quanta malhada, tanta seca, quanta queimada. E as chamas. E as cinzas. E o mar. Quanto mar. “Verdes mares bravios da minha terra natal, onde canta a jandaia na fronde da carnaúba”. Nunca vi uma jandaia

nestes últimos trinta e poucos anos. E nem uma carnaúba. E que porra vem a ser uma fronde? O senhor José de Alencar, escritor brasileiro (cearense!), nacionalista, me enganou (p. 47).

A ironia em relação à literatura de Alencar parece inevitável, há um mar, mas o que sobressai é a seca, é a queimada, é a pobreza que salta aos olhos sem sequer contar com uma sombra de fronde de carnaúba para seu descanso. Quem dera uma jandaia! Quem dera os “verdes mares” que saltam aos olhos na literatura do escritor romântico! Ao invés disso, um mundo deteriorado e seco.

Essa ironia que o narrador apreende no pensamento de Mirinho deflagra também um discurso narrativo que se afasta completamente do discurso nacionalista e ufanista do regionalismo do Romantismo brasileiro. O homem idealizado e a natureza edênica não são encontrados na narrativa de Torres. Seria difícil também encontrar traços que vinculem o discurso narrativo torresiano à produção realista-naturalista do final do século XIX e início do século XX. Não há no discurso narrativo de Torres explicação que ligue a pobreza do ambiente rural a questões étnicas ou de meio. Mesmo com a chegada do progresso capitalista (na maioria das vezes, esquizofrênico), o sertão continua apresentando sérios problemas, o que aponta para dificuldades inerentes à sociedade como um todo. Por outro lado, mesmo quando denuncia um sertão cada vez mais assolado pelo progresso desenfreado e sem propósito, como é o caso da prosa do romance *Um cão uivando para a lua*, o universo ficcional de Torres fica longe de se enquadrar na noção de engajamento político-social nos moldes do romance vinculado ao Modernismo. Isso não significa dizer que a preocupação social não exista em Antônio Torres, assim como não significa dizer que a prosa modernista do romance de 30, por exemplo, só se preocupava com questões de cunho social. Mas o fato é que nas obras aqui estudadas, o enfoque se volta mais para o conflito inerente à condição

humana, que às vezes pode ser desencadeado pelo meio, mas não é determinado por ele. É quase um problema existencial que está em jogo. Não há troca possível, não há mudança capaz de proporcionar bem-estar para os indivíduos. Esse conflito pode apenas ter uma relação indireta e secundária com o espaço. E a denúncia social pode ser apreendida apenas subliminarmente no desenrolar dos conflitos particulares de personagens anônimos que guardam em si qualidades e defeitos. Assim, por exemplo, Virinha, com sua vivência repleta de altos e baixos, com sua conduta moral bastante discutível, com seu individualismo, tirando proveito próprio do universo por vezes degradante da mídia, é contundente contraponto ao caráter irretocável de Madalena — personagem do romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos — que se engaja, de forma ferrenha e resignada, numa luta contra as injustiças sociais personificadas nas atitudes de Paulo Honório. Há que se destacar, contudo, que Madalena efetua caminho inverso do percorrido por Virinha, ou seja, vai da cidade para o campo. Vale a comparação aqui, portanto, pelo contexto regionalista em que se apresenta a personagem de Ramos.

As ambigüidades, contradições, os contra-sensos das personagens de Torres, evidentemente, não impedem que muitas vezes seja colocada em xeque a ordem social. Mas fica sempre evidente, nas já referidas obras, que as personagens são tão contraditórias quanto os ambientes em que transitam.

É evidente o contato da obra de Antônio Torres com a tradição regionalista da literatura brasileira, porém, seria mais oportuno pensar a obra do referido autor não como uma literatura regionalista, mas como discurso literário com traços fortes da prosa regionalista e da narrativa urbana, também presencial em sua obra, uma narrativa que, enfim, opera travessias pelo regional e o urbano, funcionando assim como representação



de processos sociais que envolvem as relações de diferentes modos de vida existentes no país.

Faz-se necessário reiterar que o desenho do ambiente rural e do ambiente urbano é, na maioria das vezes, resultado da comparação entre esses ambientes, descoberto na fala das personagens ou através do que o narrador expõe a respeito delas. Assim, por exemplo, em *Adeus, velho*, romance inteiramente marcado pelo conflito rural/urbano, o sertão, contraposto à cidade, apresenta a lealdade entre os indivíduos como fato. Calcado na tradição, no arcaico, na preservação das experiências que calçam a vida de seus moradores através da memória, o meio rural guarda uma proximidade muito maior com a simbologia de um sistema feudal do que com um meio capitalista de vida. Daí as relações serem mais humanas, a lealdade e a confiança atravessarem as relações pessoais, criando contatos mais puros entre os habitantes do lugar. O respeito à família e à tradição é maior que o respeito para com as autoridades. Numa passagem, o velho Godofredo desafia o poder do delegado e em pouco tempo, o policial é transferido para uma cidade distante. As relações de confiança estão bem ilustradas na passagem em que o dono da bodega pede para ficar com o dinheiro de seu cliente que já está bêbado, com o propósito de evitar que este seja roubado. Além disso, este mesmo bodegueiro permite que o bêbado durma dentro de seu bar. Veja-se que em nenhum momento há receio, de que o dono do bar roube o dinheiro e nem de que o bêbado consuma do estoque de bebida, aliás, a única preocupação do bodegueiro é a de que o cliente venha a passar mal no estabelecimento.

- Então até amanhã e boa noite a todos – disseram todos. – E tranque a sua porta bem trancada.

- Espera aí – disse o bodegueiro para um que saiu tropeçando das pernas. – Passe cá esse dinheiro. Deixa aqui comigo. Vou guardar para você. Os ladrões podem chegar e deixar você mais liso do que já é.

O bêbado entregou-lhe duas notas sujas. Disse-lhe: - Você guarda mesmo? Obrigado. Já roubaram minha jega, com dois alforjes cheios de farinha e um quilo de carne. Minha mulher vai me capar, quando souber disso.

- Então os ladrões já chegaram? Ei, vocês aí? Já ouviram o que ele está contando?

- Já, sim. Mas ele está bêbado.

- Os bêbados também falam a verdade – disse o bodegueiro. E, dando um empurrão no bêbado: - Quem mandou você beber até perder o juízo? Passe aqui amanhã cedo, para pegar o seu dinheiro.

- Posso dormir aí dentro? Não tenho para onde ir. Você sabe, eu moro numa roça muito longe.

- Aqui dentro? No chão duro?

- Sim. Aqui mesmo.

- Ora, chão duro por chão duro durma ali no avarandado do prédio escolar.

- Mas lá é aberto. Faz frio.

- Entra porra. Se esborracha aí. Só me faltava essa. É tanta desgraça neste mundo. Você não vai empestear minha bodega, vai? Não vai vomitar aqui dentro, vai? Cuidado. Senão você vai ter que lavar tudinho.

- Que porra – disse o bêbado (p. 26).

No espaço rural apresentado pelo romance, as relações humanas são próximas, até porque todos se conhecem ou sabem de onde vem o outro ou a que família pertence. As identidades são mais fixas, mais estáveis.

Bem diferentes são as relações que se desenvolvem no espaço urbano, apresentam-se superficiais e a desconfiança é a palavra de ordem. Metaforicamente, o texto apresenta a diferença entre Virinha, sertaneja, ingênua moça de roça, e o rapaz da cidade, urbanóide com quem ela tem a primeira relação sexual de sua vida. É a primeira vez que a narrativa pronuncia o contraste entre o rural e o urbano. O contraste é marcado pela usurpação, sem debandar para um falso moralismo, mas fica claro que o rapaz citadino se é desinibido e atrai Virinha e a faz se entregar totalmente por ser diferente dos do lugar e ainda por representar as luzes e a alegria da cidade, não devolve nada, só tira, usufrui. Portanto, o contraste entre o campo e a cidade já irrompe configurado pelo abuso que a cidade impõe ao campo. A confiança que Virinha depositou nas promessas do “moço bonito” foi traída sem nenhum pudor. A seguinte passagem ilustra isso:

- Espere um pouquinho, tá? Volto logo. – Para onde você vai? – Vou pegar o cigarro, no caminhão. Tou seco por uma tragada. – Não demore, não, viu? – E ele: - É só um instante. – E quando ela ouviu o ronco do motor pensou tratar-se de outro caminhão que devia estar chegando. Olhou para a estrada. E teve de acreditar no que via: o caminhão partindo sem sequer lhe dizer adeus (p. 14).

Também em *Um cão uivando para a lua* a questão da lealdade aparece. Lila, a namorada de A., busca uma explicação para as dificuldades enfrentadas por A. na cidade:

Pensei que você tivesse aprendido a dosar melhor a tua sensibilidade. Não é só contigo que essas coisas acontecem. Todo mundo leva porrada, todos os dias. Todo mundo está sujeito a encrencas.

- Pensa que eu não sei? Mas, que adianta saber isso?

- Assim não dá. “Pensa que eu não sei?” sempre essa babaquice. Claro que você sabe. Só que talvez nunca aprenda a se defender. Os caras que te dão porrada nasceram todos dentro da velha malandragem burguesa, aquele negócio que se aprende desde pequeno, no berço. Pai sacaneando filho e irmão sacaneando irmão. Uma putaria tão velha quanto a raça humana. Já você, você nasceu comendo capim, junto com a tua manada e o problema de vocês era pedir chuva a Deus para que ninguém morresse de fome. E isso jamais iria te ensinar a ser malandro. É isso o que eu acho. Um homem que nasceu na maternidade, será o mesmo que foi parido numa esteira? Creio que não. Quando você compreender isso vai se angustiar menos (p. 75-76).

Curioso é o fato de que o discurso passa às mãos de um indivíduo citadino. E sem dúvida o discurso de Lila está atravessado por um determinismo social quando indica o meio social como o molde determinador da configuração do caráter de A. Esse fato apenas demonstra um duplo equívoco desse tipo de olhar lançado para o homem do sertão. O primeiro equívoco se constrói na redução do sertanejo num indivíduo sem poder de reflexão. Zoomorfizado pelas condições do ambiente em que vive, o homem, ingênuo por natureza, não tem opção de escolha. O segundo, e talvez resultado do anterior, é a idéia pela qual as adversidades do meio rural constroem um homem de caráter puro, leal, na verdade, como um animal dócil, manso. Parece não se fazer

duvidosa a sensibilidade de A., nem a lealdade entre os homens do campo, porém, ela não é resultado da origem das personagens, mas da sua condição humana. De suas reflexões sobre a vida, com todos os seus problemas existenciais.

Não é somente na direção da cidade para o campo que se encontra esse olhar distorcido, mas também na direção oposta, do campo para a cidade. Entretanto, chama a atenção o fato de que esse olhar lançado à cidade não encontra unanimidade. Verifica-se isso no diferente olhar apreendido em algumas falas de Godofredo (*Adeus, velho*) e pela fala que A. (*Um cão uivando para a lua*) afirma que seria o pensamento de seu pai. O discurso do pai de A. revela um olhar que aceita o sul (a cidade grande) como *status*, um lugar onde a vida, como um todo, seria melhor. Veja-se como a fala de A. representa o pensamento do pai:

Minha vontade era dizer: velho, vamos parar com isso. Seu filho é um fodido. Seu filho não é porra nenhuma. No entanto, sabia que se dissesse mil vezes, não ia adiantar nada. O filho dele vivia no Sul, era rico e inteligente e isso lhe servia até de cartão de crédito, nos pequenos armazéns da sua rua (p. 134).

De qualquer forma, é fato a idéia pela qual a cidade vista pelo olhar dos moradores do sertão transforma-se em símbolo de riqueza e *status*. É como se olhassem do escuro para a luz, confirmando assim o mito pelo qual se acredita ser a cidade o lugar do progresso, do bem-estar, local construído para o deleite do homem, símbolo de futuro, caminho, ponte natural entre o mundo primitivo e o mundo moderno. Dessa forma, Mirinho reflete sobre como poderia restituir o dinheiro que seu pai investiu para que se transformasse em “alguém”, e chega à conclusão de que seu pai se sentiria até mesmo homenageado com o retorno:

Não mais um menino amalucado, mas um homem feito, de passo firme, bem-falante, com maneiras e gestos citadinos, desde o corte dos cabelos aos sapatos sem cadarços, dos dentes escovados às inscrições, em Inglês, na camiseta espalhafatosa a chamar a atenção para o peito do rapaz admirável. Tudo isso e um automóvel. E uma mulher (p. 53).

Certamente, a ironia faz parte deste trecho, pois Mirinho tem uma vida que está longe de ser confortável e estável, isso fica somente no parâmetro das aparências. Longe de ser o paraíso sonhado pelos personagens do meio rural, a cidade se mostra engolidora de homens, com sua boca suja de esgotos a céu aberto, suas ruas entupidas de carros apavorando os pedestres em busca de emprego e comida.

É claro que não se sabe se Godofredo pensa mesmo como Mirinho imagina que pense, mas o importante é o aparecimento da idéia de *status* que parece provar que ele realmente faz parte do cotidiano do homem do campo.

Muito desse mito parece ter sido construído por meio da influência dos meios de “comunicação de massa” e outros elementos típicos da “cultura de massa”, o que será, a partir desse momento, abordado com o intuito de dar continuidade à análise da produção literária de Antônio Torres.

### 3. A “CULTURA DE MASSA” E A LITERATURA DE TORRES

Ao se direcionar o olhar para a produção literária de Antônio Torres, o conflito rural/urbano tem garantido lugar de destaque como foi demonstrado no capítulo anterior. Seja no âmbito geográfico, seja nas aflições particulares das personagens, esse conflito contribui para o desenvolvimento narrativo, configurando-se como uma espécie de mola propulsora para o caminhar do discurso artístico do autor. De origem rural, todos os personagens de Torres têm um desejo, quase inato, de buscar a cidade como uma sina que se apresenta sem possibilidade de ser rachaçada. É a vida do sertanejo: partir. Como afirma Maurício Silva,

Com efeito, tema que norteia toda a sua obra, a migração emerge dos romances como uma autêntica saga do deslocamento, onde protagonistas e personagens secundários cumprem um destino funestamente marcado pelas mudanças, pelos desvios, pelas transferências constantes (SILVA, 1993, p. 82).

É preciso compreender que esse “deslocamento” tem, ao menos, dois sentidos: o primeiro estaria em termos espaciais e se concretizaria enquanto ato de se movimentar de um ambiente para o outro; o segundo, que resulta do primeiro, surge enquanto determinação da falta de pertencimento do indivíduo, isto é, numa real crise de identidade que emerge no ato de não se reconhecer completamente, nem no lugar de onde partiu, nem no lugar para onde migrou. E aí, não importa em qual dos ambientes, rural ou urbano, desenrola-se o discurso narrativo de Antônio Torres, porque as personagens levam em seu interior, por suas configurações individuais, um conflito que pode ser observado nas personagens dos três romances aqui estudados. E esse conflito não nasce do antagonismo desses ambientes; nasce, muitas vezes, justamente pelo que

é, na maioria dos casos improvável inclusive para as personagens, repetido ou semelhante nos dois ambientes. É difícil não condicionar essas “travessias” efetivadas pelas personagens de Torres ao desempenho dos meios de comunicação, representantes da “cultura de massa”. A “mídia” está envolvida de forma avassaladora na vida de A., T., Mirinho, Virinha, de Watson, modificando seus mundos, representando melhora para suas existências, assolando ou reforçando seus passados, suas memórias, seus vínculos familiares. Inicia-se, então, uma análise sobre a obra de Torres, que ponderará a respeito do papel dos elementos considerados como pertencentes à “cultura de massa” em seus romances e de como ocorrem as apropriações desses elementos no campo estrutural de suas obras.

### 3.1. LITERATURA E “MEIO MASSIVO”

As mudanças sociais que vêm acontecendo, principalmente a partir das três últimas décadas do século XX, têm acarretado uma série de mudanças em todas as áreas da “cultura”, inclusive na literatura e nas artes como um todo. Como afirma Domício Proença Filho,

[...] em termos globalizantes, ganha vulto uma tendência para a eliminação das fronteiras entre a arte erudita e a arte popular que, em alguns casos, tem levado ao ultradimensionamento da segunda, sobretudo se pensamos em cultura de massa; em outros, a uma relativização dos critérios tradicionalmente definidos e valorizados do produto estético (PROENÇA FILHO, 1995, p. 39).

Portanto, como já foi abordado anteriormente, a literatura, como outras manifestações vinculadas à “cultura erudita”, tem se aproximado bastante ou se apropriado do “discurso massivo”. Na produção literária de Antônio Torres, os

elementos da “cultura de massa” aparecem na estrutura de suas obras. As proposições de Irleamar Chiampi sobre o romance latino-americano do “*Pós-boom*” ecoam de forma concreta na obra de Torres. Embora voltadas, pelos exemplos utilizados, para a literatura latino-americana de língua espanhola, as características levantadas pela estudiosa têm quase que sua totalidade encontrada na produção de Torres, principalmente no que diz respeito à aceitação dos “gêneros espúrios” como algo que merece a exploração estética. Vejamos, então, como isso ocorre na literatura do escritor baiano.

### 3.1.1 Clichê e Leveza

Um dos elementos reconhecidos como recurso da produção “massiva” é o clichê. Discurso que não foge ao convencional, funciona na produção “massiva” como espécie de facilitador da compreensão do discurso ficcional e reforçador desse mesmo discurso. Mas isso não significa necessariamente que a recepção não esteja preparada para o contato interpretativo da ficção, apenas que entra em cena um jogo narrativo no qual as “pistas” de decifração podem ser reconhecidas pelo espectador, ou pelo leitor, em suas memórias cotidianas atravessadas pelas imagens “midiáticas” repetitivas. Uma telenovela, por exemplo, é uma produção diária e nem todos os indivíduos podem acompanhá-la todos os dias. O clichê, nesses casos, como um mundo de antemão reconhecível, não permite que a diegese seja perdida e os efeitos ficcionais sejam neutralizados. É claro que existem inúmeras outras técnicas televisivas para se conseguir o mesmo resultado, mas estas não são importantes para esse trabalho. O fato é



que o clichê, em outras palavras, evita que seja perdido pela recepção “o fio da meada” da história que se conta.

Basicamente, ao ser apropriado pela literatura, o clichê tem papel muito semelhante ao desempenhado nas produções “massivas”. Ainda mais que a representação da literatura das três últimas décadas do século XX e início do atual prima por personagens de um estrato social mediano, colocados frente a conflitos completamente cotidianos e prosaicos, rodeados pela “cultura de massa”. De certa forma, a tendência contemporânea promove não um esvaziamento de conteúdo, ou superficialidade do discurso literário, mas um efeito de leveza, nos moldes das “propostas” de Calvino (1990), naquela em que o estudioso aposta na “leveza” como opção positiva do escritor contemporâneo.

A respeito das obras de Torres, o clichê faz parte da construção de suas obras e auxilia a compreensão do perfil das personagens e do mundo que as rodeia. Em *Um cão uivando para a lua*, é por meio de uma imagem clichê que a narrativa ilustra a desorientação progressiva de A.. A personagem começa a entrar em crise justamente pelo conflito que vive em seu trabalho, um jornal, onde não tem liberdade para escrever tudo o que deseja em suas matérias. Na verdade, o clichê está na imagem montada do escritor engajado politicamente, brigando com o chefe que não aceita sua matéria que relata a pobreza do Norte do país (TORRES, p. 73-74).

E não há nenhuma grande discussão política ou filosófica no decorrer da cena. O que se pressupõe são inferências do leitor, que pode construir proposições sobre o jogo de poder e sobre um país que, mergulhado no “milagre econômico”, tem seus meios de impedir a divulgação da verdadeira face da nação, com um progresso que, em vez de trazer benefícios para a população, está destruindo a floresta amazônica e “exportando” a pobreza para aquela região. No entanto, de forma alguma é o discurso narrativo que

entra no mérito da questão. É justamente o clichê construído na cena que facilita ou até mesmo impulsiona o leitor a conjecturar sobre uma possível denúncia de uma má conduta governamental.

Há um clichê também na própria história de A. e T.. Não apenas pelo fato de serem nordestinos que vão para a cidade grande, o que por si só já é um clichê, tanto no âmbito literário quanto no telenovelistico, por exemplo, mas também pelo fato de serem intelectuais e por esse motivo estarem deslocados no trato com o que se poderia chamar de “indústria cultural”. Neste último caso, trata-se de uma idéia recorrente, na qual o intelectual vê seus ideais impossibilitados de serem colocados em prática, tornando-o, assim, um ser potencialmente em crise existencial, o que para um romance já garantiria um conflito irrecusável. A partir daí, estabelecidos os lugares do discurso, pode-se pensar e apreender todo um contexto vivido pelo intelectual brasileiro nos “anos de ferro” da ditadura, com a falta de liberdade de imprensa e a tentativa de esfacelamento do trabalho da intelectualidade do país.

Outra passagem em *Um cão uivando para a lua* que reflete um apego considerável dos amigos de T. a produções de qualidade tida como duvidosa, ou, parafrazeando Irleamar Chiampi (1996), produções culturais de baixa extração, delata outro trabalho da narrativa com o clichê. Num dado momento do romance, T., em reunião caseira com amigos, não encontra boa aceitação para certo filme que escolhe para todos assistirem. Trata-se de um documentário sobre a vida difícil dos retirantes sertanejos, com entrevistas e flagrantes das contradições das cidades grandes que se configuram como objeto de esperança para os indivíduos do interior. “T. olha em volta e sente o alívio geral” ao final do filme. Alguém pede um filme pornô dinamarquês e ao ouvir T. dizer que o documentário era muito bem feito, outra pessoa desfere o golpe

fatal dizendo: “— Para mim, um filme bem-feito é o que tem uma boa história [...]. Assim que nem *Love Story*. Ai, como chorei” (p. 45).

É interessante perceber que Torres se utiliza de um filme emblemático da cinematografia norte-americana, marcado por um teor forte de “conto de fadas” e um título que parece assumir toda a recorrência da temática amorosa ligada principalmente ao tradicional romance de folhetim do Romantismo. *Love Story* funciona então como uma espécie de evidência do fútil modo de vida daqueles que rodeiam T.. O que a narrativa reforça acerca do discurso do filme acaba sendo o seu caráter de história “água com açúcar”, a fim apenas de demonstrar como a produção de certa forma simboliza as desesperanças dos que desistiram de qualquer engajamento em lutas sociais e estão envolvidos em um mundo de superficialidade. Não que *Love Story* seja, em si mesmo, superficial, muito menos sua temática amorosa, mas a repetição quase como arquétipos da temática amorosa e o exagero sentimentalista, chegando ao dramalhão ou ao “piegas”, põem em xeque o “bom-gosto” da obra e reforça a noção de clichê. É preciso enfatizar que essa espécie de “tendência” de reconhecer em muitos discursos um ar clichê está muito ligada ao novo modo contemporâneo de pensar os discursos e ao modo com que os discursos são difundidos pela “cultura massiva”. Para ficar em um só exemplo, Shakespeare já se utiliza de personagens e “saídas” arquetípicas para a sua produção artística, e nunca houve, por uma série de razões, motivos para denominar a produção desse artista como clichê. É principalmente na profusão incontável da repetição dos discursos pelas mídias, sejam eles artísticos ou não, que se concretiza a transformação desses discursos em clichê. Junte-se a isso o fato de que o desgaste dos discursos pautados em uma noção de verdade foi acompanhado por um enfraquecimento da crença nessas verdades discursivas. Daí o olhar que desconfia e toma quase tudo como parte do universo clichê.

Outro fato é que algo usualmente classificado como bom gosto não está protegido de ser tomado como clichê. Ora, não seria deveras sinal de bom gosto um grupo musical tocando Bossa Nova ou Jazz em uma exposição de arte ou em um desfile de moda? Certamente. Não obstante não deixa de ser uma imagem clichê. Principalmente quando esse evento passa a ser apresentado como uma cena de novela ou filme. Por fim, é necessário reforçar a idéia de que a causa, portanto, de muitos acontecimentos assumirem um caráter clichê deve-se, em grande parte, à profusão atual da informação, da comunicação. Quase tudo é potencialmente clichê. Para ser mais claro, o quê, por exemplo, pode haver de clichê no fato de que são vendidos brinquedos para as crianças no Natal? Nada, sem dúvida, mas se transformam em clichê as matérias anuais sobre as vendas de brinquedos veiculadas em todos os jornais diários, de todos os canais de televisão, quase idênticos entre si e se comparadas às matérias de anos antecedentes. É esse olhar que parece lançar sobre todas as coisas a literatura contemporânea, ou, em última instância (em primeira, mais provavelmente) o ângulo de visão contemporâneo: um olhar que vê uma certa “potencialidade clichê” nos discursos individuais, artísticos ou sociais como um todo, que são sempre, de uma forma ou de outra, atravessados pela mídia. É um olhar irônico, desconfiado da seriedade das coisas, dos discursos.

Ao se voltar para o romance em questão, *Um cão uivando para a lua*, percebe-se que o próprio filme-documentário que T. apresenta aos amigos e que é apresentado com ar de produção “séria”, com profundidade artística e intelectual, não escapa também de guardar em si um certo tom clichê:

O filme era interessante. Qualquer coisa sobre os nordestinos, produzido pela TV belga. Abria com uma panorâmica da terra seca, rachada, enquanto, lá no fundo, ia aparecendo um carro de bois. A música do canto do carro de bois ia

crescendo, depois se fundia no *Baião do Pau de Arara*, cantado por Ari Toledo. Depois do carro de bois aparecia um caminhão coberto de lona, apinhado de gente, rodando por uma estrada empoeirada (p. 44).

É difícil não pensar em “Vidas Secas”. Tanto no romance de Graciliano Ramos, quanto no filme de Nelson Pereira dos Santos (1963), ou ainda em qualquer matéria jornalística sobre a seca do nordeste e seus retirantes<sup>6</sup>. Um certo ar bucólico, solidão envolvida em pobreza e poeira, num desterro que busca o choque no espectador, o qual se vê envolto por uma recorrente mudança de plano, assume, inegavelmente um tom clichê. A finalidade do discurso narrativo de Torres, nesse momento, parece ser deflagrar na cena, que termina com um dos amigos de T. pedindo que se projete um filme pornô, a alienação e a vida fútil daqueles indivíduos que não se interessam por questões sociais importantes como a migração nordestina, por exemplo. Demonstra-se como não só muitos indivíduos não esperam mais nada desses discursos, como também deflagra uma situação de repulsa de uma parcela da sociedade — representada ali pelos alienados amigos de T. — em relação a eles, os quais são vistos, mesmo que inconscientemente ou sem reflexão, como discursos velhos, repetitivos e inócuos. Ao se observar a passagem do romance com um olhar da atualidade, é possível perceber ainda um forte sentido de alienação e de futilidade naquelas pessoas que convivem com T., mas é possível também perceber que muito dessa alienação e aversão relativa a certos discursos provêm da desconfiança de que estes não representem mais, de fato, uma saída para as dificuldades da vida.

Em *Um táxi para Viena d’Áustria*, há uma cena que suscita dois aspectos que podem ser considerados como clichê: um é a figura do “homem herói” e o outro é o da

---

<sup>6</sup> Não há aqui nenhuma comparação qualitativa entre as obras de Graciliano Ramos, de Nelson Pereira dos Santos e as matérias de telejornais. O que se pretende com as proposições é apenas demonstrar que o discurso envolvendo a seca e os retirantes do nordeste brasileiro se repete até o ponto de, talvez, desgastarem-se.

figura da “mulher fatal”. A cena se desenvolve numa conversa de bar, da qual participam Watson, personagem central do romance, Mr. Multi, personagem secundário que personaliza a face mais maquiavélica do “mundo dos negócios” e uma garota que o acompanha. No desenrolar do bate-papo, Watson se irrita com a conversa de mau-gosto de Mr. Multi e vai para o banheiro sem ajudar o chefe a se levantar, este havia acabado de cair da cadeira de tanto gargalhar de suas próprias piadas inescrupulosas. A “surpresa”, que começa a se configurar como um clichê, é o fato de a “gatinha” ter acompanhado Watson até o banheiro:

Uma mulher me empurrando porta adentro de um banheiro masculino, num bar de bebedores bem-comportados, onde até àquela hora a única nota negativa em relação a comportamento poderia ser debitada na minha conta, já que eu havia me recusado a dar a mão a um companheiro de mesa, que fora a nocaute por excesso de riso, a sua melhor resposta a uma perguntinha provocadora [...]. O que aconteceu: Ela trancou o banheiro à chave e me agarrou, enquanto eu descarregava o excesso de líquido no vaso. Depois, levantou a saia, arriou as calcinhas e pôs o pé direito sobre a borda da privada. Uma posição fantástica, considerando as circunstâncias. Entrei em transe, quando senti sua mão me puxando na direção de um belo e bronzeado corpo, despido apenas da cintura para baixo. Desabotoei o cinto, puxei o zíper da calça e levei as mãos aos seus seios, por baixo da blusa, já colocado em sua generosa e esplêndida bundinha. Depois fui descendo uma mão pela sua barriguinha até alcançar e apalpar sua vulva. Acariciei-a. Impressionante: estava molhadinha, já ao primeiro toque. Era como se me dissesse, cordialmente, com toda a hospitalidade do mundo: ‘Entre. A casa é sua’. Entrei. E foi aí que vi estrelas (p. 127-128).

Entre os aspectos que se pode levantar da cena, há aquele ponto em que a mulher vê em Watson uma espécie de herói: um homem de caráter, que salva a donzela de um homem sem caráter. Há na cena também a figura da “mulher fatal”, que domina e conduz a situação, ao menos no que diz respeito à iniciativa. A “posição fantástica” a qual Watson se refere, “levantou a saia, arriou as calcinhas e pôs o pé direito sobre a borda da privada”, forma-se quase como uma espécie de *déjà-vu*, não sendo possível apreender exatamente de que lugar vem o reconhecimento imediato da imagem, que,

sem dúvida, tem sua representação em filmes mas faz parte também da construção de fantasias do imaginário coletivo. Um outro aspecto que permite a leitura da cena como um clichê é a possibilidade de relacionar a descrição da “transa” com as seções típicas de revistas eróticas que trazem depoimentos dos leitores ou com livretos eróticos ou pornográficos encontrados em bancas de jornal. Pode-se pensar, diga-se de passagem, numa certa inadequação do substantivo “vulva” para nomear o órgão genital feminino, se comparado ao restante da descrição. Porém, pode-se, de outra forma, pensar na hipótese não tão distante, de que, dessa maneira, a fala do narrador se aproxima mais dos textos mencionados acima, que, na maioria das vezes, entre o diverso palavreado “chulo”, busca um “embelezamento” do relato, por meio de denominações mais “científicas” e menos eróticas, que, na verdade, resultam apenas destoantes. O que sobra da cena em certo termo é que, mais uma vez, as personagens vivem um mundo comum, às vezes “chulo”, onde se pratica sexo “chulo”, um mundo em que, ao mesmo tempo, depara-se com a grandeza do caráter de Watson, o qual se revolta com o preconceito direcionado às pessoas em virtude de “sua origem, raça, cor da pele ou preferência sexual” (p. 126). Sem querer separar de forma maniqueísta sexualidade, erotismo e bom ou mau caráter, o discurso de Antônio Torres quer mostrar que seus personagens, intelectuais ou não, estão envoltos em um mundo “mediano”, como, de certa forma, sua própria literatura, que assume ares, por vezes, numa espécie de hibridismo, de produção relacionada à “cultura de massa”.

Já em *Adeus, velho*, não é preciso muito esforço para se perceber a apropriação de mais uma imagem clichê na narrativa de Torres. É difícil negar que a cena com um acusado saindo de uma delegacia, rodeado por uma multidão de repórteres vorazes em busca de informação, não seja uma seqüência que povoa freqüentemente as telenovelas e os filmes conhecidos como “B”. Veja-se, por exemplo, o trecho a seguir:

Lá estavam as mesmas câmaras de antes, os mesmos gravadores, os mesmos repórteres, os mesmos flashes fotográficos que lhe cegavam novamente davam um nó na sua cabeça, como no dia da prisão. Que zorra [...]. Em torno deles dois zumbiam os cliques das máquinas fotográficas, como um enxame de marimbondos, como uma revoada de grilos, como uma praga de gafanhotos (p. 30, 31).

Mais uma vez, um personagem de Torres está inserido no mundo “midiático”. A história de Virinha, como é o caso também das histórias de A. e T., personagens de *Um cão uivando para a lua*, tem um aspecto clichê inegável. Mergulhada nessa cidade luminosa, com seus *flashes* e microfones, suas telas e refletores, holofotes, mergulhada nas ondas que seguem de parabólica em parabólica, de casa em casa, Virinha, intrigada, quer vender sua história para a televisão, para que se transforme em telenovela. E é interessante que ela perceba uma similaridade entre sua história e as histórias da TV: a moça pobre e ingênua que sai da roça para tentar a sorte na cidade grande. Lá se prostitui, é acusada de um crime que não cometeu. Depois, é inocentada por falta de provas. Um clichê típico de dramalhões televisivos, de tal importância no romance a ponto de ser a mola propulsora de toda a narrativa, afinal, é na busca de Virinha que Mirinho reconta a história de sua família. A apropriação dos gêneros da “cultura de massa” é desenvolvida por Antônio Torres de uma forma semelhante àquela de que fala Chiampi (1996), a qual seria a praticada pelos romances do *pós-boom*. Torres fez uma espécie de reciclagem dos gêneros massivos e utiliza clichês como parte da maneira de pensar das personagens, revelando através deles um discurso pertencente à “cultura massiva”, ou, mais especificamente, aos meios de comunicação.

Como foi dito anteriormente, a leveza parece ser um “trunfo” para a literatura contemporânea, de acordo com o pensamento de Italo Calvino. À leveza, não entendida como superficialidade, é claro, cabe o papel de esperança de sobrevivência para a



literatura, num mundo cada vez mais avesso aos discursos “inflados” que, na maioria dos casos, são vistos como projetos fadados ao fracasso. Antônio Torres utiliza, não como fuga da realidade, mas como estratégia, a leveza, a qual se constrói na ficcionalização de um mundo prosaico, mais cotidiano, que é tão conflituoso quanto qualquer período historicamente visto e sentido como existencialista, mas que projeta, de forma diferente, angústias, para as quais esperam-se representações também por meio de projetos diferentes. Há uma imensa compatibilidade do clichê, como já foi dito, com a produção televisiva. Como afirma Omar Rincón, “em síntese, a televisão se converteu no centro cultural de nossas sociedades, no cenário e prática comunicativa onde a existência se dilui em emoções e a vida toda é uma luta pelo reconhecimento” (RINCÓN, 2002, p. 24). Assim, a televisão, que é entretenimento, acaba por buscar também ser, para a sociedade, ensinamento. E é nesse processo de busca pela representação mais democrática da sociedade, em que deseja contemplar as diferenças entre os indivíduos, que a televisão acaba por estereotipar quase todos os seus personagens, como uma maneira quase didática, muitas vezes apenas com o intuito de se tornar mais palatável e aumentar sua audiência, distanciando-se de qualquer função educativa. Nesse sentido, Rincón propõe que

[...] quase todos os personagens televisivos acabam sendo estereótipos, caricaturas, generalizações, deixando de lado os matizes, as ambigüidades e sutilezas que sempre existem. O problemático dessa ação televisiva é que generaliza formas estereotipadas de compreender o outro como verdade e realidade. Essa ação pode ser denominada de ‘inteligência televisiva’, ou seja, como atribuir sentido à realidade, a partir de formas de compreensão construídas nos relatos provenientes da telinha (RINCÓN, 2002, p. 26).

O que, de acordo com as proposições de Beatriz Sarlo, não é uma atitude exclusiva da produção televisiva, visto o exemplo da literatura de folhetim, que já utilizavam “um esquema de personagens, um conjunto pequeno de tipos psicológicos e morais, um

sistema de peripécias e até uma ordem de peripécias” (SARLO, 1997, p. 63). Para a televisão, “a repetição serial é uma saída para o impasse: centenas de horas de televisão semanais (pelo ar e a cabo) seriam inviáveis se cada programa pretendesse ter um formato próprio (SARLO, 1997, p. 64).

De qualquer forma, nesse sentido, ao estereotipar não só personagens mas também a maioria dos discursos, seja pela repetição que desgasta, ou pelo uso como modelo obrigatório, a tevê tem uma grande participação, no mundo contemporâneo, nessa tendência, assumida por diversos discursos de se transformarem em sucata potencialmente clichê.

### 3.1.2. TV, Jornal, Rádio e os Espetáculos do Cotidiano

Toda a minha vida foi uma luta idiota pela percepção, apreensão e aceitação da realidade. Ao lutador, seu justo prêmio: uma camisa-de-força.

(Antônio Torres. In: *Um cão uivando para a lua*)

Não é somente relacionada à idéia de clichê que a televisão aparece na obra de Antônio Torres. Além de simples citações, a TV acaba por simbolizar uma certa busca das personagens por um mundo espetacular, irreal, do simulado. Em boa parte dos conflitos vividos por T., personagem de *Um cão uivando para a lua*, a televisão aparece, de maneira fundamental, como um agravante para aqueles conflitos. A vida de “aparências” que tanto oprime T. tem início em sua própria família e, por muitas vezes, é refletida essencialmente pela relação íntima de seus filhos com a TV. Em seu mundo

cotidiano, o espetáculo televisivo invade a cena, mesmo na voz dos meninos, que aparecem falando com a linguagem copiada de programas de tevê:

— Senhoras e senhores, orgulhosamente vamos apresentar o grande espetáculo da noite — diz um dos meninos.  
 — Não quero vedetismos aqui — diz o pai, ameaçador.  
 — Ah, ah, ah. Vocês acabam de ouvir a maior vedete do mundo. Ao vivo — o garoto aponta para o dono da casa. [...] — Vamos, senhor da projeção. A platéia está esperando (palmas, assobios). — Nosso show não pode parar — os dois filhos de T., abraçados, cantam e dançam, imitando uma vinheta que sempre aparece na televisão (p. 44).

É claro que a cena poderia ser somente mais uma cena não fosse a clara relação conflituosa que T. guarda no que diz respeito à vida de aparências que leva e pela qual está rodeado. Assim, a cena acaba demonstrando o quanto a vida do espetáculo rodeia o cotidiano de sua família e, contraditoriamente, sua intimidade. Não bastasse um dos filhos o chamar de “a maior vedete do mundo”, a relação estreita de T. com o mundo televisivo se apresenta em outro momento, sem disfarces, quando se preparava para dar uma volta com a esposa e recebe um telefonema da redação da TV onde trabalha. Ele diz:

— Alô! O quê? Um desabamento? Mais de duzentos mortos? Que loucura. Certo. Vou praí, já. Tem gente lá, filmando? Tá. Manda alguém correndo caçar o responsável pela obra. Alô, alô? Tou indo.  
 E para a mulher, que estava agora a tempo de arrebentar:  
 — Liga a TV daqui a pouco. Você vai ver o maior espetáculo da terra. Uma tragédia e tanto.  
 — Você está ficando um monstro. [diz sua mulher]  
 — Por profissão — ele disse, acenando já quase fora do apartamento (p. 38).

T., apesar do sofrimento com o convívio social que é obrigado a manter por causa da profissão, está integrado com o seu mundo, joga o jogo televisivo que aqui está, sem dúvida, próximo às concepções de Adorno sobre “indústria cultural”. A tragédia, no

caso, transforma-se em espetáculo, mais um entretenimento para os espectadores, como qualquer programa policial que se encontra na televisão brasileira. T. se segura no alibi de que se faz monstro mas por profissão, porque precisa, a todo momento, deixar bem longe o “tempo em que ele não passava de um pobre coitado de um repórter policial, que vivia pelas sarjetas [...]. Morava num cabeça-de-porco, pior do que favelado, com uma trempe de outros caras que passavam a vida de porre e cheiravam a mijo”. T. precisava pensar no hoje, momento em que é um “homem que se veste bem, só bebe uísque e seu nome aparece, todas as noites, no vídeo da televisão. É um figurão, conforme suas vizinhas” (p. 37) [dizem a sua mulher]. A televisão para T. e sua família, representa, literalmente, uma vida melhor, com mais conforto. Exerce um papel de *status*, para quem foi, por muito tempo, um “retirante sujo”.

Intensifica-se a problemática do romance, quando se faz a contraposição de T. com a figura da personagem A., que abomina a idéia de trabalhar na televisão, pelo menos por algum tempo. Mantém uma extrema dificuldade de lidar com a idéia e é daí que vem grande parte de seus traumas e angústias. Todas as citações que servem para configurar o perfil de A. estão mais ligadas à “cultura erudita”. Um mundo cultural que vai de escritores como Fitzgerald a compositores como Caetano Veloso, que de uma forma ou de outra, contrapõem-se, e muito, à televisão. É totalmente o oposto do que acontece quando o foco da narrativa recai sobre o perfil de T.. Assim, a crise se estampa ainda mais claramente porque ao intelectual brasileiro daquele momento somente sobravam dois caminhos: ou a alienação necessária para uma vida, embora envolta em conflito de consciência, tranqüila e estável; ou uma vida à margem, “sem chão”, na qual o fim mais provável seria o sanatório. Veja-se ainda como o intelectual se mostrava como alguém cansado de tudo, mesmo e principalmente no caso de A., porque cansado demais para reações ou engajamentos políticos, lutas em favor de liberdade, tornava-se

tão alienado quanto T.. Por isso o sanatório passa a ser o fim mais provável. Se fosse a cadeia ou o exílio, significaria ainda algum objetivo, um movimento significativo de força e, principalmente, de causa ou ideologia. Ao contrário, somente resta um grande e incompreensível mal-estar.

O *show* doméstico, construção de uma realidade mascarada, fica também a cargo do jornal onde A. trabalha por algum tempo. Ao ver a matéria que A. produziu como resultado de sua visita à Amazônia, o dono do jornal, contraditoriamente chamado “Arma do povo”, fica furioso. Na direção contrária do entusiasmo do repórter com seu texto crítico, explorando e deflagrando todos os problemas envolvidos no processo de “modernização” da Amazônia, o patrão rechaça veementemente sua matéria:

— Então, numa hora em que está todo mundo voltado para o “milagre da Amazônia”, você gasta o meu dinheiro para escrever que aquilo é um negócio miserável? E você pensa que eu vou engolir isso em seco? Você não vê que a hora é de construção e não de pessimismo? O tempo dos derrotistas acabou (p.73).

Mais uma vez são apontados os meios de comunicação como possíveis elementos a serviço de uma possível “indústria cultural”. Ainda no caso de *Um cão uivando para a lua*, há uma certa indicação de que esses meios de comunicação “moldariam” a realidade a fim de aumentar o contentamento da população com o governo militar da época. Nesse sentido, não é difícil ter surgido daí muito da aversão, ou da desconfiança relativa aos meios de comunicação por grande parte da intelectualidade brasileira, que, desde esse momento, acaba encontrando uma ligação entre os meios de comunicação e o poder ditatorial.

Dentre os três romances estudados neste capítulo, é *Adeus, velho* que traz, de forma mais direta, o conflito entre o ambiente rural e o ambiente urbano. Revelando-se

como uma passagem entre esses dois ambientes, tanto no campo estrutural quanto da própria obra de Antônio Torres, o romance apresenta aspectos da “cultura de massa” em duas frentes: uma no sertão e outra na cidade. No sertão, os meios de comunicação aparecem como desencadeadores de novas formas de pensar. Por meio deles, a ponte (mediação) se concretiza e mundos diferentes entre si se chocam, entram em contato. Assim, concretiza-se mais uma espécie de travessia. Sorvendo e cuspidando cachaça, sonhando ou não com uma fêmea, os homens do sertão ouvem o “mundo civilizado”, assim como os indivíduos da cidade passam a conhecer a forma de vida dos moradores do interior, sendo, nos dois casos, de forma próxima à realidade ou equivocada.

No caso dos sertanejos, além das mudanças que ocorrem na paisagem e que sofrem todas as relações sociais devido à inserção dos “meios massivos”, permite-se ver o deslumbramento que, mesmo sendo “apenas” o rádio, as pessoas sentem em frente, aos pés desse equipamento. Esse deslumbramento é causado, essencialmente, pela possibilidade do contato (mediado) com o modo de vida da capital. Mas contraditoriamente, quando se pensa no deslumbramento causado pelos elementos da “cultura de massa”, os moradores do sertão, ou alguns deles, não aceitam sem crítica as notícias que recebem pela rádio ou pela televisão. A notícia de que Virinha é assassina de um motorista não é aceita como verdade. A moça é como se fosse da família daquele grupo, como seria da família de qualquer um daquele vilarejo. Destruir essas relações próximas não é tarefa fácil para os meios de comunicação. Virinha, para os moradores do interior, é mais íntima que qualquer locutor enquanto que, para os moradores da cidade, Virinha é um espetáculo, é até uma estrela, mas não é gente, sendo mais familiar o âncora do jornal. Vejamos como isso se apresenta no romance:

Falavam de trás para adiante e de adiante para trás. Embolavam as conversas, medonhas atrapalhões. Perguntavam-se. Duvidavam-se. Opiniões – e muitas – entrecortavam-se nos comentários de coisas assim:

Alguém daqui tem que ir correndo na capital, e dizer na cara desses do rádio, da televisão e das gazetas (a derrota toda não anda sendo feita também nas gazetas, não é o que dizem os que chegam de ônibus direto de lá?) pois carece de dizer a todos, sem gaguejar, que essa moça não é nenhuma Maria Ninguém. Basta um homem de coragem e tirocínio. Ou é melhor uma comissão de fé, o prefeito, o delegado, os comerciantes mais afortunados, a professora, a zeladora da igreja, o coletor, o presidente da câmara, e uns pais de família respeitados?

O prefeito mesmo, esse Florisbaldo, que ainda é um rapaz moderno e aparentado dela, parente no bem perto, primo carnal, não é? Entonces? Homem bom de ajuizar a palavra, lá na capital. Isso é verdade: a desgraça está feita e bem feita. O manchado está manchado. Ela, a família, este lugar, que só assim aparece nas notícias. Quizumba dos infernos. Coisa que preste ninguém diz de nós (p. 20).

Como se vê, pensam que é necessária uma mobilização de todos para enfrentar os meios de comunicação. Virinha deve ser libertada das mãos dos invasores que mancham a família e o lugar. Ela não é uma “Maria ninguém”, em outras palavras, ela tem uma identidade, tem uma raiz quase comum. É também interessante perceber o fato de que quem deveria enfrentar os meios de comunicação da capital, na visão daquele povo, seriam os que faziam parte de uma espécie de elite do local, que seria formada então pelos comerciantes abastados, pelo prefeito, pela zeladora da igreja, entre outros. Isto parece demonstrar que a cidade e seus meios de comunicação são vistos como coisas muito perigosas que fazem o que querem com o meio rural.

A propósito da questão de que o locutor é mais familiar do que Virinha, fato que acontece no espaço urbano, é possível um entendimento a partir da proposição de Martín-Barbero que afirma a necessidade dos meios de comunicação, como por exemplo a TV, de intermediação facilitadora do

[...] trânsito entre a realidade cotidiana e o espetáculo ficcional. A televisão recorre a dois intermediários fundamentais: um *personagem* retirado do espetáculo popular, o animador ou apresentador, e um certo *tom* que fornece o clima exigido, coloquial. O apresentador-animador – presente nos noticiários, nos concursos, nos musicais, nos programas educativos e até nos “culturais”, para reforçá-los – mais do que um transmissor de informações, é na verdade um

*interlocutor*, ou melhor, aquele que interpela a família convertendo-a em seu interlocutor. Daí seu tom *coloquial* e a simulação de um diálogo que não se restringe a um arremedo do clima “familiar” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 294).

Isso porque parece uma necessidade da vida cotidiana de que a ficção e o espetáculo estejam incorporados em sua rotina. Para tanto, é necessário que haja “interlocutores” capazes de assumir um lugar na família, portanto, que sejam próximos, conhecidos e reconhecíveis. É possível perceber essa questão no romance na passagem em que Mirinho está jantando na casa de seu irmão Tonho e sua esposa:

— Riram. E jantaram. E durante o jantar não houve conversa, porque a televisão ficava a apenas uns dois metros de distância da mesa e eles, marido e mulher, durante todo o tempo não tiravam os olhos dela. Já tinha passado a hora do jornal, e os dois haviam perdido a chance de verem a irmã na TV, disse a mulher, sem acrescentar maiores informações. [...] Houve um intervalo para os comerciais e Tonho disse: - Sabe de uma coisa? Não me admira nada que um dia desses apareça na televisão uma novela sobre Virinha. — É o que ela está querendo — disse Mirinho. — Meu Deus — disse Tonho (p. 98).

A narrativa mais uma vez traz à tona o contraditório, tanto na diferença do que representam os meios de comunicação na cidade e no interior, quanto na forma contraditória como esses elementos da “cultura de massa” são encarados no espaço rural. Por momentos, fica claro que funcionam como delatores da ignorância, contribuindo para a abertura do pensamento, deixando-o mais crítico em relação às informações sobre o que é externo a sua cultura, contribuindo também para uma visão mais ampliada e astuta do mundo pelo qual se é rodeado. De qualquer forma, há uma sensação de derrota permeando a fala da gente do interior, confirmando mais uma vez a dificuldade que o meio rural tem para se impor frente aos meios de comunicação. É também perceptível, nesse caso, que os moradores do campo tomam os elementos massivos como ameaçadores da paz do lugar e encaram tais elementos como os possíveis responsáveis pela ruína do espaço rural. Seja como for, a questão é que o meio



rural é transformado quando os meios de comunicação são inseridos em seu contexto. Aos poucos, primeiro pelas ondas de rádio e logo depois através das telas dos televisores, a cultura de massa se faz perceber e impõe o que parece ser a substância da qual é constituída: a maneira urbana de ser. Sarlo aponta para essa questão e propõe que

Onde quer que cheguem os meio de massa, não passam incólumes as crenças, os saberes e as lealdades. Todos os níveis culturais se reconfiguram quando se produz uma reviravolta da magnitude implicada pela transmissão eletrônica de imagens e sons (SARLO, 1997, p. 102).

Para Sarlo, meio rural e meio urbano comungam, na época da mídia, de um mesmo tempo (cronológico), “sempre e sincronicamente” (SARLO, 1997; p.102). Essa questão é mostrada no romance na medida em que a notícia da prisão de Virinha chega ao conhecimento da comunidade rural no mesmo dia, ao vivo. Como se pode observar, mesmo no sertão, a partir da inclusão dos meios de comunicação, o *show* doméstico começa a aparecer com força.

Por sua vez, no espaço urbano, os meios de comunicação invadem, avassaladores, a cena. Constroem uma criminosa, expõem-na em horário nobre, transformam-na em asquerosa celebridade nacional para, logo depois, apresentá-la como a mais doce e ingênua moça de origem interiorana. Por meio de uma espécie de simulacro, conseguem traçar o perfil de Virinha de acordo com a necessidade de audiência. Vender mais, ter mais ouvintes ou telespectadores torna-se muito mais importante do que ser “fiel” na descrição dos fatos. O assassinato pelo assassinato não tem importância, mas, ao se transformar em evento, prende a atenção de milhões de espectadores. Se querem tratá-la como assassina, filmam Virinha num momento de quietude transformando, pela “tela”, a moça em alguém “frio e calculista”. Já, por outro

lado, quando querem tratá-la como vítima, apreendem uma conversa calorosa entre a moça interiorana e o seu advogado. Bem próximo, assim, da idéia de Baudrillard sobre simulacro: a Virinha do dia-a-dia, pessoalmente, não é ninguém importante, mas “ao vivo”, na “telinha”, é incomum, brilha, com uma luminosidade que atrai, irresistivelmente.

Antes de a devorarem, os meios de comunicação levam Virinha “do barranco do cruzeiro para o mundo: Virinha agora era uma estrela nacional” (p. 31), pois é do estrelato e da celebração dos anônimos que os meios de comunicação do tipo que aqui aparece se alimentam. Dessa forma, os meios de comunicação podem vender a estrela para a grande audiência. Sarlo propõe, falando sobre a televisão que

O show paira sobre todas as demais matrizes estilísticas: show de notícias, show de reportagens, show de gols, show noturno de política, distinto do show da meia-noite ou do show da tarde, show de seriados, show infantil, show humorístico, show íntimo de subjetividades (SARLO, 1997, p. 66).

Ora, deve-se partir do pressuposto de que na televisão tudo deve ser transformado em espetáculo. O mais corriqueiro dos acontecimentos deve ser apresentado como algo espetacular. Uma partida de futebol, uma eleição para prefeito, um atropelamento, uma briga entre vizinhos, um casamento de artista, um atentado à bomba, tudo deve ser espetacularizado, é mister moldar tudo para servir ao modelo padrão da televisão: o *show*. E é mesmo um *show*, de acordo com o discurso narrativo em *Adeus, velho*:

E assim a veremos em todo o esplendor do seu estrelato, logo mais, à noite. Vamos receber a sua visita, em nossos lares, à hora do jantar. Uma visita breve – coisa de cinco a oito minutos – mas marcante (p. 31).

Depois de simularem um monstro, uma mulher sem escrúpulos, que deixou todos “com os garfos e facas suspensos, nas [...] mãos paralisadas sobre os pratos [...]”

(p. 32), os meios de comunicação, em outro simulacro, através dos “[...] jornais lhe dariam uma feição mais humana. Numa primeira página ela dominava, abraçada ao irmão e de costas para o leitor. Outra reproduzia a cena da sua entrada no táxi, amparada também pelo advogado” (p. 32), E ainda se

Não fosse a pressa em voltar logo às suas redações e os repórteres poderiam ter encontrado, logo nessa manhã, muito mais material para traçar ‘o lado humano’ de Virinha num retrato de cores vivas, retocado com pinceladas de simpatia ou irônicas manchas de desprezo, conforme as instruções de seus respectivos chefes ou por suas próprias venetas. Mas não tiveram interesse nisso. Talvez porque apresentá-la agora como uma criatura de carne e osso, carne e osso de gente, representasse a destruição do quadro cruel que eles levaram dois meses para pintar – e agora não ficaria bem cair no descrédito do público, se retirassem a suspeita que jogaram sobre os ombros de uma mulher para encaixá-la em suas próprias cabeças: a suspeita de que não passavam, eles e seus veementes jornais, de um bando de mentirosos (p. 33).

O narrador deixa claro que os jornais são mentirosos, ou, pelo menos, construtores do real. Burlam a realidade, retocam como pintores o perfil de Virinha para satisfazerem os seus próprios planos. Enfim, a televisão, para lançar mão de um termo muito usual e corriqueiro nesse veículo de comunicação, edita a realidade.

Como já foi dito, na cidade, a televisão faz parte do cotidiano das pessoas como na passagem em que os irmãos Tonho e Mirinho estão na mesa do jantar e esperam o intervalo comercial para conversarem. A televisão, de certa forma, se por um lado impossibilita grandes diálogos, garante, por outro, como uma expressão da linguagem fática, a continuidade do diálogo, como afirma Martín-Barbero e confirma o diálogo entre Tonho e Mirinho.

Tanto em *Adeus, velho* quanto em *Um cão uivando para a lua* há a demonstração da força que os elementos da “cultura de massa” possuem dentro da sociedade. Como um verdadeiro “quarto poder”, os meios de comunicação influenciam toda a vida das personagens, em contraposição aos outros poderes sociais como a Igreja,

os políticos e a polícia. Esse aspecto fica muito evidente nas inúmeras passagens em que a televisão ou os jornais manipulam ou constroem a realidade, independentemente da vontade da população, como é o caso das manipulações em torno da prisão de Virinha. De qualquer forma, é preciso que fique claro isso, há um certo tom que leva a crer que exista um desejo também dos indivíduos por essa realidade construída. É como se os indivíduos, ao menos ou principalmente os que habitam a cidade, no caso de *Adeus, velho*, necessitassem desse jogo quase lúdico, quase ficcional, que, muito mais do que se formar num trabalho exclusivo dos meios de comunicação, é feito por meio das novas concepções e maneiras de sentir o mundo, ainda que todo esse complexo jogo aconteça de maneira inconsciente. Há, sem dúvida, a percepção pelos moradores do ambiente rural de *Adeus, velho*, de que os elementos midiáticos são uma ameaça para o sossego do lugar e que são uma das armas dos “poderosos”. Isso fica evidente quando vêem a necessidade de montar uma “comissão de fé” formada pelo delegado, a zeladora da igreja, o prefeito e mais alguns setores da sociedade do vilarejo, a fim de enfrentarem o poderoso e temido arsenal dos meios de comunicação (p. 20).

Nesse sentido, há um filme na produção hollywoodiana que trata exatamente da questão do poder exercido pelos meios de comunicação na sociedade atual. Tanto no título original, *Mad city* (1997), quanto no título em português, “O quarto poder”, essa produção cinematográfica, com direção de Costa Gravas e roteiro de Tom Matthews e Eric Willians, traz uma série de semelhanças discursivas se relacionado às obras aqui estudadas. O filme conta a história de Sam Baily (John Travolta), ex-segurança de um museu que acaba, ao tentar reaver seu emprego, envolvido acidentalmente em um crime e, em virtude disso, responsável por manter como reféns crianças e a diretora do museu. O repórter Max Breckett (Dustin Hoffman), que nesse mesmo dia realizava uma matéria sobre as dificuldades financeiras do museu, envolve-se com o problema e vê nele uma

chance de ascensão profissional. Daí resolve manipular, com aconselhamentos, o andamento das atitudes de Baily. Envolvido pelo discurso do repórter e não conseguindo perceber a verdadeira dimensão do problema que o rodeia, o ex-segurança se sente sufocado e cada vez mais, com suas atitudes, constrói uma situação sem saída.

O início do filme se dá com uma proposital tensão, que gera uma inevitável sensação de suspense e aponta, como uma prévia, para o potencial, quase bélico, da imprensa. Quando a movimentação em uma esquina da cidade parece apontar para uma cena de violência, com tiroteio e perseguições, na verdade é apenas a preparação para a feitura de uma matéria por um repórter e sua equipe. Os supercloses nos equipamentos, que são confundidos com armas poderosas pelos seus cliques e ruídos, têm o intuito de confundir o espectador e levá-lo a acreditar que são armas de fogo em posição de disparo. É, de certa forma, em termos narrativos, como uma epígrafe, que se esclarece de antemão o caminho das idéias que o discurso seguirá.

A idéia de construção da realidade pela imprensa, do fato cotidiano que se transforma em evento nacional, de manipulação da opinião pública estão no centro das discussões do filme. Há sempre uma “guerra” financeira predominando sobre as relações humanas, que estão à mercê das disputas entre os jornais ou canais de TV concorrentes. A disputa por pontos na audiência transforma o segurança em vilão e vítima apenas com uma mudança de enfoque em seu discurso, tomadas diferentes de imagem e edição dessas mesmas imagens. Em tudo isso há a clareza da tendência, por sua parte, do espectador que se transforma em público e aceita e deseja o “grande show”, o “grande espetáculo”. Nesse sentido, chega a impressionar como o filme *O quarto poder* se aproxima, muito mais do que o tão associado *Matrix*, das idéias sobre simulacro de Jean Baudrillard. As associações de *O quarto poder* com os romances aqui estudados são várias, desde a influência exercida pelos meios de comunicação no caso

de Virinha até passagens em *Um cão uivando para a lua*, como aquela em que T. pede à esposa para ligar a televisão porque, de um desabamento com muitas vítimas, será feito “o maior espetáculo da terra” (p. 38). Da mesma forma, é importante pensar em uma passagem do romance *Um táxi para Viena d’Áustria* que guarda, sem dúvida, uma relação interdiscursiva com o filme em questão: culpado pelo acidente jocoso — quase carnavalesco no tom narrativo — que pára uma das esquinas de Ipanema, o motorista que tombou seu caminhão de coca-cola dá a sua resposta para toda a pressão a que parece estar submetido: “— Eu só me entrego diante das câmeras — disse o motorista. — Sem televisão não dá” (p. 12). “Sem televisão não dá” é uma afirmação que, de certa forma, assemelha-se com o fato de que no filme é a imprensa, representada pelo repórter Breckett, quem tem o poder, pela apresentação dos fatos ao vivo, de reverter a má situação de segurança que mantém crianças como refém. O que se repete nos dois casos é o fato de que a “mídia” é tomada como garantia de segurança. No caso do filme, há uma certa seriedade no discurso contrapontuando a ironia discursiva quase oswaldiana de *Um táxi para Viena d’Áustria*. No que diz respeito à utilização de elementos típicos da “cultura de massa”, o romance em questão é rico em exemplos.

Não é à toa que o rosto de Cabralzinho, o homem supostamente morto por Watson, ao perseguir seu assassino como uma sombra, apareça para este, como mostra a interminável descrição narrativa, nas coisas mais corriqueiras da vida cotidiana, e, entre elas,

reproduz-se em milhões de cópias — na cara de cada transeunte, nos vídeos das tevês e dos computadores, nos outdoors, nos anúncios luminosos, nas capas coloridas das revistas, nos cartazes dos cinemas, nas primeiras páginas dos jornais [...] na novela das oito, no plim-plim da Rede Globo, nos trailers de Hollywood [...] (p. 69).

Assim, somente se intensifica a clareza de que é fato os elementos “midiáticos” fazerem parte dos imaginários representados pela literatura contemporânea. A citação é direta e se insere em meio à vida cotidiana de Watson. O rosto de Cabralzinho está na xícara do café, no ônibus e no horário nobre da maior rede de televisão do país. Dessa forma, fica representado que as imagens do dia-a-dia da nação brasileira são construídas tanto “nas feiras populares, no bumbum da mulata, no ponto do bicho, na roleta” (p.69-70) quanto nas novelas das oito.

Assim também é o que acontece quando Watson explica de onde surgiu seu nome: “Nem de santo, nem de herói das novelas do rádio” (p. 60). Aqui, uma alusão à influência da mídia na zona rural, sem dúvida. Mediante a procura do nome próprio deixa-se apreender — no que diz respeito ao imaginário social — que o santo e o herói rádio-novelistico representam, com a mesma importância, um campo semântico muito semelhante. Um pouco mais adiante, não se afastando da ironia peculiar da narrativa, ao explicar que o nome é uma homenagem de seu pai a um briguento em uma noite de bordel, utiliza para explicar a cena, apenas uma imagem cinematográfica: “meu pai entrou para prendê-lo. O bordel em peso se levantou, à espera de uma grande luta, como nos filmes de cowboy. Imagine a cena. Imperdível” (p. 60). Ora, é só “imaginar a cena” e entender absolutamente tudo o que está sendo relatado, é o que parece dizer a personagem-narrador, se não houvesse a elipse que oculta a parte que é desnecessário dizer. É como se não houvesse dúvida de que as histórias de *cowboy* estão presentes numa espécie de inconsciente coletivo que paira sobre qualquer indivíduo pertencente à cultura ocidental. Assim, há um empréstimo dessa imagem que não é oriunda do campo literário, mas do cinematográfico, o que, de certa forma, aproxima as expressões artísticas, ao menos no âmbito discursivo.

Uma das características da literatura produzida no Brasil a partir da década de 1980, de acordo com Flora Süssekind, é o abandono do

[...] autocentramento memorialista ou picaresco e o naturalismo explícito (romance reportagem) ou figurado (prosa alegórica) de 70, [já que] com a saída dos censores das redações de jornal em junho de 1978, fica sem função a literatura parajornalística que se encarregava quase exclusivamente de suprir, em livro, as notícias lacunares, as informações proibidas na grande imprensa. Desse modo, a vertente realista, tão forte na literatura brasileira, passou a adotar, na década de 80, outros modelos literários, descartando contos-notícia e romances-reportagem, de um lado, e testemunhos e confissões, de outro (SÜSSEKIND, 1993, p. 239).

E na busca por novas técnicas menos “fotográficas” e mais pictóricas, a produção é invadida por personagens anônimos que têm, a todo momento, seus discursos devassados, por completo, por todos, narradores, leitores. Mas esses discursos não vêm à tona de forma direta, mas por meio de uma “segunda pele”. Daí o aparecimento tão forte, por exemplo da televisão. E nesse sentido, ao comparar-se os romances *Um cão uivando para a lua* com *Um táxi para Viena d’Áustria*, percebe-se que o primeiro apresenta muitas das características levantadas por Süssekind em relação à prosa da década de 1970, enquanto o segundo aparece ligado à tendência que começa a surgir, como afirma Süssekind, a partir da década de 1980. Como diz Hélio Pólvora em resenha sobre *Um cão uivando para a lua*, veiculada no *Jornal do Brasil* em 3 de janeiro de 1973, Antônio Torres “é desses escritores que têm o que dizer, porque, antes de tudo, viveram, tiraram conclusões de uma experiência própria. No caso de Antônio Torres, essa experiência, que gerou o depoimento, parece ligado ao jornalismo” (Apud TORRES, 2002, p.180). Embora, como já foi dito neste trabalho anteriormente, *Um cão uivando para a lua* represente a voz do intelectual brasileiro frente à difícil tarefa de conviver com os anos duros da censura militar, confirmando em parte a visão de Pólvora e a ligação com a prosa da década de 1970, há, já nessa prosa, um



distanciamento do “documentarismo” e uma aproximação das tendências das narrativas produzidas a partir da década de 1980. Mesmo assim, ainda é possível perceber que o olhar lançado sobre a televisão, por exemplo, parece ser um pouco mais efetivado sob o prisma da ressalva, já que a tevê parecia simbolizar, naquele momento, o fracasso da intelectualidade que buscava uma expressão mais calcada no “conteúdo” para fazer frente à produção artística voltada para a forma<sup>7</sup>, muito em voga na época. Num contexto envolto por uma repressão severa a ser combatida, a partir do ponto de vista dos intelectuais “engajados”, não haveria motivos para uma estética “vazia” existir, em nenhuma forma de expressão artística. Sem dúvida, para a TV a questão fica mais séria pois ela estava longe de conseguir ser olhada como arte ou como uma estética. Não há como negar as críticas que têm como alvo a televisão, em *Um cão uivando para a lua*, mas esse não é um discurso sem contrapontos e, principalmente, não há, na maior parte do desenrolar do relato, um “mal” inato apregoado à referida manifestação cultural. Até porque, personagens, longe de parecerem heróis, têm exato conhecimento das mediocridades do mundo em que vivem e têm, acima de tudo, consciência das suas próprias mediocridades e incongruências.

*Um táxi para Viena d’Áustria*, sem dúvida, tem muito mais do perfil elaborado por Sússekind no que diz respeito à tendência da produção literária surgida a partir da penúltima década do século XX. Desde a narrativa, que para falar das dificuldades de

---

<sup>7</sup> Como diz Agnaldo Silva em resenha a respeito de *Um cão uivando para a lua* veiculada no *Opinião* de 18 de novembro de 1972, “a cultura passaria a trilhar um caminho cada vez mais desinteressado da vida, até chegar às caixinhas ocas e transparentes de acrílico nas artes plásticas; aos diálogos entrecortados e ininteligíveis do cinema; ao delírio formal, ao jogo de palavras sem sentido a que se entregou a literatura” (apud TORRES, 2002, p.171). Nessa mesma linha, de ataque à arte “formalista” da época, faz a seguinte comparação ao tratar da personagem A.: “a história de A., personagem central do livro, jornalista que se projetou na fase posterior a *Terra em transe* — quer dizer, aí pelos idos de 1967 — é a de boa parte dos nossos intelectuais de agora, impressados entre os últimos estertores de um idealismo inútil e a soberba Tentação da Montanha, onde o diabo aparece disfarçado em torre de televisão, ou em promessa de muito dinheiro e alguma possibilidade criativa numa agência de publicidade” (apud TORRES, 2002, p.172). O que é interessante lembrar é que Agnaldo Silva se tornou um dos maiores escritores de telenovela do Brasil, e Antônio Torres, além de jornalista, é publicitário.

um publicitário desempregado, utiliza, de forma sutil, elementos típicos do romance policial até o encontro de Veltinho com Cabralzinho, encontro que se dá mediado pela TV.

Entre o privado e o público, as relações entre as personagens ou entre estes e o narrador estão sempre mediadas. Chama a atenção quando o narrador se mostra decepcionado com a falta de “exposição” midiática para o “assassino” que descreve. “Nenhuma câmera na porta a esperá-lo. Retiro os aplausos” (p. 19). Esse mesmo narrador, no “capítulo” antecedente, que não ultrapassa uma dezena de linhas, pede aplausos para um ladrão que poderia retirar a cidade daquele enfadonho cotidiano monótono, mas percebe o engano e pergunta: “Como é mesmo o nome dele?” (p. 19). Se não há câmera, não há sucesso, não há quebra possível de cotidiano, enfim, não há nem espetáculo. Não há mediação, mas há o desejo por ela. Em *Um táxi para Viena d’Áustria* não é pessoalmente que acontece o reencontro de Veltinho e Cabralzinho, como o própria personagem afirma:

É claro que conheço este cara. Pois não é que é ele mesmo? O velho Cabral [...] seja como for, é hoje que nós vamos acertar as nossas contas. Vamos botar o nosso papo em dia, mestre? Pena que não seja num corpo a corpo, ali na esquina, ou numa queda-de-braço, numa mesa de bar, como nos bons tempos. Ele no vídeo e eu na poltrona, só vendo e ouvindo (p. 79).

Daí por diante Veltinho relembra fatos passados, nos tempos em que mantinha uma relação de amizade com Cabralzinho. Mas isso, e até isso, as lembranças, são incentivadas pelas imagens que vê agora do amigo. Há um jogo duplo, pois existe aquilo que é particular, privado, ou seja, toda a história que pertence a Veltinho e aquilo que agora ele compartilha com todos que também “vêem” Cabralzinho no vídeo, tornado o fato público. Quer dizer, em certo “nível”, Cabral já é público, porque está na

TV; em certo nível, que é o que diz respeito a Veltinho, é privado e se torna público. É interessante lembrar que essa idéia de relações mediadas também ocorre em *Adeus, velho*. Ora pelo jornal, ora pela TV, ou pelo rádio, os indivíduos, seja no ambiente rural seja no ambiente urbano, têm notícia de Virinha. Seus irmãos a vêem e fazem comentários a respeito dela a partir da montra televisiva que divulga o comportamento da moça.

De volta a *Um táxi para Viena d'Áustria*, percebe-se que é por meio da tela da TV que Veltinho nota que Cabral está velho. E é essa visão atual, em closes e supercloses, como ele mesmo relata, que tem validade frente as suas memórias. Ele diz: “Como trocar esse quadro degradante por um retrato otimista de vinte e cinco anos atrás? Por maiores que fossem os esforços da minha memória, eu jamais chegaria lá” (p.80). E novamente a questão do *status*, ligada à aparição na tela da TV, tão importante nas relações urbanas, vem à tona no olhar cínico mas também entusiasmado que Veltinho lança sobre a situação:

Mas é isso aí: quem está vivo sempre aparece. Olha só o nosso Cabralzinho dando a volta por cima e ensaiando pintar de novo nas paradas de sucesso. Dá-lhe, garoto. Manda ver. Bota a cara nas câmeras e a boca no microfone, que artista é que nem puta do cais do porto: tem que estar sempre na janela, senão marinheiro não vê (p. 80-81).

Além da comparação elaborada por Veltinho entre o artista e a puta, é inevitável a comparação, que obviamente ele também faz, entre a janela do navio e a “tela-janela” televisiva. É ali que os anônimos passam a existir como celebridades. Foi ali que Cabralzinho voltou a existir. E foi talvez ali que Cabralzinho tenha instigado uma espécie de inveja ou rancor de um anônimo “fracassado”, sentimentos que o próprio Veltinho deixa transparecer como respingos de seu relato.

No romance, que avança de certa forma para um tom ensaístico<sup>8</sup> (tudo é comentado, a TV, a publicidade, a literatura, sempre com ar auto-analítico), essa passagem em que Veltinho vê Cabral na televisão é destacada e apresenta uma situação que é passível de cruzamento com as idéias de Beatriz Sarlo sobre o *Zapping*<sup>9</sup>, essa nova possibilidade tecnológica que tem a ver com uma “resposta não só frente ao silêncio, mas também frente à duração de um mesmo plano” em termos televisivos (SARLO, 1997, p. 61). Dessa nova tecnologia, o protagonista, às vezes narrador, se aproveita ao máximo. É assim que, antes de ser “salvo pelo canal dois” (p. 79), no qual encontra o rosto familiar de Cabralzinho, navega pelas imagens televisivas, à procura de sono, desferindo comentários a respeito da TV:

Apertando nervosamente um botão atrás do outro no controle remoto (a solução japonesa para a nossa preguiça), passei pelo canal quatro, o seis, o sete, o nove, o onze e o treze, sem me deter em nenhum deles. Estava achando todos uma grande chatura. Programas humorísticos surrados e sem graça ou de uma grossura inominável — e anúncios. Tiroteios, pancadarias, carros se espatifando, gritos, barulho — e anúncios. Enlatados, enlatados — e anúncios, anúncios, anúncios. Definitivamente, ontem à noite, pelo menos àquela hora, não havia a menor possibilidade de vida inteligente no Planeta Tevê (p.78-79).

Mesmo apertando nervosamente o botão, fica claro que Veltinho reconhece imediatamente o tipo de programa que se disponibiliza em cada canal por que passa, apesar da natureza descontínua do *zapping*. Este só é possível então porque “a todo momento se está e se pode abandonar um programa e passar para outro com a garantia de que num segundo se compreenderá o que estiver acontecendo” (SARLO, 1997; p.68).

---

<sup>8</sup> Sússekkind afirma que “tanto a linguagem crítica tem se encaminhado para uma dicção mais ensaística, quanto a prosa de ficção tem se deixado contaminar pelo aspecto reflexivo, pela capacidade de se pôr à prova, do ensaio” (SÜSSEKIND, 1993, p. 247).

<sup>9</sup> Como se pode apreender em *Cenas da vida pós-moderna*, de Beatriz Sarlo, o *zapping* é, grosso modo, as quase ininterruptas mudanças de canal feitas pelo telespectador por meio do controle remoto da televisão (SARLO, 1997, p. 59-61).

Não é possível negar que Veltinho tem um olhar crítico em relação à produção televisiva, o que demonstra que não há uma forma apenas de contato com essa manifestação cultural e que a idéia de “idiotização” completa do telespectador por meio do contato com a TV não é uma proposta viável, sobretudo se houver atenção para o fato de que as recepções em relação às diversas formas de expressão não são padronizadas, por mais que, às vezes, seja isso o buscado pela televisão comercial. O próprio *zapping* é uma prática que burla o contato passivo do espectador frente à TV. O mundo reconhecível e repetitivo da televisão é aproveitado pelo telespectador para construir sua espécie de narrativa. É ele quem escolhe a hora de mudar a cena, de voltar para aquela história, para logo em seguida passar a outra.

E não se trata de pensar em Veltinho como um intelectual, dispendo por isso da possibilidade de visão crítica. É fato que a personagem sempre esteve, isso é relatado por ele mesmo, envolvido com a mídia, e seus projetos publicitários, por exemplo, têm uma espécie de mau-gosto bem próximo ao mau-gosto descrito por ele ao se referir à programação da TV. Não há nada que exima Veltinho desse universo midiático ou o coloque acima do discurso da televisão. Mas como a personagem tem também uma relação com a “cultura erudita”, confirmável em diversas passagens, tal fato só pode caracterizar como uma aproximação ou uma maior permeabilização das fronteiras dos campos discursivos conhecidos como “cultura erudita” e “cultura de massa”, pelo menos no que diz respeito à ordem interna do romance. De qualquer forma, como um exímio conhecedor das técnicas televisivas, Veltinho comenta todos os jogos de câmera, tomadas, cortes e ângulos, que, de acordo com ele, estão sempre à procura de prender o espectador, como seria o caso da entrevistadora, “cabelos de boneca de milho. Louríssimos. Perfeitos para um comercial de shampoo” (p. 83-84), escalada simplesmente para contrabalançar a má aparência de Cabralzinho:

Corta, corta. Não agüento mais. Todo esse mulherão cara a cara com o caidago do Cabralzinho? É, a produção não brinca em serviço. Entrevistado caqueirado, entrevistadora deslumbrante. Para a gente não mudar de canal. Como é mesmo o nome dela? De quem se trata? O que faz na vida? O leteiro passou depressa. Nem li. Que importa? Manda essa gracinha aqui pra casa, Cabralzinho (p. 84).

É só se prestar um pouco de atenção para se perceber como as reações do próprio Veltinho são ambíguas. Ao mesmo tempo que desconstrói e identifica todas as “artimanhas” da “produção” do programa, a personagem-narrador aceita cair na armadilha que se concretiza na comercialização da mulher desejável, sem inteligência mas bela, e dona dos pés mais lindos e estonteantes do mundo. Por um momento, Veltinho divide com todos os outros possíveis telespectadores o “*marketing* subliminar” que é desenvolvido pelo câmara:

Senhores espectadores, solitários de todas as noites, está lançado o mais novo e mais revolucionário produto do mercado: o Pé Objeto. Relaxem e gozem. Quem não deseja roçar a língua num pezinho assim, que Deus fez tão bem-feitinho, no capricho? Quem não vai ficar doidinho para enfiar unzinho na boca, e morder, morder, morder até esporrar? (p. 82-83).

Mas também se deixa conduzir pelo desejo e, numa retomada do individual, do privado, insinua uma prática onanista, só interrompida por talvez uma memória de uma relação sexual não muito feliz. A tal configuração dos pés da apresentadora se aproxima das idéias de hiper-realidade configuradas por Baudrillard (1987). Os pés seriam comuns se não estivessem sendo como que emoldurados com todas as técnicas televisivas. Daí a transformação dos pés reais em pés hiper-reais e, de um momento para o outro, em puro fetiche. Tão insinuantes e hipnóticos para nosso Veltinho que, dependendo do ângulo de visão pelo qual se observe, são o espetáculo, que pretende prender a atenção de um público que escolhe, ou ainda antes de escolher, vive o espetáculo, ou são a mercadoria,

que deseja ser consumida por esse mesmo público. Não descartando ainda uma terceira possibilidade pela qual essas duas proposições andam juntas, de forma concomitante.

De certa forma, tudo isso faz parte de uma nova tendência da sociedade contemporânea que tem na transformação de todo evento um espetáculo. Seja a possibilidade de um crime cometido por uma interiorana em *Adeus, velho*, seja um desabamento ou o espetáculo desordenado do “desenvolvimento” da Amazônia, em *Um cão uivando para a lua*, seja um capotamento numa esquina de Ipanema ou os pezinhos da entrevistadora loira, em *Um táxi para Viena d’Áustria*. Como explica Baudrillard,

[...] as massas resistem escandalosamente a esse imperativo da comunicação racional. O que se lhes dá é sentido e elas querem espetáculo. Nenhuma força pode convertê-las à seriedade dos conteúdos, nem mesmo à seriedade do código. O que se lhes dá são mensagens, elas querem apenas signos, elas idolatram o jogo de signos e de estereótipos, idolatram todos os conteúdos desde que eles se transformem numa seqüência espetacular (BAUDRILLARD, 1987, p. 14-15).

E, de acordo com o teórico, não se trata de pensar que esse fato se configura por meio da manipulação das “massas” pelo poder, mas pela recusa de ideais ou dos sentidos sociais que lhes são apresentados. O que vem a parecer desconfortável, nas concepções do teórico, é uma certa crença na falta de possibilidade para sociedade atual ou mesmo para cada indivíduo se comportar de forma inesperada, indeterminada, como se não fosse possível tangenciar, de uma forma inumeravelmente variada, a vida. De fato estas “massas” “sem atributo, sem predicado, sem qualidade, sem referência” (p.12) parecem existir, mas elas não se formam como um nada, a não ser teoricamente. Na prática, ou como queira Baudrillard, sociologicamente, elas são constituídas por indivíduos e como tais, agem dentro e fora das “massas”, como é o caso de Virinha, de Mirinho, de A., de T e até mesmo de Veltinho. Ao se pensar nas “massas”, só se pode pensar em algo amórfico, realmente indefinido, mas quando se pensa naquilo que constitui as “massas”,

não na teoria, mas na prática, as formas são angulosas e cheias de possibilidades e variáveis, como podem representar as histórias de Virinha, de Mirinho, ou dos próprios A. e T. Para esses quatro personagens, o contato com outras formas de pensar, de viver (melhores ou piores, não vêm ao caso) foram possíveis, em grande parte, por meio dos elementos da cultura de massa, mais especificamente os meios de comunicação. As travessias feitas pelas personagens, ou seja, suas saídas do interior para a cidade, foram, muitas vezes, o texto deixa isso claro, impulsionadas por um conhecimento do “diferente” obtido por meio do rádio ou pela televisão.

### 3.1.3. A “alta cultura” em xeque

As tecnologias de reprodução permitem a cada um montar em sua casa um repertório de discos e fitas que combinam o culto com o popular, incluindo aqueles que já fazem isso na estrutura das obras: Piazzola, que mistura o tango com o Jazz e a música clássica; Caetano Veloso e Chico Buarque, que se apropriam ao mesmo tempo da experimentação dos poetas concretos, das tradições afro-brasileiras e da experimentação musical pós-weberniana.<sup>10</sup>

(GARCÍA-CANCLINI, 1997, p.304)

---

<sup>10</sup> De acordo com García-Canclini, “a agonia das coleções [como as que se encontram nas bibliotecas, por exemplo] é o sintoma mais claro de como se desvanecem as classificações que distinguem o culto do popular e ambos do massivo. As culturas já não se agrupam em grupos fixos e estáveis e portanto desaparece a possibilidade de ser culto conhecendo o repertório das “grandes obras”, ou ser popular porque se domina o sentido dos objetos e mensagens produzidos por uma comunidade mais ou menos fechada (uma etnia, um bairro, uma classe). Agora essas coleções renovam sua composição e sua hierarquia com as modas, entrecruzam-se o tempo todo, e, ainda por cima, cada usuário pode fazer sua própria coleção.” (GARCÍA-CANCLINI, 1997, p. 304).



Como já foi mencionado neste trabalho, muito se tem discutido sobre as novas configurações do cenário cultural, principalmente em relação aos contatos, cada vez mais freqüentes, entre a “cultura de massa” e a “cultura erudita”, bem como entre estas e a “cultura popular”, tornando-se cada vez mais difícil a visualização nítida das fronteiras que anteriormente separavam a “cultura” em estratos. Néstor García-Canclini, sem dúvida, é um dos estudiosos que mais têm aberto caminho para uma série de entendimentos relativos a esse contexto, principalmente no que diz respeito à América Latina. Suas concepções, que giram em torno da noção da expressão hibridismo cultural e os respectivos estudos investigatórios que buscam elucidar as possíveis causas desse fenômeno, têm ajudado a formular novos entendimentos sobre, entre outras artes, a literatura. O fato é que a literatura contemporânea latino-americana tem expressado, de forma, muitas vezes, explícita, essa tendência híbrida, fundindo em si características próprias tanto da estética que se convencionou denominar erudita, como também da popular e da “cultura de massa”. Assim, se não se pode afastar a literatura, ainda hoje, do campo da “alta cultura” ou do “erudito”, como se queira, também não é possível deixar de ver nessa produção artística uma aproximação em relação ao campo ocupado pelo massivo — e partindo daí, com olhar mais tradicional, constatar um rebaixamento. Sendo assim, por mais uma vez a noção de “alta cultura” como instância pura, homogênea e hegemônica é colocada “em xeque”, apenas ao se pensar as novas combinações que um exame é capaz de encontrar na literatura contemporânea da América Latina. Em virtude desses aspectos, o que parece estar em jogo não é a existência da literatura ou de outras artes vinculadas à estética erudita, mas sim a idéia de arte superior, imaculada.

Ao se pensar na literatura de Antônio Torres, por exemplo, é possível reconhecer uma série de questões que podem confirmar essa nova tendência da literatura. Em seus

romances o diálogo entre as “culturas” é muito representativo, tanto na história que se conta, quanto no âmbito estrutural. No âmbito estrutural é possível pensar no ritmo narrativo que, com a mudança constante de pontos de vista produzidos pela via narrativa — ora há um narrador em terceira pessoa, ora há um narrador-personagem contando os fatos — aproxima-se sobremaneira dos ângulos buscados pela câmera cinematográfica. Em *Adeus, velho*, por exemplo, o salto narrativo que se estabelece entre o primeiro e o segundo capítulo tem um “apelo” imagético de grande importância. Claro que não se trata de um fato novo em termos de técnica literária, mas é mais uma pista do que vai se concretizando não só nesse romance, mas também nos outros romances de Torres aqui já citados. O fato é que não só essa passagem de *Adeus, velho*, mas como também toda a estrutura que ajuda a construir um ar detetivesco em *Um táxi para Viena d’Áustria* andam juntas com as questões de hibridação cultural que surgem a todo momento nos respectivos romances, bem como em *Um cão uivando para a lua*.

É perceptível, em inúmeras marcas textuais, que os intelectuais de *Um cão uivando para a lua* e de *Um táxi para Viena d’Áustria* não vivem e nem têm como referencial simbólico apenas elementos ligados à tradição erudita. Na verdade, inseridos em um mundo “misturado”, eles ouvem rádio, assistem à televisão, ouvem Cazusa, Caetano Veloso. Não circulam mais exclusivamente pelo circuito fechado da “alta cultura”. Sua formação provém do erudito, sem dúvida, mas também sorvem o imaginário “massivo”, popular e têm na sua construção como indivíduos uma grande parcela desse imaginário.

Em *Um cão uivando para a lua*, por exemplo, a personagem A. tem uma vida atravessada pelos meios massivos como pode ser observado em diversas passagens. Sua própria constituição intelectual é construída por meio de um acúmulo de conhecimentos que ultrapassam o âmbito erudito e recaem sobre muitos elementos mais

reconhecidamente ligados ao âmbito “massivo”. É interessante pensar que a maneira que se delineia o referencial da intelectualidade de A. é, por exemplo, pela citação da personagem de Saul Bellow, Herzog, o professor intelectual que vive em crise. Além dessa, a citação do escritor Scott Fitzgerald. Por meio dessas citações, inclusive, é delineado o momento de desacerto na vida do intelectual brasileiro, a crise que se desenvolve no cenário nacional, com o desencanto relativo à humanidade. Mas é também no Jazz — aí é interessante já pensar na relação de Fitzgerald com a conhecida “era do Jazz” — que A. tem seu ponto de apoio. Jazz que é inegavelmente um produto da “cultura de massa”, é preciso se esclarecer. A. diz:

Ando com saudade dos meus discos. Provavelmente a vida aqui seria mais suportável se eu pudesse passar o tempo ouvindo música. Estou me lembrando de *I could write a book*, de Richard Rodgers, que Miles Davis toca, num disco que eu comprei há alguns séculos e que nem sei nas mãos de quem ele se encontra (p. 40).

Não é difícil se notar como os processos do pensar de A. são muito misturados — ele está se recuperando num sanatório — e como refletem o próprio jogo cultural híbrido que vai se delineando nas páginas do trabalho de Torres. A referência da literatura vem por meio de uma música do repertório jazzístico, mais exatamente no desejo expresso no título da música executada por Miles Davis. Mas fica marcada, de qualquer forma, uma diferenciação do intelectual “clássico”, erudito por excelência, que sempre se mostrava envolto a uma atmosfera erudita, com citações e apego estritamente ligado à literatura erudita, à arte, em geral, mais próxima das concepções tradicionais de cultura. Há mesmo um ar de derrotismo, um ar pessimista no discurso de A. na leitura que este faz do espaço perdido pela “alta cultura”. Esse discurso, que é sempre construído por um tom irônico (instrumento já recorrente e de eloquência em Antônio Torres), parece estar sempre a postos para que não se sobressaia o tom da verdade única

e redentora sobre as coisas. E é a partir dessa característica discursiva que é possível identificar a preocupação com a vida do homem que parece perder a essência de humanidade. É assim na citação que abre o terceiro capítulo do romance:

O homem pode ser destruído, mas não vencido. Interessante, o cara que disse isso acabou dando um tiro nos cornos. Se chamava Ernest Hemingway. Por via das dúvidas, tenho de me agarrar ao ponto de vista dele, como o náufrago tenta se agarrar ao galho mais à mão. Do contrário estarei perdido (p. 39).

É evidente que A. chama a atenção para o fato de que discursos como o de Hemingway estão sendo cada vez mais derrotados pelo mundo caótico que se apresenta, que suprime o lugar dos “grandes escritores” e, mais exatamente das lutas desses escritores frente à realidade avassaladora. Assim, a “alta cultura” estaria perdendo dia-a-dia seu posto para a televisão, por exemplo. A. não esconde sua indignação frente a desvalorização de Scott Fitzgerald: “Parece que já não lhe consideram tanto. Você está sendo vendido a dois cruzeiros, em qualquer livraria do meu país” (p. 95). Cita Fitzgerald, Hemingway, Maiakóvsk, mas cita também Caetano Veloso, John Lennon e diz ser um filme de Godard, *Pierrot le fou*, seu “escritor” de cabeceira. Além disso, tem inveja de alguém assistindo à televisão e revela uma angústia por saber o que perdeu com o passar do tempo sem ter uma noção concreta do que lhe oferecerá o futuro:

Talvez seja essa mente retrospectiva, esse meu senso da História, o que me faz sentir velho demais, aos 28 anos. ‘O peso morto do passado e as elevadas intenções do futuro’ estão se degladiando dentro de mim, forjando minha frenética paranóia de amanhã, que, presumo, psicanalista algum jamais estará equipado para compreender. Meus heróis estão mortos. Meus heróis estão armazenados nas prateleiras da minha estante ou amarelecidos pelo tempo num recorte de jornal, enquanto o herói moderno se angustia nos divãs e eu não entendo mais nada. Debaixo do chuveiro canto um bolero, na rua assvio ‘oh, meu amor, pela primeira vez em minha vida meus olhos podem ver’ e dou toda razão a John Lennon. Meu tempo é minha contradição (p. 97).

Tudo vai se desvelando como um importante momento de transição, no qual o intelectual não tem idéia de onde chegarão as coisas. Mas é muito interessante perceber que o fato de o discurso de A. estar inegavelmente atravessado pela mídia, não o impede de manter, frente à realidade que o cerca, uma atitude crítica e não passiva, enquanto despreziosamente canta um bolero, por exemplo. E se vem à tona um discurso pessimista, que sente a decadência do discurso moderno, vê-se, por outro lado, que há nisso um revigoramento dos discursos por meio de novas conexões por onde se interrelacionam os diversos “matizes” culturais apontando para a idéia, já citada, de cultura híbrida. Isso acontece porque A. se assume contraditório, reforçando assim a noção de que seu imaginário provém de uma diversidade cultural.

Nesse sentido, é interessante pensar, por exemplo, em como se deu o contado de Virinha, em *Adeus, velho*, com os escritos de Raquel de Queiroz. Virinha, em pleno momento de decepção consigo mesma, contrariada com a atitude que teve, de ligar para o canal de TV para tentar vender sua história para que dela fosse feita um novela, uma tentativa frustrada, diga-se de passagem, pensa que tudo teria sido diferente se fosse alguém importante na vida. Como nos conta o narrador, ela pensa que se tivesse um “nome”, um que não fosse de uma possível autora de um crime, as coisas teriam saído mais a contento. “Um nome assim: Raquel de Queiroz. Este era conhecido e famoso desde os tempos da finada revista ‘O Cruzeiro’. Quantas vezes na vida não tinha lido aquela última página de Raquel de Queiroz, na revista mais lida que o Brasil já teve?” (p. 111). Nesse trecho se percebe como é realçada a idéia de que a importância de Raquel de Queiroz para Virinha, de certa forma, vem do fato de que a autora aparece na revista mais lida do país. Para Virinha, de acordo com o relato do narrador, “tudo, no fundo, era uma questão de poder [...]”. Nesse sentido, também serviria ser “[...] filha de um general? Ou do Governador? Ou do dono da rede de supermercados para onde se

estava dirigindo?” (p. 111). Antes de serem indagações, as frases são afirmativas e, sem dúvida, para a personagem todos os cargos enumerados tem o mesmo alto valor. Ou antes para a sociedade em que vive — o que demonstraria já um olhar crítico de Virinha. É certamente pela visibilidade na mídia que Raquel de Queiroz é valorizada.

De toda forma, o que mais importa, ou pelo menos assume uma considerável relevância, é o fato de que um veículo da “cultura de massa” proporciona o contato de Virinha com a escritora em questão. E, de certa maneira, há uma possibilidade de se apreender no discurso de Torres que a mídia é um elemento que pode garantir o acesso ao conhecimento de um conteúdo novo e diferente. Uma oportunidade que talvez fosse impossível no sertão, ou seja, o conhecimento ao qual Virinha teve acesso possibilitou esse olhar mais crítico, demonstrado pela personagem durante todo o romance. Se encerra também, no caso, uma idéia pela qual se toma a “arte erudita” como algo que tem ficado à mercê dos mesmos processos de divulgação pelos quais as produções “massivas” são difundidas. É claro que há a chance de se direcionar um olhar menos positivo para o fato, e assim pensar na possibilidade da arte desaparecer ou perder sua razão de ser ao se inserir no contexto mercadológico, seguindo certos ditames do capitalismo. Nem mesmo sobre uma obra de arte que esteja sendo utilizada como estampa de copos de requeijão, por exemplo, é possível afirmar categoricamente que não exerça sobre o consumidor ou “espectador” que a observa, durante o consumo do conteúdo, alguma força sensorial parecida ou próxima daquela que a obra original provoca no indivíduo quando este observa sua exposição em um museu. Da mesma forma, os textos de Raquel de Queiroz, veiculados na revista, parecem ter sido fundamentais para Virinha. Quando se compara essa personagem à personagem principal do romance *O quinze* por exemplo, Conceição, vê-se que as duas apresentam o mesmo espírito emancipatório no que diz respeito à incapacidade de conviver com o

poder patriarcal e com a vida sertaneja como um todo. Ambas desejam morar na cidade. Assim, Torres desenvolve dois movimentos: um se apresenta na recuperação do valor da arte erudita, representada no uso de um ícone do romance regionalista do Modernismo brasileiro; outro se evidencia ao se mostrar que essa “cultura elevada” pode conviver com outras produções sem perder de todo suas características mais essenciais. Ao contrário, a obra encontra um revigoração pelo maior poder de propagação entre os leitores, que antes não teriam acesso àquela produção. É importante considerar o fato de que Virinha não é uma intelectual como as personagens A. e T., de *Um cão uivando para a lua*, mas mesmo assim mantém um contato com a “alta cultura”, principalmente possibilitado pelos “meios massivos”. Portanto, é possível perceber que Torres aponta para um reconhecimento de que a emancipação de Virinha acontece, entre outras coisas, pelo contato com obras consideradas “eruditas”, e que esse contato, em diversas ocasiões, somente acontece por meio da relação indireta da personagem com a obra de arte, o que se estabelece por meio de elementos da “cultura de massa”.

Esse também é o caso de Mirinho, que longe de ser um intelectual, ao menos nos moldes das personagens A. e T., tem também uma relação forte com a literatura, principalmente com o romance regionalista da década de 1930. É interessante observar como Mirinho, a partir dessas leituras, desafia diretamente a obra de José de Alencar, um ícone do Romantismo brasileiro. A personagem contrapõe a real situação do nordeste ao ufanismo exagerado do escritor cearense do século XIX. Mirinho diz:

‘Verdes mares bravios da minha terra natal, onde canta a jandaia na fronde da carnaúba.’ Nunca vi uma jandaia nestes últimos trinta e poucos anos. E nem uma carnaúba. E que porra vem a ser uma fronde? O senhor José de Alencar, escritor, brasileiro (cearense!), nacionalista, me enganou (p. 47).

É importante pensar que Mirinho demonstra possuir senso crítico em relação a um ícone da “alta cultura”, o qual num ufanismo típico e compreensível de um romântico buscando desenhar um perfil de nação, elaborava muitas vezes mais um país mítico do que um “real e verdadeiro” Brasil. E o que mais deve ser pensado é o fato de que Mirinho não representa um grande escritor ou intelectual, mas sim uma figura normal, integrado à sociedade e a todas as suas manifestações culturais, inclusive às mais “medianas”, como se poderia considerar a TV, por exemplo. Mirinho, na verdade o grande contador da história familiar no romance, se tem seu discurso muito bem elaborado, isso no romance fica claro, tem por meio de uma realidade, ou de uma leitura dessa realidade, possibilitada pelo contato com as manifestações desde as mais prosaicas da vida cotidiana até as consideradas mais refinadas ou elaboradas, como é o caso de suas leituras de Graciliano Ramos. Inclusive é interessante o fato também de que Mirinho tem a pretensão de escrever um livro contando a história da família, fato que desmistifica a idéia da possibilidade de escrita literária somente a uma espécie de “casta intelectual”, que em muitos momentos ainda insiste em se estabelecer como regra.

Outra passagem que chama a atenção é a que esclarece o tipo de leitura que a mãe de Mirinho e Virinha fazem durante toda a sua vida. Como conta o narrador, “[...] um romance chamado *Madame Bovary*. Sua mãe leu esse livro a vida inteira” (p. 75). Aqui, Torres utiliza uma outra obra clássica da literatura universal para estabelecer o perfil da matriarca da família de Mirinho. Um perfil contestador, inconformado com a situação a qual seus filhos estão submetidos. Ela, diferente do marido, Godofredo, incentiva os filhos para os estudos e os apóia na decisão de procurarem uma nova vida na cidade grande. Nesse sentido, vê-se novamente Torres apostando na cultura letrada como uma maneira de superar a ignorância e sobrepujar a pobreza. E de certa forma é



assim que tanto Mirinho quanto Virinha vão vencendo suas dificuldades pela vida. Talvez seja mesmo sob uma espécie de “base cultural” mais contestadora que, por exemplo, Virinha consegue entender certos processos dos meios de comunicação e não deixar se levar de todo por eles. Talvez seja o caso de Mirinho, que retiraria dessa base forças para suas leituras elaboradas da história familiar, gerando também a própria necessidade de escrever um livro. Isso sem dúvida é fato. Mas não há, de forma alguma, a idéia de que Mirinho seja uma intelectual na forma purista do termo — Uma certa imagem imaculada desse intelectual. Mirinho é “mediano”, lê romances, é bancário e assiste a telejornais. Virinha tem um perfil contestador e emancipatório, que se emancipa em relação ao poder patriarcal, e também contesta os meios de comunicação, querendo até mesmo jogar com eles usando de forma perspicaz os seus próprios métodos. Em *Adeus, velho*, como em *Um cão uivando para a lua*, a “alta cultura” anda lado a lado com a “cultura de massa”, ambas invadindo o território das personagens, como é o caso de Virinha, que conhece Raquel de Queiroz por meio de uma revista de sucesso, embalada por uma canção que ela mesma canta e que remete ao cinema de Chaplin, e que remete ao universo mais massivo. É assim, cantando, que Virinha exprime parte de suas sensações após passadas todas as complicações em que estava envolvida: (‘Para que chorar o que passou/ lamentar perdidas ilusões/ se o ideal que sempre nos acalentou/ renascerá em outros corações’) (p. 108).

De certa forma, boa parte das questões levantadas até aqui sobre certo enfraquecimento da idéia de “alta cultura” como instância pura, intocada, ecoa também no romance *Um táxi para Viena d’Áustria*. Outra vez, como em *Um cão uivando para a lua*, grandes escritores como T. S. Elliot e Jorge Luis Borges são citados pelo narrador personagem. Outra vez, o jazz como algo do qual a personagem não abre mão. Estilo musical, que segundo a própria personagem seria “melhor trilha para um filme policial”

(p. 22). Assim, já um apontamento para a questão do hibridismo se faz presente no romance em questão.

Saudade de um sofá maior e mais confortável do que o banco traseiro de um táxi [...] e de uma ducha quente. E dos seus livros. E de uma cueca lavada. E dos seus discos. Ah, o velho e bom jazz negro americano, que nunca se cansava de ouvir, religiosamente, entre um cantante brasileiro e outro, em madrugadas insones e embriagadas (p. 21).

Veltinho, como qualquer outro cidadão do final do século XX, ouve quase todo tipo de música, como faz questão de esclarecer. Beirando o gosto, muitas vezes duvidoso, do “ecletismo”, a personagem revela suas preferências que variam de acordo com cada momento:

Há aquele instante em que você liga o rádio à procura da canção que lembre a garota com quem você saiu na noite anterior. Mas, pela manhã, bom mesmo é um rock, para você pegar o pique e ir à luta cheio de garra, passando por cima de todo mundo que lhe atravessasse o caminho. Já à meia-noite... jazz tudo, no silêncio entrecortado por gemidos que vêm das cavernas urbanas [...] (p. 21).

Há aqui também a possibilidade de se pensar na idéia de que existe a necessidade de uma trilha sonora para a vida real. Quer dizer, essa prática ultrapassa a tela do cinema ou das novelas de TV e se encaminha para a existência real. E o jazz, como se pode ver, é de suma importância para Veltinho e parece ser não só a “trilha sonora para um filme policial”, mas sobremaneira a trilha sonora para a vida urbana. Charlie Parker, Miles Davis e Thelonious Monk, com a sua popularíssima melodia de *Round midnight*, fazem-se presentes no cotidiano da personagem central do referido romance.

Mas não é só o jazz que surge com força no romance, a própria música brasileira figura na narrativa sendo citada volta e meia por Veltinho, enquanto narrador-personagem ou mesmo pelo narrador em terceira pessoa. Nomes como Chico Buarque e Tom Jobim aparecem indiretamente mencionados por meio das letras de suas canções que invadem o discurso narrativo.

Chama a atenção também, em se tratando de contato com a música, a forma como Veltinho se vê frente a frente com a música de Mozart. Sem abrir mão da ironia, que é característica do romance, o narrador demonstra o sentimento de proximidade que a personagem tem com a obra do compositor vienense, que se exprime não em uma grande sala de concerto, mas em um mero banco de táxi, pelas ondas médias de um rádio:

O rádio do táxi está tocando uma música lindíssima, que mais parece uma oração para consolar defunto fresco. É a Missa em dó maior, de Wolfgang Amadeus Mozart, informa o locutor da FM. Ele se sente numa catedral em Viena d'Áustria, embora não fizesse a menor idéia de como eram as catedrais de Viena d'Áustria. Excelsa glória. Música. Missa. Mozart (p. 24).

Não é difícil perceber que não é nada superficial o contato de Veltinho com a obra de Mozart. E a idéia de se sentir em plena catedral de Viena é uma abstração muito interessante em se tratando apenas de um banco de táxi. O que parece contrariar em parte a noção de nocividade que vê Adorno no processo de veiculação da obra de arte. Quer dizer, mesmo numa situação cotidiana, prosaica, fora de um ambiente “elevado”, que seria propício para a arte atingir todo o seu potencial de ser sublime, ela se refaz em um contado mais indireto, mediado, e atinge, de alguma forma especial, a personagem. Tudo isso remete Veltinho até Viena d'Áustria, numa catedral cheia de anjos, “cantando o Réquiem, ao vivo e a cores [um bordão televisivo], para completar o clima.” (p. 25).

É interessante como há um desafio voltado à “alta cultura”. É como se a personagem se sentisse derrotado e não visse na literatura uma saída eficiente para suas angústias momentâneas. Assim, pensa não ser viável escrever um livro, “melhor é ligar a tevê. Para crer. Tevê é que nem Igreja messiânica — a solução japonesa para o nosso penado mundo ocidental. A fé transistorizada. Click-click. Rá. Arigatô” (p. 22-23). Então aqui, Veltinho escolhe a TV, ou exprime que lhe sobra somente essa alternativa. Não há mais possibilidade de superação por meio da literatura, aliás, parece nunca ter havido. Indiretamente pela voz do narrador, Veltinho diz:

Escrever um livro? Mas onde? No banco traseiro de um táxi? Para se escrever um livro era preciso de algo mais. Mesa, cadeira, papel, casa, dinheiro, comida, emprego, dinheiro, dinheiro, dinheiro para pagar as contas, e birita, que ninguém é de ferro. E silêncio, exílio e astúcia, como dizia um famoso irlandês, aquele que legou à posteridade um baú bem pesado, um caixãozão cujas alças ainda queimam nas mãos dos seus pósteros, ah, ainda mais essa: ter de enterrar, de uma vez por todas, esse tal de James Joyce. E não é que era preciso fazer o mesmo comum certo Machado de Assis e o indefectível João Guimarães Rosa? Tomar a mesma drástica providência em relação aos esquifes das mimosas almas gêmeas Clarice Lispector-Virginia Woolf? Urgente! Lançar uma bomba sobre a tumba de William Faulkner. Entregar os restos mortais de Fiodor Dostoiévsky aos urubus. (Tarefa fácil: é só levá-los para Niterói, ali do outro lado da baía da Guanabara. Lá urubu voa de costas.) Enfim, enterrar bem enterrado todos os mortos e assassinar todos os escritores vivos. Que se fodam. Todos. Todo mundo (p. 23).

Ironias à parte, não é fácil aqui definir com precisão todas as possibilidades de leitura do trecho citado acima. Poderia se pensar, por um lado, na idéia de que não seria possível, ou seria uma tarefa extremamente difícil se expressar tendo sempre como parâmetro todos esses escritores, que estariam sempre ali a vigiar o que se produzisse. É como se Veltinho visse neles todas as firmes travas canônicas que admitissem somente uma direção para o fazer literário, e emperrariam outros caminhos para a literatura, principalmente frente a sua própria incapacidade de ser um bom escritor. Por outro lado, poderia vingar a idéia pela qual a própria época em que vive tem se encarregado de

enterrar seus escritores exponenciais, como se a cada dia estivessem cada vez mais fadados ao esquecimento, deixando todo o espaço para a televisão, por exemplo. De qualquer forma, o que fica notadamente marcado é que a ironia deixa tudo num mesmo plano em *Um táxi para Viena d'Áustria*. O jazz, a música brasileira, a literatura, o rock, a TV, Mozart, etc, figuram lado a lado de maneira equivalente, sobremaneira no âmbito do discurso narrativo. Há, portanto, um “rebaixamento” da “alta cultura”, que passa a ser entremeada pelo discurso “massivo” e vice-versa. Entre a “Pasárgada” de Manoel Bandeira e a “Marrakesh” de Caetano Veloso, Veltinho sonha com uma saída para seu conturbado momento. E nesse ritmo de sonho percebe também um mundo mais imprevisível do que sua própria existência, um mundo misturado e tão confuso quanto a sua própria vida:

Toca para uma catedral consoladora em Viena d'Áustria, pois não posso perder a jam session de adeus ao século XX. Querubins ao coro. Wolfgang Amadeus Mozart se revezando ao piano com Thelonius Monk, Duke Ellington, Herbie Hancock e o nosso Tom Jobim. Rufar de tambores e atabaques da Bahia — de todas as Áfricas. Trompetes em surdinas, uivando como cães para o luar de um novo século. E Deus tocando a flauta da sua própria coluna vertebral. Música. Missa. Mozart. Mereço essa excelsa glória?  
Toca pro inferno, que já estou cheio de tanto paraíso (p. 108).

A tonalidade mais forte que adquire o romance em questão é, sem sombra de dúvida, aquela que se acerca do hibridismo. Em *Um táxi para Viena d'Áustria*, aquelas instâncias culturais que já foram notadamente distanciadas, como a “cultura de massa” e a “cultura erudita”, aproximam-se e interpolam-se num mesmo estrato. Esse parece mesmo ser o caso desses três romances aqui trabalhados. A mistura daquelas “instâncias culturais” são efetivadas nas páginas das obras de Torres. Fica claro que o universo das personagens é atravessado por uma gama muito extensa de produções culturais e a narrativa acaba relativizando as concepções do que é “erudito” e do que é “massivo”,

como por exemplo o jazz e a música brasileira de Caetano Veloso ou de Chico Buarque. Por fim, o que está em jogo não parece ser a existência da “cultura erudita”, nem talvez a sua decadência. O que parece ser possível apreender a partir da obra de Antônio Torres é que não é mais pertinente o reconhecimento da “cultura erudita” como instância pura, como uma cultura elevada que deixa à sombra outras instâncias menos importantes. O que se vê são novas possibilidades para a literatura, o que se vê são novas direções que se configuram na vida atual e que possibilitam ou requerem dos escritores diferentes maneiras de construir seus universos ficcionais. Novo panorama que possibilita, mas igualmente requer novas maneiras de abordagem sobre a literatura contemporânea a fim de que os novos estudos elaborados não sejam apenas lugar para acepções pessimistas e desvalorizadoras da literatura que vem sendo produzida nas últimas décadas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste trabalho, buscou-se construir um entendimento sobre como elementos da “cultura de massa” são apropriados por Antônio Torres nos romances *Um cão uivando para a lua*, de 1972, *Adeus, velho*, de 1981 e *Um táxi para Viena d’Áustria*, de 1991. Em decorrência disso, buscar saber se o resultado dessa apropriação auxilia de alguma maneira na construção de uma saída para o conturbado contexto cultural contemporâneo. Encontrou-se na narrativa dos referidos romances, em diversos momentos, marcas de elementos típicos da cultura de massa. Exemplo disso é a utilização do clichê, caso da história da personagem Virinha: um típico dramalhão televisivo. Outros exemplos podem ser percebidos na locução de rádio e TV assumindo por vezes o discurso narrativo e na presença da televisão no ambiente familiar, permeando o cotidiano das personagens. Esse cotidiano é transformado repetidamente em grande espetáculo no momento em que são transferidos para a tela de TV, para as ondas do rádio ou ainda para as páginas dos jornais. Além disso, nos três romances, os meios de comunicação atuam de diferentes formas no espaço rural e no urbano, conferindo uma gama enorme de mudanças, principalmente no ambiente rural. Os elementos da cultura de massa puderam ser percebidos tanto diluídos na diegese quanto incorporados na estrutura dos romances.

Sem dúvida são perceptíveis as diferenças que guardam entre si os três romances. *Um cão uivando para a lua*, romance da década de 1970, apresenta, de certa forma, uma visão mais crítica e negativa, em relação aos elementos da “cultura de massa”. *Adeus, velho*, da década de 1980, tem como elemento crucial os meios de comunicação de massa, os quais vão transformando incessantemente a vida das

personagens e do ambiente rural. *Um táxi para Viena d'Áustria*, da década de 1990, é, dos três, o romance mais urbano. Os elementos da cultura de massa têm influência decisiva na estrutura do romance. De certa forma, é um romance policial, mas que transcende o gênero e se refaz em romance que tende ao psicológico.

A escritura de Antônio Torres tem uma gama de variações que vão se formando a partir de discussão de aspectos duplos das coisas. Há o contraste entre o rural e o urbano e em cada um desses ambientes são colocadas em evidência suas próprias contradições. Soma-se a isso as incursões da mídia que contribui para que as contradições se multipliquem. Há em Torres uma raiz erudita, uma veia popular e massiva que vão se costurando e se misturando até se perder de vista a possibilidade de separá-las por completo. Há um lirismo bem próximo da poesia que leva o leitor a uma espécie de transcendência, um buscar de si mesmo, num olhar mirado para dentro; há o prosaico que traz as discussões da vida mais cotidiana num referencial tão agudo da “realidade” — ou mais, social —, que impulsiona o leitor, que reconhece sua vida ali facilmente. Vive a literatura de Torres como se fosse sua vida, a vida do país, quase como se fosse mais uma notícia do jornal, mais um fato novo que se apresenta na tela da televisão. Assim, a obra de Antônio Torres requer, a todo momento, uma leitura atenta aos seus profusos desdobramentos, que devem ser interpostos, comparados e montados como uma espécie de quebra-cabeça, a fim de que haja a concretização de toda ou da maior parte possível do que o autor exprime com seu relato.

O tom da escritura Torres é o pensar sobre as coisas, por menores e mais cotidianas que sejam elas ou mais importantes que possam representar no âmbito social. A dificuldade de se arranjar um emprego, mesmo com um diploma universitário (Torres, 1981, p.112); as dificuldades que envolvem o processo de migração no Brasil; as problemáticas relações cotidianas entre o indivíduo e a mídia e entre o individual e o



público; a difícil relação entre ambiente rural e ambiente urbano, na qual se envolve os meios de comunicação e em decorrência disso uma certa invasão das formas de vida da cidade no sertão. Antônio Torres fala por meio das suas personagens da modernização esquizofrênica pela qual passou e ainda passa o país, trata da representação da família no ambiente rural trazendo para a discussão a figura do pai em contrapondo com as representações do feminino na mãe, irmãs e esposa. Trata também, a prosa do escritor baiano, de discutir o lugar atual que ocupa a arte “erudita”, a arte popular e a “cultura de massa”.

É possível se pensar na hipótese de que o mais fundamental para os personagens de Torres seja a necessidade de colocar todos os pensamentos em ordem. Todos se encontram em situações que impulsionam cada um à reflexão a respeito do lugar que está ocupando, e aí se ocupam da ordenação das suas vidas. A. reflete acerca de seu momento no sanatório; T., de seu momento de sucesso na mídia, com uma vida envolta de relações sociais calcadas em “aparências”; Virinha reflete sobre sua condição de mulher que foi traída na adolescência e sobre sua condição de ré acusada de assassinato; Mirinho reflete sobre as relações familiares, e dentre elas a relação particular com a irmã; Veltinho reflete sobre todas as coisas que envolvem a vida de um desembregado que acaba de matar um homem e todos, sem exceção, refletem sobre suas condições de migrantes, suas vidas passadas no ambiente rural e na cidade. Daí, com tudo isso, poderia se pensar, — aqui neste trabalho ainda só como uma superficial conjectura — na possibilidade de ser mesmo uma forma de organização do pensamento do próprio autor, que se exprimiria por meio de uma narrativa reveladora de aspectos autobiográficos. Assim, o discurso narrativo de Torres teria um tom parecido, em certo ponto, com a escritura de diário, no qual se iria reconstruindo o passado, dando-lhe forma concreta, a fim de possibilitar um entendimento da existência. Como diz o

próprio Antônio Torres em palestra proferida na Fundação Casa de Jorge Amado e posteriormente editada em livro de nome *Com a palavra o escritor*:

Permitam-me contar-lhes a curiosa reação de Luciana Vilas Boas, a diretora editorial da Record, logo que o leu [o romance *O cachorro e o lobo*], ainda nos originais. Ela me telefonou para perguntar como era que eu tinha conseguido criar um personagem ‘tão bem resolvido.’ Se eu era uma pessoa ‘bem resolvida.’ Respondi-lhe que certamente que não; que talvez o personagem estivesse na contra-mão dos meus próprios impasses pessoais. A verdade, porém, é que quando escrevi o livro, ele me deu, em primeiro lugar, muito prazer, e, em segundo, me trouxe um certo apaziguamento (RIBEIRO, p. 191).

No caso específico da apropriação dos elementos da cultura de massa, estes estão longe de serem apresentados grosseiramente por Antônio Torres, como se poderia pensar. Pelo processo da reciclagem, o autor resignifica os elementos massivos e os condicionam a alguns procedimentos literários. Se o contraste entre o meio rural e o meio urbano alimenta e cerceia a narrativa, os meios de comunicação incrementam o conflito e conseqüentemente o discurso narrativo. Através desse processo, Torres facilita a leitura da complexidade de seus romances. O autor utiliza para a construção de sua poética o reconhecível, o internalizado: um mundo já de antemão conhecido por todos, seja pela televisão, seja pelo livro. Esse mundo pode ser o sertão ou a cidade, ou ainda, as pessoas que ali habitam. Antônio Torres parece ser, portanto, aquele autor com as atitudes desejadas por Calvino que diz: “Nos tempos cada vez mais congestionados que nos esperam, a necessidade de literatura deverá focalizar-se na máxima concentração da poesia e do pensamento” (CALVINO, 1990, p. 64).

Dessa forma, torna-se difícil afastar Torres de um importante lugar na literatura brasileira. Ainda mais difícil, depois deste trajeto, seria acreditar que a Literatura perde qualidade ao aproximar-se da cultura de massa. Se perdas existem, e certamente

existem, pois fazem parte dos processos de tudo aquilo que vive, não seria diferente com a Cultura; são perdas naturais como são naturais os ganhos.

As análises desenvolvidas neste trabalho possibilitam a crença de que os ganhos decorrentes de tal proximidade são, para a Literatura, grandiosos. Assim não seria fora de propósito finalizar este estudo com uma citação de um dos romances analisados. Citação essa que confirma uma espécie de olhar otimista (pretendido neste trabalho) no que diz respeito aos novos alinhamentos culturais. Embora a falha do autor em colocar em um mesmo plano homossexuais e bandidos retire bastante da expressividade da passagem, o fechamento do romance *Adeus, velho* se dá dessa maneira otimista e configura-se como olhar esperançoso:

Dizem que boa parte deles não quer nada com trabalho ou estudo, entregando-se por completo a vadiagem. Há de tudo entre eles: homossexuais, alcoólatras, toxicômanos e, até mesmo, pequenos e perigosos bandidos. – Sinal dos tempos – dirão estudiosos em disponibilidade, em férias por estas bandas, acrescentando: - É um mundo que se degenera pela pobreza.

- É do estrume que nascem as flores – filosofa Mirinho, que agora ligou de vez as antenas para os acontecimentos. (p. 159).

## BIBLIOGRAFIA

### TEXTOS TEÓRICOS:

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação das massas. In: LIMA, Luiz Costa (org.) *Teoria da cultura de massa*. Trad. Júlia E. Levy. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Achados e perdidos*. São Paulo: Polis, 1979.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80, e 90*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da C Pereira. Lisboa: Relógio d' água, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. 3. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. V.1.

\_\_\_\_\_. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Os Pensadores*. Vol. 48 Trad. José Lino Grünwald. São Paulo: Abril, 1975.

BORELLI, Sílvia Helena Simões. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo : EDUC: Estação Liberdade, 1996.

BUENO, André. *Formas da crise: estudos de literatura, cultura e sociedade*. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

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

CASTELLS, Manuel. *A questão urbana*. Trad. Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

CHIAMPI, Irleamar. O romance latino-americano do pós-modernismo do pós boom se apropria dos gêneros da cultura de massas. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v.3, n.3, 1996. P. 78-85.

CHIAPPINI, Ligia. *O foco narrativo*. In: Série Princípios. 7ª ed. São Paulo: Ática, 1994.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós-moderno*. 4ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

COHN, Gabriel. Alfinetes e Barbárie. In: Caderno Mais, *Folha de São Paulo*, 19 de novembro de 1995, São Paulo –SP.

\_\_\_\_\_.(org). *Theodor W. Adorno*. Trad Aldo Anesti et alii. Coleção Grandes Cientistas Sociais. SP. Ática, 1986.

COUTINHO, Eduardo F. *Literatura comparada na América Latina*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

DALCASTAGNÈ, Regina. Vivendo a ilusão biográfica. A personagem e o tempo na narrativa brasileira contemporânea. In: *Revista Literatura e Sociedade/ Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada/ Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Universidade de São Paulo*. – n. 1 (1996) – São Paulo: USP / FFLCH / DTLLC, 1996.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. In: Série princípios. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1994.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1979.

\_\_\_\_\_. *Sobre a literatura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ESTEVES, João Pissarra. Cultura e industrialização: Racionalidade e instrumentalismo. In: ANTELO, Raul; BARROS CAMARGO, Maria Lúcia de.; ANDRADE, Ana Luiza & ALMEIDA, Tereza Virgínia. (Orgs.). *Declínio da arte. Ascensão da cultura*. Florianópolis: ABRALIC / Letras Contemporâneas, 1998.

FERREIRA, Luiz Sérgio Galdi. *A comunicação de massa no percurso do migrante brasileiro*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação UFRJ, 1975.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Canibalismos recíprocos: literatura, cinema e cultura de massa. In: *Semear* — Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de estudos Portugueses. Rio de Janeiro, n.º. 9, 2004.

FREITAG, Bárbara. *A Teoria Crítica*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *Culturas Híbridas: estratégicas para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloisa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 1997.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

\_\_\_\_\_. *Cartografias Urbanas: representações da cidade na literatura*. IN: Revista Semear1. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1997.

GUELFY, Maria Lúcia Fernandes. Identidade cultural numa perspectiva pós-moderna. In: *Gragoatá*. n. 1. Niterói: EDUFF, 1996. p.137-149.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na pós-modernidade*; trad. Tomas Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. S. ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

\_\_\_\_\_. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. (Org.) LIVSOVIK, Trad. Adelaine La Guardia Resende... [et ali]. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-moderno*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

HUYSSSEN, Andreas. Literatura e cultura no contexto global. In: MARQUES, Reinaldo & VILELA, Lúcia Helena (Orgs.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG / ABRALIC, 2002.

\_\_\_\_\_. *Memórias do modernismo*. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

\_\_\_\_\_. Mapeando o Pós-Modernismo. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). *Pós-modernismo e política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

IANNI, Otávio. *A sociedade global*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

JAMESON, Frederic. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios de Frederic Jameson*. 3.ed. /org. e trad. : Ana Lúcia Almeida Gazzola. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

\_\_\_\_\_. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Gevasco. São Paulo: Ática, 1996.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia*. Bauru-SP: Edusc, 2001.

LUCAS, Fábio. *Literatura e comunicação na era da eletrônica*. São Paulo: Cortez, 2001.

McQUAIL, Denis. *Teoria da comunicação de massas*. Trad. Carlos de Jesus. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no Pedacço: Cultura Popular e lazer na cidade*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec / UNESP, 1998.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Quem manipula quem – Poder e massas na indústria da cultura e da comunicação no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1986.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. Televisão pública, televisão cultural: entre a renovação e a invenção. In: RINCÓN, Omar (Org.). *Televisão pública: do consumidor ao cidadão*. Trad. Dolores Montero; Maria Carbajal. São Paulo: Edição: Renato Pinto Flor, 2002.

\_\_\_\_\_. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Trad. Ronaldo Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesus & REY, Germán. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. Trad. Jacob Gorender. São Paulo: SENAC, 2001.

MERQUIOR, José Guilherme. Aranha e Abelha: para uma crítica da ideologia pós-moderna. In: \_\_\_\_\_. *Crítica 1964 – 1989. Ensaios sobre Arte e Literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias Locais / Projetos Globais*. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MIRA, Maria Celeste. Invasão de privacidade? Reflexões sobre a exposição da intimidade na mídia. In: *Lugar Comum — Estudos de mídia, cultura e democracia*. Rio de Janeiro, n. 5-6, s.d.

MORICONI, Italo. Sublime da estética, corpo da cultura. In: ANTELO, Raul; BARROS CAMARGO, Maria Lúcia de.; ANDRADE, Ana Luiza & ALMEIDA, Tereza Virgínia. (Orgs.). *Declínio da arte. Ascensão da cultura*. Florianópolis: ABRALIC / Letras Contemporâneas, 1998.

NEVES, Luiz Felipe Baeta. Região e Nação. In: SODRÉ, Muniz. & VILAÇA, Nízia. (Orgs.). *Nas fronteiras do contemporâneo: território, identidade, arte, moda, corpo e mídia*. Rio de Janeiro: MAUAD; Fundação Universitária José Bonifácio, 2001.

NUNES, Benedito. O tempo na narrativa. In: Série Fundamentos. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1995.

OLINTO, Heidrun Krieger. Literatura/cultura/ficções reais. In: OLINTO, Heidrun Krieger & SCHOLLHAMMER, Karl Erik. (Orgs.). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: EdPUC-Rio: São Paulo: Loyola, 2003.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

\_\_\_\_\_. *Espaço e territorialidade*. In: ORTIZ, Renato. Um outro território. Ensaio sobre a mundialização. São Paulo: Olho d'Água, s.d.

PAIVA, Raquel. *O espírito comum: Comunidade, mídia e globalismo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: MAUAD, 2003.

PASTA Jr, José Antônio. Cordel, intelectuais e o Divino Espírito Santo. In: BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.

PATIÑO, Roxana. Identidad, territorios, diversidad. Para pensar la integración cultural en el MERCOSUR. In: ANTELO, Raul; BARROS CAMARGO, Maria Lúcia de.; ANDRADE, Ana Luiza & ALMEIDA, Tereza Virgínia. (Orgs.). *Declínio da arte. Ascensão da cultura*. Florianópolis: ABRALIC / Letras Contemporâneas, 1998.

PELLEGRINI, Tânia. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. In: *Revista de Crítica Literária Latino-americana*, Ano XXVII, n.53, 2001, pp. 115-128.

\_\_\_\_\_. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 1999.

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

POLVORA, Hélio. Escolher a dor. In: TORRES, Antônio. *Um cão uivando para a lua*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002. [1ª edição: Gernasa, 1972].

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1995.

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

\_\_\_\_\_. A ficção brasileira na era da globalização da cultura. In: Terceira Margem. p. 114-119. s.d.

RIBEIRO, Carlos. (Org.). *Com a palavra o escritor*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Braskem/ Casa de Palavras, 2002.

RIGAMONTE, Rosani Cristina. Severinos, Januárias e Raimundos: notas de uma pesquisa sobre os migrantes nordestinos na cidade de São Paulo. In: MAGNANI, José Guilherme C. & TORRES, Lílian de Lucca. (Orgs.). *Na metrópole. Textos de Antropologia urbana*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; FAPESP, 2000.

RINCÓN, Omar. A televisão: o mais importante, do menos importante. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Televisão pública: do consumidor ao cidadão*. Trad. Dolores Montero; Maria Carbajal. São Paulo: Edição: Renato Pinto Flor, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das mídias*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Experimento, 2000.



SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

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

\_\_\_\_\_. Artelatina (Manifesto). In: MARQUES, Reinaldo & VILELA, Lúcia Helena (Orgs.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG / ABRALIC, 2002.

SANTOS, Eloína Prati dos. A paródia pós-moderna como ficção descolonizante. In: PETERSON, Michel & REIS, Ignacio Antonio. (Orgs.). *As armas do texto: a literatura e a resistência da literatura*. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2000.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. In: Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SARLO, Beatriz. *Cenas da Vida Pós-Moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Trad. Sérgio Alcides. RJ: UFRJ, 1997.

\_\_\_\_\_. A literatura na esfera pública. Trad. Adriana Silvina Pagano. In: MARQUES, Reinaldo & VILELA, Lúcia Helena (Orgs.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG / ABRALIC, 2002.

\_\_\_\_\_. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. 2ª ed. São Paulo: ed. Edusp, 2005.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2001.

SCHNEIDER, Liane. A representação do feminino como política de resistência. In: PETERSON, Michel & REIS, Ignacio Antonio. (Orgs.). *As armas do texto: a literatura e a resistência da literatura*. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2000.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SILVA, Agnaldo. Uivar é com os cães. In: TORRES, Antônio. *Um cão uivando para a lua*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002. [1ª edição: Gernasa, 1972].

SILVA, Maurício. Antônio Torres e a saga do deslocamento. In: *Letras & Letras*. v. 9. n. 2. p. 79-88. jul/dez. Revista do Departamento de Ciências da Linguagem e do Departamento de Línguas estrangeiras modernas da Universidade de Uberlândia. Uberlândia: Universidade de Uberlândia, 1993.

SILVERMAN, Malcolm. A 'Comédie Humaine' Fatalista de Antônio Torres. In: *Moderna ficção brasileira 2 (ensaios)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Brasília, INL, 1981, p. 9-27.

SIMON, Luiz Carlos Santos. Pós-modernismo: conceitos e cultura. In: *Cerrados*. Brasília, n. 8. 1990. pp. 7-27.

\_\_\_\_\_. *Além do visível: contos brasileiros e imagens na era do pós-modernismo*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Fac. de Letras UFRJ, 1999.

SODRÉ, Muniz. *A comunicação do grotesco: um ensaio sobre a cultura de massa no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1983.

\_\_\_\_\_. A mascarada multiculturalista. In: \_\_\_\_\_. & VILAÇA, Nízia. (Orgs.). *Nas fronteiras do contemporâneo: território, identidade, arte, moda, corpo e mídia*. Rio de Janeiro: MAUAD; Fundação Universitária José Bonifácio, 2001.

\_\_\_\_\_. *O monopólio da fala; Função e linguagem da televisão no Brasil*. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 1984.

\_\_\_\_\_. *O social irradiado: violência urbana, neogrotesco e mídia*. (Biblioteca da educação. Série 5. Estudos da Linguagem; v. 6). – São Paulo: Cortez, 1992.

\_\_\_\_\_. *Reinventando a cultura: A comunicação e seus produtos*. Petrópolis: Vozes, 1996.

SUSSEKIND, Flora. Ficção 80 – dobradiças e vitrines. In: \_\_\_\_\_ *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993. p 239-52.

\_\_\_\_\_. Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. In: Revista *Literatura e Sociedade*/ Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada/ Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Universidade de São Paulo. – n. 1 (1996) – São Paulo: USP / FFLCH / DTLLC, 1996.

TAVARES, Ildásio. Antônio Torres. In: RIBEIRO, Carlos. (Org.). *Com a palavra o escritor*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Braskem, 2002.

VLASSLAERS, Joris. Tecnologia midiática e inovação literária. In: ANTELO, Raul; BARROS CAMARGO, Maria Lúcia de.; ANDRADE, Ana Luiza & ALMEIDA, Tereza Virgínia. (Orgs.). *Declínio da arte. Ascensão da cultura*. Trad. Do inglês por Renata Telles e Antonio Carlos Santos. Florianópolis: ABRALIC / Letras Contemporâneas, 1998.

WILLIAMS, Raymond. *O Campo e a Cidade: na história e na literatura*; trad. Paulo Henrique Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Trad. Marie-anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

Z Aidan Filho, Michel. *O fim do Nordeste e outros mitos*. São Paulo: Cortez, 2001.

#### TEXTOS LITERÁRIOS:

TORRES, Antônio. *Adeus, velho*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1981. [1ª edição: Ática, 1981].

\_\_\_\_\_. *Essa Terra*. 12ª ed. São Paulo: Ática, 1997. [1ª edição: Ática, 1976].

\_\_\_\_\_. *O cachorro e o lobo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1997. [1ª edição: Record, 1997]

\_\_\_\_\_. *Um cão uivando para a lua*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002. [1ª edição: Gernasa, 1972].

\_\_\_\_\_. *Um táxi para Viena d'Áustria*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

#### CINEMATOGRAFIA:

COSTAS, Gavras. *O Quarto Poder* (Título original: *Mad City*). Estados Unidos: Warner Bros, 1997.