

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO JORNALISMO

André Corrêa da Silva de Araujo

**MÍDIA E LITERATURA: O USO DOS NOMES PRÓPRIOS COMO
METALINGUAGEM CRÍTICA DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO**

Porto Alegre - RS
2013

André Corrêa da Silva de Araujo

MÍDIA E LITERATURA: O USO DOS NOMES PRÓPRIOS COMO METALINGUAGEM CRÍTICA DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social - Habilitação Jornalismo

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

Porto Alegre - RS
2013

André Corrêa da Silva de Araujo

MÍDIA E LITERATURA: O USO DOS NOMES PRÓPRIOS COMO METALINGUAGEM CRÍTICA DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social - Habilitação Jornalismo

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

Data de aprovação:

Banca examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva (orientador)
UFRGS

Prof. Dr. Fabrício Lopes da Silveira
UNISINOS

Prof. Dr. Máximo Daniel Lamela Adó
UFRGS

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO**

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC (Trabalho de Conclusão de Cursos) intitulado.....

.....

.....

.....,

de autoria

de ,

estudante do curso

de.....

....., desenvolvida sob minha orientação.

Porto Alegre, de de 20.....

Assinatura:

Nome completo do **orientador**:

“If I could make the world as pure and strange as what I see, I'd put you in the mirror I put in front of me.”

(Lou Reed, in memoriam)

“Qualquer semelhança com fatos reais, neste livro, é mera coincidência. As pessoas citadas não existem e nunca existiram. Eu também não existo.”

(André Sant'anna)

AGRADECIMENTOS

Desejo eternizar nesse espaço um agradecimento não apenas àqueles cuja participação na escrita deste trabalho foi ativa e determinante, mas também a todos os encontros que tive durante o período de faculdade que me tornaram quem sou hoje, e, portanto, também fazem parte deste texto.

Agradeço A UFRGS, por ser um espaço de resistência e liberdade e manter sua posição como universidade pública, gratuita, de qualidade e cada vez mais aberta e plural. Agradeço também a FABICO, por ser o melhor lugar para se passar a primeira metade dos vinte anos.

Agradeço ao meu orientador Alexandre Rocha da Silva pelos cinco anos de orientação e amizade. É motivo de profundo orgulho todo esse tempo de convívio intenso e enriquecedor com alguém que tanto admiro.

Agradeço aos colegas de pesquisa do GPESC Jamer Mello, Bruno Leites, Felipe Diniz, Marcelo Conter e Márcio Telles pelas discussões, críticas, descobertas e amizade. Em especial, agradeço ao meu eterno colega de iniciação científica Cássio Borba Lucas pelos inúmeros galhos quebrados e as conversas próprias de bolsistas.

Agradeço aos meus amigos Germano Ribeiro, Juliano Rodrigues, Kauai Padaratz, Maurício Tiefensee e Germano Oliveira pela presença constante em minha vida e por me fazerem ter certeza de jamais estar sozinho em nenhuma situação.

Agradeço aos amigos de FABICO, em especial Guilherme Daroit, Rodrigo Ferreira, Bruno Mattos, João Flores da Cunha, Diego Paz e Mario Arruda. Passei cinco anos cercado de mestres, obrigado amigos.

Agradeço aos meus pais, pela educação sensível e dedicada, além do amor e apoio incondicional em toda e qualquer situação.

Agradeço a minha irmã, a pessoa que mais admiro desde que me conheço por gente.

Agradeço ao meu primo, Dante Longo, pela incursão profunda em sua infinita biblioteca cultural que moldou minha sensibilidade e repertório.

Agradeço a minha vó Clecy e Enilda por me acolherem por todos esse anos com tanto carinho.

Finalmente, meu mais importante agradecimento é para Natasha Heinz, por me dar a oportunidade de dividir todos os aspectos da minha vida com uma pessoa extraordinária. Além, é claro, da paciência e compreensão nos momentos difíceis e por resolvê-los com tanta doçura e aparente facilidade, muitas vezes apenas por sua presença.

RESUMO

O presente trabalho trata das relações que a literatura, mais especificamente a literatura brasileira contemporânea, estabelece com os meios de comunicação de massa. Partindo de um percurso teórico estabelecido entre autores das Teorias da Comunicação, propõe-se que alguns textos literários funcionem como uma metalinguagem crítica das mídias. A expressão material dessas relações encontra-se na utilização do nome próprio de figuras midiáticas como personagens ficcionais em textos de autores brasileiros, mais especificamente em *Panamérica*, de José Agrippino de Paula; *O dia que Ernest Hemingway morreu crucificado*, de Roberto Drummond; *Não há nada lá*, de Joca Reiners Terron e *Inverdades*, de André Sant'anna.

Palavras-chave: literatura; mídia; metalinguagem; crítica

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. DA LITERATURA AOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO	13
2.1. McLuhan	13
2.1.1. Os meios como extensões	13
2.1.2. O meio é a mensagem	14
2.1.3. Meios e ambientes	15
2.1.4. Metamídia ou meios como tradutores	16
2.1.5. Contra-ambientes	18
2.2 Flusser	20
2.2.1. Pós-história	21
2.2.2 Universo das imagens-técnicas	23
2.2.3. Escrita pós-histórica	26
2.3. A crítica	28
3. DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO À LITERATURA	32
3.1. Vanguardas, pop art e pós-modernismo	32
3.1.1. Referencialidade e metaficção	37
3.2. Contemporâneo	43
3.2.1. Imagem-ficção	44
3.2.2. Afterpop	46
4. NOMES PRÓPRIOS NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA	50
4.1. As vidas imaginadas de Marilyn Monroe	60
4.2. Os encontros da linguagem	66
5. CONSIDERAÇÕES FI NAIS	71
6. REFERÊNCIAS	73

1. INTRODUÇÃO

“Só me interessa aquilo que não é meu”, afirmou Oswald de Andrade em seu célebre Manifesto Antropófago (1978, p.11). A citação de Oswald, recorrente como uma dominante da cultura brasileira pelo menos desde a segunda metade do século XX, serve também como princípio norteador do trabalho aqui apresentado. Pois, como indica o título, trata-se de uma pesquisa que investiga as relações que a literatura mantém com os meios de comunicação.

Entretanto, salienta-se que essas relações, pelo menos na perspectiva aqui adotada, não estão dadas de saída. Existem muitos trabalhos que tratam desse trânsito, principalmente pela perspectiva das adaptações televisivas ou cinematográficas. Esse tipo de compreensão não será contemplada neste trabalho. O interesse aqui é voltado muito mais à questão da interação construtiva entre os diferentes meios e suas linguagens como forma constitutiva da cultura contemporânea.

A escolha da relação entre a literatura e os meios de comunicação é motivada principalmente pela tensão que se estabelece entre essas duas formas de expressão. Ainda que se possa argumentar que a literatura é um meio de comunicação, principalmente se levarmos em conta os pontos de vista dos autores aqui utilizados, é necessário notar que há uma cisão determinante entre aquilo que se expressa por meio de um texto literário e aquilo que se expressa por meios eletrônicos, especialmente no que tange a linguagem. A literatura, como será tratada aqui, é mais uma forma de usar a escrita do que um meio em si. Por isso a diferenciação entre os conceitos de 'literatura' e de 'meios de comunicação'. E essa relação é tensa pois, como referido anteriormente, a literatura e os meios eletrônicos operam sobre diferentes lógicas de produção de sentido.

Marshall McLuhan afirmou que a cada nova tecnologia inaugurada, com ela era criado também um ambiente. Aquilo a que McLuhan chama de ambiente é todo o conjunto de transformações que se efetivam na sociedade a partir de lógicas internas dessas próprias tecnologias. O autor canadense compreende que o impacto de uma tecnologia na sociedade se dá muito mais pela reorganização de uma série de fatores que se estendem desde a percepção, passando pela política e cultura, do que o que ela veicula. Portanto, a partir do advento das mídias eletrônicas e de seus modos de produção de sentido, toda a sociedade se reorganiza de acordo com essas lógicas.

Estamos, portanto, imersos em um ambiente midiático que modifica não apenas nossa experiência social, mas também a realidade como um todo. E se tal ambiente é regido pela

lógica das mídias eletrônicas não é um disparate questionar-se de que forma atua a escrita dentro desse ambiente. Pois, ainda que de certa forma deslocada de uma centralidade na construção discursiva da contemporaneidade, a literatura persiste. Como compreender essa persistência?

Poder-se-ia apregoar uma espécie de anacronismo deliberado e nostálgico, realizando uma defesa dos valores que uma compreensão de mundo linear, histórica e literária que hoje estaria perdida em decorrência do advento das mídias. Sim, seria possível fazê-lo, mas a perspectiva aqui adotada é diametralmente oposta a essa. Interessa-me muito mais compreender de que forma as mídias transformaram a literatura e o que há nela a respeito das próprias mídias, que as mesmas não podem falar por si. Esse movimento é o que McLuhan chama de contra-ambientes: uma interação consciente entre diferentes meios como forma de compreender mais precisamente o ambiente geral no qual estão inseridos.

Dito isto, é preciso fazer uma ressalva. Poder-se-ia muito facilmente, dada a argumentação exposta acima, cair numa armadilha conceitual que seria a de procurar uma espécie de “literatura midiática”. Entretanto, não pretendo me vincular a esse tipo de perspectiva. Aqui, adoto um ponto de vista muito mais voltado ao relacional do que ao ontológico: preocupo-me mais em saber de que forma é possível estabelecer um diálogo entre o ambiente midiático e determinados textos literários, do que afirmar o que seriam tais textos. Acredito que o que importa é sua relação, a interação que certos textos propõem para a questão das mídias.

Décio Pignatari (1971), comentando a obra de McLuhan, chama atenção para um ponto importante para o trabalho aqui delineado. O semioticista atenta para o fato de que os contra-ambientes atuam como uma metalinguagem crítica do ambiente. Para Pignatari, a experimentação e a interação entre os meios ocorrem no nível das linguagens, num processo de apropriação, experimentação e manipulação. Se aceitarmos o ponto de vista de Pignatari, permite-se pensar que a literatura pode funcionar como uma metalinguagem crítica das mídias. A relação entre esses meios é inevitável; cabe compreender suas formas de relação.

Se pensarmos que alguns textos literários podem funcionar como contra-ambientes e, por isso, como uma metalinguagem das mídias, cabe explicitar de que forma opera essa metalinguagem. Ainda que existissem diversas portas de entrada para estabelecer a análise, foi escolhida a utilização de nomes de pessoas reais e midiáticas como personagens ficticiais em determinados textos da literatura brasileira como a figura principal indicativa do trânsito entre as mídias e a literatura. O modo como esses nomes próprios aparecem e a forma como

são tratados, a partir da compreensão do que é o nome próprio para Deleuze (1998), foi a escolhida para a abordagem dessa pesquisa.

Assim, dado o escopo acima apresentado, poder-se-ia formular um problema de pesquisa que guia este trabalho, qual seja: de que forma se expressa a relação entre os meios de comunicação e a literatura através dos nomes próprios?

Este trabalho, portanto, objetiva, de maneira geral, compreender de que maneira os nomes próprios de figuras midiáticas são utilizados na literatura brasileira contemporânea. Para isso, é necessário também realizar um percurso teórico que dê conta das relações e dinâmicas que os meios mantêm entre si, tal como propostas teoricamente por diferentes autores da área de Teorias da Comunicação. Também pretende-se posicionar historicamente as realizações concretas que a literatura demonstrou em relação aos meios de comunicação de massa, suas proximidades e experimentações de linguagem. Por fim, o objetivo dessa monografia é se deter nas questões específicas dos textos que compõem o corpus aqui apresentado para compreender de que forma se estabelecem as relações e quais são seus efeitos de sentido.

A seleção do corpus levou em consideração a presença de nomes próprios dentro de livros de literatura brasileira. Foram selecionados, após pesquisa exploratória, quatro títulos: *Panamérica* (2001), de José Agripino de Paula; *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* (1978), de Roberto Drummond; *Não há nada lá* (2001), de Joca Reiners Terron e *Inverdades* (2009), de André Sant'anna. Uma descrição mais completa de cada um é apresentada no último capítulo.

O trabalho está organizado em 3 capítulos. O primeiro, “Da Literatura aos Meios de Comunicação”, apresenta um percurso teórico estabelecido por autores vinculados às Teorias da Comunicação para compreender de que forma se dá a interação entre os meios. Parte-se de McLuhan e sua concepção de ambientes e contra-ambientes para problematizar como as tecnologias se introduzem na sociedade e os impactos e transformações que causam tanto na cultura como em outros meios. Flusser é um autor que problematiza justamente o estatuto do ambiente midiático contemporâneo a partir da ideia de imagens técnicas e sua relação dialética com a escrita. Por fim, introduz-se a noção de crítica como metalinguagem proposta por Barthes, de forma a compreender a literatura como um discurso crítico paralelo ao midiático.

No segundo capítulo, “Dos Meios de Comunicação à Literatura”, propõe-se um percurso histórico dos modos como se estabeleceram as relações concretas entre as artes e a

literatura com os meios de comunicação. Para isso, são enfocadas mais especificamente três correntes ou movimentos artísticos: as vanguardas históricas, a pop art e o pós-modernismo. Dessas, são apropriados conceitos de metaficção e referencialidade dos discursos. Também são selecionadas duas perspectivas do contemporâneo, a Imagem-Ficção e o Afterpop como forma de compreender os modos cada vez mais aparentes das mídias na literatura.

Por fim, no último capítulo, o foco são os textos do corpus como forma de compreender e descrever que tipo de relações estão ali presentes entre a literatura e as mídias e que discurso cada autor propõe tendo em vista essa relação.

2. DA LITERATURA AOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO

Como apontado na introdução, neste capítulo pretendo esboçar um caminho teórico relacionado às teorias da comunicação, com ênfase em pensamentos que tenham por objetivo compreender a dinâmica dos meios. Darei atenção à obra de Marshall McLuhan e Vilém Flusser, primeiramente, para problematizar o uso das tecnologias da comunicação, suas dinâmicas e os efeitos que produzem. É importante essa perspectiva para posicionar de que modo compreendo as mudanças sofridas pela literatura a partir do advento dos meios técnicos e o modo como ela reagiu a essas mudanças.

McLuhan argumenta que, a cada novo meio surgido, todo o complexo social e psicológico sofre mudanças profundas, e tais mudanças nos são imperceptíveis em primeira análise. Cabe aos meios mais antigos traduzir essas mudanças em suas formas para que tenhamos uma compreensão mais ampla do ambiente no qual estamos inseridos. Flusser, tratando especificamente dos ambientes inaugurados quando do advento do que chama de imagens técnicas, afirma que é necessário que se estabeleçam ferramentas conceituais que possam compreender essa nova forma referida. Finalmente, farei uma incursão no pensamento de Roland Barthes, principalmente a respeito de suas considerações em relação ao texto e à intertextualidade, como alternativa para compreender o ambiente midiático enquanto texto, e a literatura como uma forma de metalinguagem crítica.

2.1. McLuhan

2.1.1. *Os meios como extensões*

O teórico canadense Marshall McLuhan compreende as tecnologias como extensões do homem, tal como expresso no título da tradução brasileira do livro *Os meios de comunicação como extensões do homem*¹ (2007). Apesar de nessa tradução dar-se um destaque ao que é comumente chamado de “meios de comunicação”, a definição de McLuhan para meio é larga (assim como também a de comunicação). O autor compreende qualquer tecnologia como um meio, ou uma extensão de alguma faculdade humana para fora de seu corpo. A roda como uma extensão dos pés, a roupa como uma extensão da pele, a escrita como uma extensão dos olhos.

A necessidade de amplificar as capacidades humanas para lidar com vários

1 Cabe ressaltar o título original em inglês, *Understanding media*.

ambientes dá lugar a essas extensões (...). Essas amplificações de nossas capacidades, espécies de deificações do homem, eu as defino como tecnologias. (2005, p. 90).

É uma dinâmica de tradução entre aquilo que é do homem naquilo que não o é, amplificando ou adaptando uma faculdade de forma a dar conta de uma situação, acontecimento ou ambiente: “podemos traduzir a nós mesmos cada vez mais em outras formas de expressão que nos superam” (2007, p. 77). É importante essa ideia de tradução principalmente a partir do reconhecimento do autor que tais extensões, por serem expressões humanas, são, de alguma forma, linguísticas. “Quer se trate de sapatos ou de bengalas, de zíperes ou de tratores, todas essas formas são linguísticas na estrutura e exteriorizações ou expressões do homem. Têm sua própria sintaxe e gramática, como qualquer forma verbal.” (2005, p. 341).

Ou seja, não há possibilidade de um meio ser apenas um instrumento na visão de McLuhan. As tecnologias estruturam-se como linguagem, estão sempre significando algo, ainda que esse algo nos seja quase imperceptível. A ideia de compreender um meio ele próprio não apenas como suporte, mas sim como produtor de sentido, é essencial na compreensão do pensamento de McLuhan tal como delineado aqui.

2.1.2. O meio é a mensagem

Tendo isso em vista, não aparece como nenhuma surpresa a afirmação “o meio é a mensagem” (2007, p. 21). Mas não apenas por esse caráter de linguagem constitutivo da tecnologia, mas também pelo fato de que cada sentido externalizado na forma de um meio altera de forma profunda toda a organização cognitiva, perceptiva e sensível da sociedade na qual foi introduzido. O meio, para McLuhan, transforma de forma radical todo o complexo social humano. E são essas transformações que merecem atenção, não aquilo que um meio faz ou veicula como seu “conteúdo”.

o meio é a mensagem. Isso apenas significa que as consequências sociais e pessoais de qualquer meio - ou seja, de qualquer extensão de nós mesmos - constituem o resultado do novo estalão introduzido em nossas vidas por uma tecnologia ou extensão de nós mesmos (2007, p. 21).

Quando McLuhan diz que o que importa na tecnologia do carro é muito pouco o carro em si, mas sim todo o complexo de estradas, distribuição e integração das distâncias isso fica muito claro. A própria ideia de tempo e espaço foram transformadas com o advento do carro. No caso dos meios de comunicação, num sentido mais tradicional, isso se torna mais radical.

Pois numa acepção comum, tais meios se caracterizam justamente por veicular mensagens. Se essas “mensagens” não são efetivamente suas mensagens, é possível afirmar que estamos definitivamente olhando para o lado errado. Dentro dessa perspectiva, nada do que a TV, por exemplo, jamais veiculou é tão importante quanto a emergência da TV como tecnologia. Aquilo que são consideradas as “mensagens” da TV é que são seu suporte. Os verdadeiros impactos do meio geralmente ocorrem longe dele, em instâncias mais profundas e complexas tanto da psique quanto da sociedade.

Já que a TV foi citada no parágrafo anterior, cabe fazer uma distinção fundamental na obra do pensador, que é a relação entre os meios mecânicos e eletrônicos. A tradução de sentidos ou faculdades humanas em tecnologias é algo que remonta aos tempos mais remotos, pelo menos desde a invenção dos instrumentos neolíticos e a sedentarização da humanidade. Tais tecnologias são mecânicas, e têm a possibilidade de ser a extensão de um dado sentido, como, por exemplo, o desenvolvimento do sentido da visão a partir da escrita e da imprensa, em detrimento dos demais. Já a partir do advento da energia elétrica, as tecnologias tornaram-se extensões do nosso próprio sistema nervoso, exteriorizando o próprio pensamento. Por isso são tão importantes na obra de McLuhan as análises à respeito dos meios eletrônicos de comunicação, pois eles expressam um ponto de virada na forma como a civilização se organizou até então.

2.1.3. Meios e ambientes

As transformações sociais efetivadas pela emergência de um novo meio são objetivas e características desses próprios meios, decorrem de sua linguagem. Ao conjunto dessas transformações - ou da mensagem - de cada meio é o que McLuhan chama de ambientes. “Um meio de comunicação cria um ambiente. Um ambiente é um processo, não um invólucro. É uma ação e atuará sobre os nossos sistemas nervosos e nas nossas vidas sensoriais, modificando-os por inteiro.” (2005, p. 129). A curiosa utilização do termo ambiente para designar aquilo que circunda um meio é precisa e cirúrgica. Pois, como foi discutido acima, ao ser introduzido na cultura um meio cria um conjunto de novas relações inevitáveis com seu entorno, afetando a sociedade como um todo. Ele força um novo ambiente sobre os pré-existentes, alterando-os por sua vez, e assim todo o complexo de vivência no qual estamos inseridos. E justamente por estarmos inevitavelmente inseridos nesses diversos ambientes que não notamos a sua presença. É como um peixe que não reconhece a existência da água, para

usar uma anedota corrente.

Assim como há muitas tecnologias, existem diversos ambientes no centro do qual vivemos. Entretanto, a cada nova tecnologia, todos os ambientes se modificam a partir desse novo. Todo o complexo social se modifica e tal mudança passa ao largo de nossa compreensão. Mas ao ambiente ser modificado a partir de um novo meio de comunicação, os ambientes anteriores se tornam mais claros para a nossa compreensão, já que estamos operando em um regime diferente. Nas palavras de McLuhan,

uma das coisas que ocorrem quando um novo veículo entra em cena é que nos tornamos conscientes das características básicas dos veículos mais antigos, de um modo que não víamos quando as coisas estavam acontecendo. (...) O rádio parece ter adquirido uma consciência maior de sua própria identidade depois da televisão, e o mesmo ocorreu com o cinema. Assim, há uma grande vantagem nessa revolução provocada por um novo meio de comunicação, ao revelar algumas das características anteriores da mídia mais antiga, tornando-as mais inteligíveis e mais úteis, dando-nos uma consciência maior do controle que temos sobre ela. (2005, p. 62)²

A coexistência dos ambientes e os modos como se relacionam parecem ser os principais vetores para que se possa compreender a dinâmica dos meios em nossa sociedade. Tal era o propósito de McLuhan: compreender a forma de atuação de um meio na sociedade e na cultura, para que as transformações operadas por eles não nos aparecessem como novidades das quais não teríamos como lidar, podendo acabar em um estado de total alienação nas mãos da tecnologia.

2.1.4. Metamídia ou meios como tradutores

Como discutimos anteriormente, os meios servem como forma de tradução para nossos sentidos e faculdades. Mas dado o fato de que os ambientes de cada meio estão em constante interação e sofrendo influência uns dos outros, é possível entrever que os meios também servem como tradutores uns dos outros: “O que estou querendo dizer é que os meios, como extensões de nossos sentidos, estabelecem novos índices relacionais, não apenas entre os nossos sentidos particulares, mas também entre si, na medida em que se inter-relacionam” (2007, p. 72), afirma claramente o autor. Estamos imersos em um ambiente geral formado por diversos ambientes em constante atrito e transformação. Já foi afirmado que um ambiente é

2 Tal citação é interessante para colocar em perspectiva uma ideia corrente de tecnofilia por parte de McLuhan. Aqui, ele deixa bem claro que uma nova tecnologia apenas interessa enquanto possibilidade de nos dar uma compreensão mais alargada das tecnologias já existentes. Mas não nos deixemos enganar pelo fato de que não é apenas uma nova tecnologia que tem essa capacidade, mas também a arte, como veremos mais adiante.

muito mais um processo do que um dado estático. Ele se desenvolve continuamente, sem poder deixar de lado o que já está estabelecido tecnologicamente.

A relação entre os ambientes se dá num nível de tradução, ou de apropriação do ambiente de um dado meio pelo outro. Segue daí o conceito de metamídia: cada meio é sempre interpenetrado por outros meios. Inclusive, McLuhan diz expressamente que “o 'conteúdo' de qualquer meio ou veículo é sempre um outro meio ou veículo” (2007, p. 22). Isso quer dizer que é a partir do que “está dado” que um novo meio opera, reorganizando a partir de suas gramáticas o contínuo ambiental. A mudança é operada sobre outra linguagem, formatando-a em uma lógica diferente. Quando o rádio é apropriado pela TV, torna-se clara a sua gramática mais elementar, pois é ela que está sendo manipulada por outra gramática. Ou seja, é a partir da diferença instaurada por uma nova tecnologia que podemos compreender como as outras funcionam estruturalmente.

Aqui há um ponto importante, que vale a pena explorar com mais profundidade dado o escopo pretendido por este trabalho. A partir de uma nova tecnologia, temos consciência mais abrangente do modo de funcionamento dos outros meios. Ao adquirir essa compreensão, temos maior controle sobre esse meio, e a partir de maior controle, uma possibilidade maior de experimentação. McLuhan afirma isso quando diz que os meios mais antigos assumem novos usos e novos papéis a partir da emergência de novas tecnologias. A dinâmica do ambiente mais recente é se apropriar dos mais antigos. Mas isso não significa que os meios mais antigos não podem se aproveitar de sua própria tradução em um novo meio (que vem junto com uma compreensão melhor de sua própria dinâmica) para expandir os seus limites. É um movimento contrário do movimento ambiental, e deve ser conscientemente produzido. Talvez seja a isso que McLuhan se refere quando fala dos meios híbridos:

O híbrido, ou encontro de dois meios, constitui um momento de verdade e revelação, do qual nasce a forma nova. Isto porque o paralelo de dois meios nos mantém nas fronteiras entre formas que nos despertam da narcose narcísica. O momento do encontro dos meios é um momento de liberdade e libertação do entorpecimento e do transe que eles impõem aos sentidos. (2007, p. 75)

Tal tipo de relação poderia ser exemplificada pela literatura beat, referenciada pelo próprio McLuhan. Surge a partir de uma compreensão de ritmo da palavra escrita a partir da emergência do jazz, alterando a forma literária e o jazz. Essa forma nova, indo contrariamente ao movimento da tecnologia, é o que McLuhan chama de contra-ambientes.³

3 Da mesma forma em que se pode notar certos traços de uma linguagem televisiva na literatura de James Joyce, por exemplo.

2.1.5. *Contra-ambientes*

Os contra-ambientes são fundamentais para a compreensão do pensamento de McLuhan na perspectiva aqui assumida. O contra-ambiente é o que faz o ambiente, a partir de uma manipulação e experimentação, revelar o funcionamento de tal ambiente. Além disso, são os contra-ambientes que têm a possibilidade de “prever” os mecanismos de um dado ambiente para que a sociedade se prepare para seus efeitos.

McLuhan designa como contra-ambientes duas formas de utilização dos meios, que efetivamente é apenas uma: a interpenetração dos meios uns nos outros e a arte. Entretanto, nota-se que a arte é justamente a interpenetração de um novo ambiente por sobre um meio mais antigo, a utilização de uma nova linguagem (na qual estamos imersos) por sobre outro suporte, seja ele qual for. “Os artistas de todos os setores são sempre os primeiros a descobrir como capacitar um determinado meio para uso ou como liberar as forças latentes de outro.” (2007, p. 73).

A arte ocupa uma posição central no pensamento de McLuhan. Ao revisar a bibliografia, é difícil encontrar um texto em que a arte não seja citada; ora como conceito, ora como exemplo. As citações, principalmente advindas da literatura, abundam em seu trabalho⁴ como forma de exemplificar a sua tese dos contra-ambientes. Para ele, Joyce, Rimbaud e Picasso foram tão importantes para o desenvolvimento da sociedade quanto cada uma das tecnologias. O que os poetas, pintores e escritores anteviam em seu trabalho em termos de estilo ou percepção (como a quebra com o paradigma narrativo nos simbolistas, ou da perspectiva em Cezanne) era atualizado anos depois pela tecnologia nos ambientes eletrônicos. Por isso, para McLuhan, o artista é fundamental para que se compreenda o modo como a sociedade se organiza agora, pois ele compreende com grande antecedência aquilo que estava apenas latente.

o artista tende a ser um homem plenamente cômico do ambiente. Os artistas foram considerados a 'antena' da raça. A consciência artística está focalizada nas implicações psíquicas e sociais da tecnologia. O artista constrói modelos dos novos ambientes e das novas vidas sociais que são o potencial oculto da nova tecnologia (2005, p. 80)

Para McLuhan, o artista tem um papel pragmático na sociedade. Pragmático no sentido de compreender o ambiente e agir em relação a ele, criando “modelos” estéticos que afetam diretamente a percepção, em relação ao “fora” ambiental. A dinâmica estrutural de

4 O modo como ele compreende o trabalho dos poetas simbolistas como Rimbaud e Baudelaire como contra-ambientes que previram a era eletrônica ao desvincular a poesia de seu aspecto narrativo e “esfriá-la” é notável. Assim como Joyce, Pound, Eliot, etc.

uma obra artística funciona como uma tecnologia, exceto pelo fato de que se tem a consciência de estar adentrando em um espaço de “transformação” perceptiva. Por isso a palavra contra-ambiente: é também um ambiente, mas que funciona de maneira contrária ao que está dado pela tecnologia.

Esse modo de compreender a arte por um caráter ativo e participativo tem a ver com a compreensão do autor dos ambientes como linguagens. Tanto a arte como a tecnologia operam sob uma mesma lógica. Os efeitos de uma são correlatos aos da outra. Uma experimentação poética radical⁵ cria efeitos no nosso modo de compreensão do mundo tão relevantes quanto a radicalidade do advento de uma tecnologia. A arte então perde seu status de monumento da capacidade criativa humana e torna-se um fator fundamental para a compreensão de nossa situação.

o papel do artista como criador de modelos de percepção e significados perceptuais é talvez mal-compreendida por aqueles que pensam a arte basicamente como um banco de sangue de valores humanos armazenados. Em nosso tempo, há muita gente infeliz que vê os tesouros do passado poluídos por um novo ambiente corrupto e vulgar. Nunca lhes ocorre que talvez sua tarefa seja a penetração e a exploração desses novos ambientes, e que a mera acumulação da experiência humana passada em bancos de sangue chamados arte não contribui muito para a percepção de nosso ambiente atual. (2005, p. 119)

Explorar os novos ambientes de forma a compreendê-los e deles extrair seu potencial criativo latente. Tal seria o papel dos contra-ambientes no pensamento de McLuhan. Entretanto, poder-se-ia compreender também o contra-ambiente por uma perspectiva de crítica ambiental. Mas nota-se que é uma espécie de crítica que difere em muito da noção de crítica como comentário, de apontar e julgar a constituição de um objeto. Trata-se de uma crítica estrutural, que constrói o objeto em paralelo a ele. O contra-ambiente é sempre parte do ambiente, e como ele mantém inevitáveis relações. Ele se apropria daquilo que é ambiental e o transforma. É um processo criativo, participativo e de linguagem⁶. O poeta concretista e semiótico Décio Pignatari inclusive nota que a lógica do contra-ambiente é uma lógica de metalinguagem⁷:

A arte é esse contra-irritante, esse antiambiente, pois ela previne e prepara a sensibilidade para as mudanças e os efeitos causados pelos novos meios de comunicação, extraindo dos próprios meios os meios com que criticá-los e compreendê-los, ou seja, os meios com que criticar e salientar os

5 Deve-se atentar para esse aspecto da radicalidade, principalmente do ponto de vista formal. Os artistas que McLuhan contempla em sua obra são sempre aqueles que tiveram uma atitude de rompimento com o institucionalizado. McLuhan, a moda de Benjamin, é um teórico de uma atitude vanguardista, e, por isso, revolucionário (por mais reacionário que pareça a uma primeira vista).

6 Cabe ressaltar aqui a pesquisa de Regiane Nakagawa, que vem trabalhando com essa concepção de ambiente como linguagem em textos apresentados nos últimos anos na Intercom.

7 A noção de crítica como metalinguagem será explorada mais adiante, a partir de Barthes.

desmandos provocados pelas novas tecnologias, amaciando os seus efeitos de hipnose e alienação. Poderíamos mesmo dizer que, em relação à tecnologia, a arte exerceria uma função de metalinguagem, uma função da consciência crítica. (PIGNATARI, 2004, p.73)

Já se pode definir aqui um certo delineamento da posição teórica que pretendo assumir estudando as relações entre a literatura e os meios de comunicação. A partir da emergência de novos ambientes, os meios mais antigos sofrem mudanças e se ressignificam, mas não deixam necessariamente de existir. Ainda mais no caso da literatura, um dos modos de expressão mais antigos da humanidade. Ela foi sofrendo abalos, se relacionando com cada vez mais ambientes e tendo que encontrar usos diferenciados, ou novos papéis, para si dentro da sociedade. O que proponho aqui é analisar essas relações como uma metalinguagem dos ambientes midiáticos, um modo de reação da literatura em relação ao ambiente mais geral no qual estamos envolvidos. A exploração ativa do ambiente de forma a extrair dele uma compreensão maior de seus mecanismos e também dos mecanismos literários.

É uma função, como diz Pignatari, crítica. Um contra-ambiente literário que é expresso claramente em determinadas obras. Essa atitude consciente de se engajar numa crítica ambiental é o que motivou a escolha do meu corpus. José Agrippino de Paula, André Sant'anna, Joca Terron e Roberto Drummond empenham-se em seus textos a dar um mergulho profundo no ambiente geral de seus períodos e extrair dessa linguagem que nos circunda inevitavelmente o combustível criativo com potencial para transformar não apenas a própria literatura mas também nos dar instrumentos perceptivos para compreender as dinâmicas do nosso entorno.

2.2. FLUSSER

O percurso aqui delineado no pensamento de McLuhan, com foco nas relações que os meios mantêm entre si e com a sociedade, encontram ressonância nas ideias do filósofo Vilém Flusser. O diálogo entre os autores é interessante, pois Flusser parte de um desenvolvimento semelhante ao de McLuhan, ao relegar, desde uma perspectiva crítica, às tecnologias um papel relevante na sociedade. Mais que isso, o filósofo propõe uma perspectiva periódica, assim como McLuhan, entre diferentes “eras” da civilização, cujos cortes são semelhantes aos do filósofo canadense. Entretanto, enquanto McLuhan fala de maneira mais geral sobre os ambientes midiáticos e uma era eletrônica, Flusser investiga diretamente o que caracteriza tal ambiente inaugurado pelas novas mídias eletrônicas, o que chama de pós-história, cuja principal expressão são as imagens-técnicas.

Dado o objetivo geral deste trabalho, que é investigar a posição ocupada pela literatura no atual ambiente midiático, a noção de imagem-técnica assume posição central. Toda a argumentação de Flusser à respeito das tecnologias e das mídias baseia-se numa relação tensa entre imagem e texto. Esclarecer de que forma o autor compreende essas relações torna-se fundamental para a construção do objeto de estudo deste trabalho. Para isso, cabe o desenvolvimento das noções de pré-história, história e pós-história; a conceitualização da imagem-técnica e seu universo; os questionamentos a respeito de um papel da escrita no ambiente pós-histórico e, finalmente, suas proposições sobre a questão da crítica, fundamental em seu sistema e também para o trabalho aqui proposto.

2.2.1. Pós-história

A periodização proposta por Flusser entre Pré-História, História e Pós-História tem por base uma relação de tensionamento entre texto e imagem, ou entre linha e superfície.

Flusser caracteriza a pré-história como o período onde a mediação entre o homem e o mundo era dada através das imagens tradicionais, ou seja, imagens produzidas pelos homens para traduzir a “realidade” em cenas mais compreensíveis. Para Flusser, o homem não tem acesso direto ao mundo, e produz imagens para realizar essa mediação. Imagens têm o propósito de representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, interpõem-se entre mundo e homem” (2002, p.9). Essa interposição é necessária para Flusser, é dela que advêm a cultura. Entretanto, pela própria dinâmica constituinte das imagens tradicionais, o seu modo de organização do mundo é circular. As imagens são superfícies, que abstraem a realidade em duas dimensões de forma a representar um dado evento ou situação. Entretanto, na imagem não há encadeamento processual, a imagem mantém a mesma e a cena, por conseguinte, também.

O processo de codificação e decodificação das imagens se dá pela faculdade da imaginação, desse processo de tradução do mundo em representação. É possível abstrair dimensões do mundo em apenas duas dimensões da superfície. E por ser uma superfície, a imagem traz em si uma certa “facilidade” de apreensão, já que é por um processo visual, o scanning, que tais imagens nos aparecem. Entretanto, a verdadeira decodificação de tais imagens reside num processo de reconstituição das dimensões abstraídas, de forma a restituir mentalmente o mundo ali representado, o que nem sempre ocorre.

E é por isso que o autor argumenta que tais imagens, que surgiram como mapas do

mundo, acabam tornando-se biombos (2002, p. 10) que escondem o mundo do homem e não mais medeiam a sua vivência. A representação começa a falir e as imagens não dão mais conta enquanto representações. Surge, então, a partir da invenção do alfabeto, um modo de conceitualizar tais imagens, posicioná-las de modo mais efetivo enquanto mapas. Decorre daí o surgimento da história.

As imagens tradicionais são “códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. Não que elas eternalizem eventos; elas substituem eventos por cenas” (2002, p.8). Esses códigos são abstrações do mundo em superfícies. Quando tais abstrações se impõem de maneira a esconder o mundo e tornam-se elas próprias a finalidade da vivência (processo que Flusser chama de idolatria), é necessário que se “relembre” o caráter de mediação de tais imagens de modo a voltarem a significar como mediação. A escrita surge, assim, como uma abstração da imagem de forma a explicá-la. Flusser nota que a escrita não surge como uma ideia de “aproximação” ao mundo, mas sim de mais passo além do mundo nessa escalada da abstração. Se abstrai uma dimensão da imagem (superfície) e cria-se um código linear, composto de linhas. Assim o gesto de escrever

consiste em uma transcodificação do pensamento, de uma tradução do código da superfície bidimensional das imagens para o código unidimensional das linhas, do compacto e confuso código das imagens para o claro e distinto código da escrita, das representações por imagem para os conceitos, das cenas para os processos, de contextos para outros textos. O escrever é um método para dilacerar essas representações e torná-las transparentes. (2010, p.37).

Com o advento da escrita perde-se o caráter mítico e múltiplo das imagens em nome de uma conceitualização racional e linear. Ao contrário das imagens, onde o processo de recepção era dado de uma só vez e a imagem aparecia à percepção como um bloco, o texto tem a característica de necessitar um tempo determinado de codificação, que começa no início da linha e termina no ponto final. O modo de apreensão do texto é causal e linear, significando estavelmente aquilo que na imagem era aberto ao “mito”. Esse caráter processual da escrita é o que possibilitou o surgimento da ideia de história, quando as cenas estáticas das imagens são explicadas como acontecimentos. A ideia de que as coisas ocorrem como processo e não apenas como eventos é o que caracteriza a história e seu vínculo necessário com a escrita. “Neste sentido, a história é resultado da experiência do tempo que a consciência alfabética produz: uma sequência progressiva de eventos que se dirige a um fim determinado” (BERNARDO, 2011, p.160).

Nota-se que a relação imagem-texto é fundamental na periodização proposta por Flusser. Pois o texto, para o autor, serve para explicar as imagens que imaginam o mundo. São

abstrações de segundo grau, um código decorrente de outro código, ou “meta-código da imagem” (2002, p.10). Na medida que os textos vão se proliferando e tornam-se a dominante da sociedade (o auge da história) eles se distanciam cada vez mais das imagens que deveriam representar, de forma a tornarem-se opacos e um fim em si mesmos da mesma forma como ocorreu com as imagens tradicionais. A abstração das linguagens deve necessariamente restituir as dimensões abstraídas num processo de decodificação, e quando se perde de vista essa necessidade o homem se perde nos meandros da representação. A situação da textolatria ocorre pois

os textos podem tapar as imagens que pretendem representar algo para o homem. Ele passa a ser incapaz de decifrar textos, não conseguindo reconstituir as imagens abstraídas. Passa a viver não mais para se servir dos textos, mas em função deles (2002, p. 11).

Flusser compreende a relação entre texto e imagem como dialética, ou seja, na medida em que um deles torna-se dominante, o outro ganha força. Dessa forma, nota-se que com o desenvolvimento da sociedade histórica e suas instituições - ciência, religião, política - surge uma “potência silenciosa” de vontade de retorno das imagens como forma de representação mais direta do mundo.

Assim, a crise dos textos assume seu caráter de rompimento quando torna-se inevitável uma tendência para a reimaginação do mundo. Isso quer dizer que as imagens possuem em si a capacidade de imaginar, por sua vez, textos que conceitualizaram imagens. Entretanto, não é um retorno à ideia de imagem tradicional que Flusser propõe, mas sim mais um passo da abstração que nos distancia do mundo. Agora são produzidas imagens que são produtos de textos, ontologicamente muito diversas das imagens tradicionais que representavam o mundo. O retorno proeminente das imagens, nossa condição contemporânea, de acordo com Flusser, é o que chama de pós-história. Mas assim como a transição da pré-história para a história foi caracterizada pelo advento de uma nova tecnologia, o alfabeto linear, o mesmo ocorre na transição da história para a pós-história, com o surgimento de tecnologias que possibilitam a passagem do texto para a imagem. Essas tecnologias - os aparelhos - são os responsáveis por criar mais um passo na dialética texto-imagem, que são as imagens técnicas.

2.2.2 Universo das imagens-técnicas

A imagem técnica, para Flusser, é a "imagem produzida por aparelhos. Aparelhos são

produto da técnica que, por sua vez, é texto científico aplicado. Imagens-técnicas são, portanto, produtos indiretos de textos” (2002, p. 13). Compreender a imagem-técnica é conseguir desvendar o texto que se encontra em sua gênese. Tal texto está inscrito no interior do aparelho, é seu programa. Cada aparelho possui um determinado programa que necessariamente se imprime na imagem por ele produzida. Por isso é necessário que se refaça todo o caminho da abstração para que se possa chegar ao significado de uma imagem técnica.

O aparelho, para Flusser, é produto da técnica, desenvolvido cientificamente como forma de tornar mais fácil a produção de imagens. Nas imagens tradicionais, esse processo de codificação do mundo em imagens era complexo, trabalhoso e privilégio de alguns poucos que possuíam a técnica para fazê-lo. Com a crise dos textos, surge a necessidade de um retorno à forma imagética em relação ao texto, como explicado anteriormente. Os aparelhos são uma resposta da ciência que despersonaliza a técnica de produzir imagens e cria um aparato que produz imagens “automaticamente”. Entretanto, tal aparelho produtor de imagens é ele próprio fruto de textos, de conceitos científicos que possibilitam a sua criação. Dessa forma, as imagens produzidas por aparelhos serão sempre indiretamente produtos de textos, pois os conceitos utilizados na produção do aparelho serão necessariamente transpostos na superfície da imagem.

Decifrá-las é reconstituir os textos que tais imagens significam. Quando as imagens técnicas são corretamente decifradas, surge o mundo conceitual como sendo o seu universo de significado. O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é 'o mundo' mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem (2002, p. 15)

Como é necessário refazer todos os passos da abstração para efetivamente compreender uma representação, a imagem-técnica torna-se ainda mais complexa que os textos, pois são abstrações agora de terceiro grau. É preciso entrever os conceitos que deram origem à imagem-técnica para efetivamente compreendê-la.

Entretanto, reside aí uma questão central no pensamento de Flusser. Pois, por serem superfícies, as imagens-técnicas têm a mesma facilidade de apreensão que as imagens tradicionais, retomam seu caráter mítico. Esquece-se que tais imagens são traduções de conceitos do mundo, que são produtos de textos, e se as tomam por janelas da realidade, como abstrações de primeiro grau. Todo o processo de produção da imagem-técnica é ignorado, e se detém apenas sobre o seu “conteúdo”. Mas, como vimos em McLuhan, a mensagem de um produto midiático não é o que ele veicula propriamente, mas sim a tecnologia e sua lógica de produção; nesse caso, o aparelho e os conceitos que nele estão inscritos. Compreender esses

conceitos é compreender a imagem-técnica. Tais conceitos, no interior do aparelho, é o que Flusser chama de programa.

O programa é o conjunto de conceitos inscritos no interior do aparelho que possibilitam a produção da imagem. O aparelho é composto por uma dupla articulação: o hardware e o software. O hardware é o conjunto de processos maquímicos que possibilita a produção automática de imagens. O software é composto pelos conceitos inscritos no interior do programa que dialoga diretamente com o produtor das imagens. Um aparelho já possui em sua própria constituição todas as imagens que é capaz de produzir, suas virtualidades já estão previstas. O produtor de imagens apenas joga com essas possibilidades, produzindo imagens que têm por finalidade simbolizar o mundo e mediar a experiência do homem em seu interior. É uma lógica fechada, que Flusser chama de uma lógica de input e output. O produtor de imagens têm intenções de produzir imagens e utiliza um aparelho para fazê-lo. Introduce essa intenção ao jogar com o aparelho, e o resultado é uma imagem-técnica. Entretanto, o processo de programação dessa intenção no interior do aparelho não é evidente, fica obscura. O produtor de imagens acha que está criando, mas efetivamente apenas reproduz aquilo que está já programado no interior do aparelho.

Domina o aparelho, sem, no entanto, saber o que se passa no interior da caixa. Pelo domínio do input e output, o fotógrafo domina o aparelho, mas pela ignorância dos processos no interior da caixa é por ele dominado. Tal amálgama de dominações - funcionário dominando aparelho que o domina - caracteriza todo o funcionamento de aparelhos. Em outras palavras: funcionários dominam jogos para os quais não podem ser totalmente competentes (2002, p. 25).

E mesmo quando joga com conceitos que não estão previstos pelo aparelho, conceitos não-técnicos - políticos, estéticos, etc. - esses conceitos devem necessariamente ser transcodificados pelo programa de forma a criar uma imagem. Ou seja, o programa se enriquece cada vez mais com a atuação do produtor de imagem que tenta burlar a sua lógica constituinte. Entretanto, é a partir dessa dinâmica de tentar encontrar aquilo que não esteja no programa que se continua simbolizando o mundo, mesmo que tais informações já estejam de certa forma no interior do aparelho.

Tudo que é fotografável pode ser fotografado. A imaginação do aparelho é praticamente infinita. A imaginação do fotógrafo, por maior que seja, está inscrita nessa enorme imaginação do aparelho. Aqui está, precisamente, o desafio. Há regiões na imaginação do aparelho que são relativamente bem exploradas. Em tais regiões, é sempre possível fazer novas fotografias: porém, embora novas, são redundantes. Outras regiões são quase inexploradas. O fotógrafo nelas navega, regiões nunca antes navegadas, para produzir imagens jamais vistas. Imagens 'informativas'. O fotógrafo caça, a fim de descobrir visões até então jamais percebidas. E

quer descobri-las no interior do aparelho. (2002, p. 32)

Esse complexo operador-aparelho, mediado pelo programa, é o que Flusser chama de caixa-preta. A pretidão da caixa, para o produtor de imagens, é fundamental, pois é justamente pelo desconhecimento de seu processo interno que ainda se produzem imagens que informam o mundo, ainda que mediadas pelo aparelho, pois não se consegue esgotar suas potencialidades justamente pelo desconhecimento de seu funcionamento. Por mais que se esteja preso na lógica da caixa-preta à ideia de “jogar contra o aparelho”, tal prática aparece não como liberdade propriamente dita, mas como um modo de continuar jogando e informando o mundo. Os conceitos inscritos no aparelho, ou todas as imagens que já foram e podem ser produzidas, são apenas virtualidades. Elas necessitam ser atualizadas, vir à tona de forma a tornar a realidade de certa forma mais complexa, abrir nossa percepção para pontos de vista que ainda não possuímos, ainda que tais imagens já estejam previstas no aparelho.

Aqui retoma-se a ideia dos ambientes de McLuhan. A caixa-preta não é um complexo apenas no que se refere à produção de imagens. A tecnologia do aparelho é o ambiente no qual estamos imersos. Nossas relações sociais, percepção, etc. estão necessariamente imersas nessa lógica. A sociedade como um todo tornou-se programada. Mas, assim como McLuhan, Flusser também compreende que é necessário “clarear” essa caixa preta, ou tornar o ambiente visível. Flusser relega à crítica essa função. É preciso criticar as imagens técnicas, evidenciar os seus processos de constituição e os conceitos (visões de mundo) que elas escondem. O modo de fazê-lo é através de um contra-ambiente diria McLuhan, aquilo que se contrapõe ao ambiente de forma a explicitar suas relações invisíveis. Dada a relação dialética presente entre imagem e texto no pensamento de Flusser, cabe uma investigação do modo como a escrita pode se comportar criticamente nessa relação. Haveria uma literatura da imagem-técnica, que serviria como crítica a essas imagens?

Para esboçar essa compreensão, é preciso retomar algumas ideias de Flusser a respeito da dialética entre texto e imagem na era das imagens técnicas.

2.2.3. Escrita pós-histórica

A ideia da interação entre as diferentes mídias também é expressa no pensamento de Flusser. Principalmente no escopo teórico que é delineado neste trabalho de que a literatura sofre profundas alterações a partir do advento das mídias eletrônicas e um novo papel por ela assumido nesse ambiente midiático, um papel crítico e contra-ambiental. Flusser coloca a

questão desta forma:

As ciências e outras articulações do pensamento linear, tais como a poesia, a literatura e a música, estão cada vez mais se apropriando de recursos do imagético pensamento-em-superfície, e assim o fazem por causa do avanço tecnológico da mídia de superfície (surface media). (2007, p. 118)

A questão que se deve explorar, portanto, é de que forma as formas propriamente textuais se comportam em relação à ideia midiática de imagem técnica. Pode-se depreender de algumas colocações de Flusser que o papel da consciência histórica, expressa na forma textual, é de explicar as imagens e denunciar aquilo que elas escondem. Seria esse o papel de uma “crítica tradicional”, fundada nos princípios da racionalidade iluminista burguesa.

O propósito de escrever é explicar as imagens e a tarefa da razão é criticar a imaginação. Isso é duplamente verdadeiro na atual crise. Hoje em dia o propósito da escrita é explicar tecno-imagens e a tarefa da razão é criticar a tecno-imaginação. Está claro: isso implica um salto qualitativo para um novo nível de significado por parte da razão. No passado, a escrita explicava as imagens do mundo. No futuro ela terá que explicar ilustrações de textos. Escrever, no passado, significava transformar imagens opacas em imagens transparentes. Significará, no futuro, tornar transparentes as tecno-imagens opacas para os textos que estão escondendo. Em outras palavras: a razão, no passado, significava a análise dos mitos, e no futuro significará a des-ideologização. A razão ainda continuará iconoclastica, mas em outro nível. (2007, p. 149-150)

Entretanto, não é essa noção de crítica apocalíptica que se pretende adotar aqui. Até porque Flusser compreende que a consciência histórica está em pleno declínio, e pensar a presente condição com os critérios estabelecidos em um ambiente passado parece ser infrutífero.

Criticar essas imagens não quer dizer, portanto, revelar o que elas ocultam, mas significa mostrar as possibilidades que nelas se realizaram e as que não se tornaram realidade. O pensamento alfabético, histórico e linear é incompetente para uma crítica como essa e tem de ser extinto (2010, p.230).

Ou seja, é preciso criticar de maneira diferente, de um modo que o pensamento alfabético, histórico e linear parece não conseguir plenamente. Entretanto, a proposta aqui é que o próprio ato de escrever, enquanto tecnologia que sofre a influência e se altera a partir do contato com novos meios, não é mais necessariamente um ato histórico. Cria-se uma escrita pós-histórica, capaz de funcionar em diálogo crítico com as imagens técnicas, como seu contra-ambiente. Essa aproximação do pensamento linear com o pensamento-em-superfície o transformou profundamente, dando vazão para a criação de um estilo pós-histórico no interior do escrever. E é esse estilo novo que tento delinear aqui, a partir de exemplos de textos literários produzidos no interior da era das imagens técnicas. A produção artística, portanto -

assim como em McLuhan - assume um papel pragmático no interior da sociedade. Uma estética operacional, que elabora os modos como as coisas se transformam. Flusser vê esse fazer artístico dessa forma:

A produção de informações novas se vê, a partir dessa posição no absurdo, enquanto síntese de informações precedentes. O 'artista' deixa de ser visto enquanto criador e passa a ser visto como jogador que brinca com pedaços disponíveis de informação. Esta é precisamente a definição do termo 'diálogo': troca de pedaços disponíveis de informação. No entanto: o 'artista' brinca com propósitos de produzir informação nova. Ele delibera. Ele participa dos diálogos a fim de, deliberadamente, produzir algo imprevisto. (...) O método a que recorre nesse jogo não é o de uma 'inspiração' qualquer (divina ou anti-divina), mas sim o do diálogo com os outros e consigo mesmo: um diálogo que lhe permita elaborar informação nova junto com informações recebidas ou com informações já armazenadas. Devemos imaginar esse jogo produtivo de informações dentro de uma rede dialógica, tornada atualmente tecnicamente viável graças a telemática e seus gadgets. (2008, p.93)

É uma reorganização dialógica daquilo que “está aí”, de forma a produzir algo que não está. Como está sempre se referindo a algo, às informações disponíveis, o fazer artístico é um fazer que se dobra sobre algo, que fala de alguma coisa. É crítico, dialógico e intertextual. Se apropria do pensamento-em-superfície para o criticar. É um modo de se apropriar superficialmente de elementos e fazê-los criar diálogos ainda não estabelecidos, se apropriar de imagens e fazê-las significar, em outro lugar, aquilo que ainda não tinham significado. E, por não serem imagens, conseguem driblar o aparelho técnico e clarear um pouco mais a nossa caixa preta a partir de sua lógica deslocada.

O novo poeta, munido de aparelhos alimentados digitalmente, não pode ser tão ingênuo. (...) Ele não se reconhece mais como 'autor' mas como permutador. Também a língua que ele manipula não lhe parece mais material bruto que se acumula em seu interior, mas ele a vê como um sistema complexo que lhe chega para ser permutado por ele. Sua atitude em relação ao poema não é mais a do poeta inspirado e intuitivo, mas a do informador. Ele fundamenta-se em teorias e não faz mais poesia empiricamente. (2010, p. 120)

2.3. A crítica

A breve explicitação das ideias de Flusser e McLuhan exposta acima teve por objetivo realizar um percurso teórico na obra de cada um dos autores de forma a compreender de que forma é possível compreender o papel da literatura no ambiente midiático contemporâneo. A conclusão preliminar que se chega é que é possível pensar textos literários como crítica dos meios eletrônicos. Entretanto, uma crítica muito diferente da ideia tradicional de crítica, como

comentário avaliativo ou de julgamento sobre um dado fato, mas sim uma crítica dialógica, que se coloca lado a lado no processo de desenvolvimento do objeto.

Roland Barthes (2007) compreende a crítica como um procedimento de metalinguagem, o que aproxima sua concepção da que é adotada neste trabalho. A crítica, para Barthes, não é um processo para descobrir o sentido último de um texto, seu significado transcendental, mas sim de compreender e descrever o funcionamento de seu sistema de significação. Ela é metalinguagem, pois funciona como um dobra sobre o sistema linguístico de um determinado texto.

não é 'o mundo', é um discurso, o discurso de um outro: a crítica é um discurso sobre um discurso; é uma linguagem segunda ou metalinguagem, que se exerce sobre uma linguagem primeira (linguagem-objeto). (...) Pois se a crítica é apenas uma metalinguagem, isto quer dizer que sua tarefa não é absolutamente descobrir 'verdades' mas somente 'validades'. (2007, p. 160-1)

Para conceituar de forma mais abrangente a ideias de crítica e metalinguagem, também cabe uma breve exposição das noções de texto e intertextualidade para Barthes. O autor faz uma diferenciação entre texto e obra (1977). Para ele, a obra é a compreensão de um trabalho literário (ou de linguagem qualquer) que funciona de acordo com as intenções de um dado criador. Seu desencadeamento é lógico e seu sentido é único. O que importa é encontrar as intenções do autor e o trabalho se abrirá. Mas Barthes argumenta que, diferentemente da obra, “um texto não é uma linha de palavras liberando um único significado teológico” (1977, p.146), mas antes um espaço formado por diversas “citações” retiradas de diferentes centros de cultura.

Ou seja, um texto é sempre um composto de diversos textos diferentes. A tarefa do crítico, em vez de decifrar o que tal texto “quer dizer”, deve desvendar o modo como o texto se organiza a partir de sua relação com outros textos. Para Barthes, não existe um sentido original; apenas jogo com linguagens existentes. O texto é, por conseguinte, fundamentalmente intertextual. É a partir das relações que ele mantém com seu entorno que se processam as significações. E por não ter um sentido fechado, um texto está sempre em processo de significação. O texto, para Barthes, é produção. E cabe ao leitor produzi-lo, criar as relações que a ele são imanentes e fazê-lo significar.

Interessante é a relação que se estabelece entre leitor e crítico. Numa acepção tradicional, o papel do crítico é encontrar o autor. Assim que é declarada a morte do autor, cabe ao leitor tornar-se crítico e finalizar o processo sem fim de significação do texto. Pois é a partir da linguagem que está ali presente e de suas infundáveis origens e relações possíveis que

o texto assume seu caráter transformador, ativo, pragmático.

McLuhan afirma que estamos imersos em um ambiente inaugurado pelas mídias, e que ele nos é invisível em primeira análise. Não ver o ambiente, não compreendê-lo, nos torna reféns de sua lógica. Vivemos de acordo com uma dinâmica em que não compreendemos o que fazemos, estamos alienados de nossa própria vida social, psíquica e relacional. Para compreender o modo como se articula tal ambiente, de forma a tornar claras diferentes articulações sociais, é preciso fazer um movimento crítico e experimental com os próprios meios, forçá-los a partir de suas próprias dinâmicas a mostrar seus mecanismos internos. Tal movimento é o que McLuhan chama de contra-ambientes.

O autor vai dizer que os contra-ambientes são mais evidentes em manifestações artísticas, pois há um esforço consciente de produzir novos modelos de sensibilidade (estético-políticos) a partir da interpenetração dos meios e de suas lógicas. A arte, portanto, assume um caráter operacional, que age ativamente na organização da sociedade. Ela carrega em si, necessariamente, um aspecto crítico-constutivo.

Flusser irá caracterizar o ambiente no qual estamos inseridos como o ambiente pós-histórico, que segue a dinâmica da produção de imagens técnicas. É importante ressaltar o caráter dialético entre imagem e texto que o autor destaca, onde ambos estão em constante interação tensa. A imagem tem um papel de dominância no ambiente contemporâneo, de acordo com Flusser, e por ser produto indireto de textos, os mesmos acabam se caracterizando como pré-textos para gerar imagens.

Um contra-ambiente, partindo de uma lógica dialética como explicitada pelo autor, se caracterizaria por textos que não têm como proposta tornarem-se imagem, exclui essa dinâmica programática de sua confecção. Entretanto, seu modo de produção seria semelhante, esteticamente, ao das imagens técnicas, uma forma de texto de superfície, onde o escritor é um permutador de informações que estão dispostas pelo ambiente. Organiza e a partir de relações não habituais, produz a informação nova.

A ideia do texto como uma teia de referências intertextuais como proposta por Barthes aproxima-se do modo apresentado por Flusser do fazer artístico na era das imagens técnicas, ou de uma escrita pós-histórica. O ambiente é uma fonte de discursos, imagens e figuras que o escritor costura superficialmente de forma a produzir com elas novas significações, em constante processo de produção dialógica. O texto é um outro espaço para continuar o movimento de significação do ambiente, entretanto deslocado de sua dinâmica original.

Mas também é possível compreender o próprio ambiente como um grande texto, e o

escritor da pós-história como seu leitor. Assim como Borges caracterizava a escrita como o estar perdido em uma infinita biblioteca - igualando escrita com leitura - o escritor pode ser visto como um leitor das mídias. Propõe uma metalinguagem midiática, um modo de leitura alternativo para o ambiente, deslocando sua lógica e dinâmica para um outro espaço de forma a desvendar e iniciar processos de produção de sentido em paralelo ao que está estabelecido. É um processo crítico, sem dúvidas, mas uma crítica engajada no sentido de desenvolvimento e não de julgamento.

Essa ideia de crítica aqui delineada ressoa nas ideias de Walter Benjamin a respeito de uma crítica imanente. Para o autor alemão, a crítica é o processo que procura atualizar as tendências e potencialidades de um dado trabalho, sem necessariamente efetuar um julgamento (moral, estético, político). Para Benjamin, os sentidos de um texto sempre emergem (ou desaparecem) toda e cada vez que esse texto é relido, de acordo com a circunstância ou momento histórico da releitura. As potencialidades do texto são sempre imanentes, mas cabe à crítica atualizá-las.

Uma crítica imanente é, portanto, aquela que trata o texto como materialidade concreta capaz de produzir sempre e cada vez mais diferentes sentidos, deslocados de uma ideia de contexto original. No caso das mídias como texto, é interessante notar um processo, relegado à crítica, que torna capaz extrair delas um potencial criativo que a elas é negado por sua condição, ainda que num espaço diverso e antípoda/ como, por exemplo, a literatura.

Assim, a crítica, para Benjamin, torna-se um processo sem fim de reconfiguração, retirando o texto de um espaço estático e colocando-o em movimento. É a crítica que irá se posicionar e produzir a partir do texto. Por isso, é um processo criativo, análogo ao processo da arte, e essa é a aproximação que se pretende expor neste trabalho. A crítica é análoga à arte, e a arte pode fazer o papel de crítica. Não é de nenhuma forma uma diferença ontológica, mas sim de posicionamento teórico e metodológico. Compreender as potencialidades imanentes que tornam um texto literário contemporâneo em um texto crítico das mídias é o objetivo do trabalho aqui proposto.

3. DOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO À LITERATURA

No capítulo anterior foi delineado um percurso teórico como forma de compreender a relação que se estabelece entre a literatura contemporânea brasileira e os meios de comunicação de massa. A escolha dos autores tem por motivação uma relação já estabelecida entre suas obras com as Teorias da Comunicação, campo teórico ao qual este trabalho está vinculado. Entretanto, pontuo que a grande parte dos trabalhos que investiga a relação entre meios de comunicação e a literatura e as artes em geral parte de um referencial diferenciado, tendo a história da arte e seu desenvolvimento como pano de fundo. Pretende-se, neste capítulo, abordar as principais tendências que dialogam com a minha problemática, ao mesmo tempo em que é feita uma revisão teórica dos trabalhos que tratam dos livros que compõem meus corpus de pesquisa. De alguma forma, todos se alinham a alguma das tendências aqui apontadas, quais sejam: as vanguardas históricas, a Pop Art, o pós-modernismo e algumas teorias que tratam do contemporâneo.

A revisão proposta aqui pretende, portanto, dar conta dos conceitos principais que sustentam essas vertentes, sempre em diálogo com a proposta delineada no capítulo anterior.

3.1. Vanguardas, pop art e pós-modernismo

O crítico alemão Andreas Huyssen, em seu livro *After the Great Divide* (1986), argumenta que uma relação simbiótica entre a arte e os meios de comunicação de massa tem origem nas manifestações artísticas das vanguardas históricas do início do século XX. De acordo com o autor, a partir do advento das tecnologias de reprodução eletrônica e sua difusão de bens simbólicos, criou-se um discurso que tentava isolar essas manifestações, fruto da técnica, de uma produção superior e independente, fruto da pura criatividade humana. A grande divisão a que ele se refere no título de seu trabalho é a divisão entre Alta Cultura e Cultura de Massas, divisão essa apregoada por artistas e teóricos do chamado modernismo artístico.

Com o surgimento dos movimentos das vanguardas, de acordo com o autor, essa divisão começa a sofrer abalos. Principalmente a partir dos dois principais preceitos que guiavam as vanguardas: criticar a ideia de instituição artística (Burger, 1984) e a fusão indissociável entre arte e vida. Huyssen argumenta que tais preceitos tiveram o ponto de partida para o seu desenvolvimento em uma “dialética escondida” entre as vanguardas, a

tecnologia e a cultura de massa.

A cultura de massa depende de tecnologias de produção e de reprodução massivas; e, portanto, da homogeneização da diferença. Enquanto, de modo geral, aceita-se que estas tecnologias transformaram substancialmente a vida cotidiana do século vinte, é muito menos reconhecido o fato de que a experiência de uma vida progressivamente mais tecnologizada também teria transformado a arte de maneira radical. De fato, a tecnologia desempenhou um papel crucial – se não o de protagonista – nas tentativas das vanguardas de superar a dicotomia entre arte e vida e de tornar a arte produtiva nas transformações da vida cotidiana. (1986, p.12)⁸

As vanguardas, a partir da introdução direta das tecnologias de reprodução massiva em obras artísticas, acabaram por estabelecer uma relação alternativa àquela que dividia alta cultura e cultura de massas. Assim, a arte passava a refletir sobre o modo de vida concreto do início do século XX, abandonando a primazia de temáticas próprias do espírito cultivado característico da arte burguesa.

Na visão de Huyssen, as vanguardas liberam a técnica de um aspecto apenas instrumental e alienado da vida cotidiana e a tornam objeto de reflexão estética. Não mais se compreendem as tecnologias de produção de massa, tanto de produtos como cultural, como algo invisível e dissociado de uma crítica, mas sim como parte integrante do todo o complexo social. Enquanto ainda se mantém a grande divisão, as tecnologias avançam de forma silenciosa e vão transformando nossa vida. Ao fundir a tecnologia na arte, os olhos se abrem para esse desenvolvimento, tanto como forma de criticá-lo, se necessário, como também para dele extrair combustível criativo.

As vanguardas históricas eclodiram na Europa nas décadas de 1910 e 1920. Seu eixo central era Paris. A partir da década de 50, na Inglaterra e nos EUA, um novo movimento artístico surge e radicaliza as tendências presentes nas vanguardas, de apropriação da tecnologia e de suas figuras, a partir de uma perspectiva predominantemente cultural. Surge a pop art. Artistas como Eduardo Paolozzi, Rauschenberger, Jasper Johns, Richard Hamilton, Roy Lichtenstein e Andy Warhol começaram a se apropriar da imageria produzida pelos meios de comunicação de massa para realizar suas obras a partir de técnicas já estabelecidas pelos seus predecessores do cubismo, do dadaísmo e do surrealismo, principalmente a colagem. Ainda que o movimento da pop art sofra críticas no sentido de uma aceitação

⁸“Mass culture depends on technologies of mass production and mass reproduction and thus the homogenization of difference. While it is generally recognized that these technologies have substantially transformed everyday life in the twentieth century, it is much less widely acknowledged that technology and the experience of an increasingly technologized life world have also radically transformed art. Indeed, technology played a crucial, if not the crucial, role in the avantgarde's attempt to overcome the art/life dichotomy and make art productive in the transformation of everyday life”

passiva de uma cultura programada e sua estetização, o crítico Will Gompertz pontua que a atitude da pop art perante a cultura de massa era muito semelhante à dos pais fundadores das vanguardas,

a crença de que alta e baixa cultura são uma só e mesma coisa, que imagens de revista e garrafas de bebida eram tão válidas como formas de arte para criticar a sociedade quanto as pinturas a óleo e as esculturas de bronze adquiridas e expostas pelos museus. A intenção da Pop Art era borrar a linha sobre uma coisa e outra. (GOMPERTZ, 2013, p. 309)

A argumentação de Andreas Huyssen (1986) de que a pop art é o último capítulo da história das vanguardas é interessante pois, mais do que querer entender o “fim” do projeto vanguardista, fica clara a tendência inevitável de uma arte engajada dobrar-se sobre os modos como os bens simbólicos são produzidos em sua maioria e se apropriar, de forma reflexiva, dessa mesma produção.

a pop art não era uma fase tola em que os artistas faziam obras de arte fáceis para um público pueril, mas um movimento extremamente político, com aguda consciência dos demônios e armadilhas ocultos na sociedade que estava retratando. Os artistas pop, como os impressionistas nos anos 1870, tinham olhado a sua volta e documentado o que viam. (GOMPERTZ, 2013, p. 311)

Uma das obras inaugurais do movimento da pop art, a colagem “*O que é que torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?*” produzida em 1956 por Richard Hamilton traz um elemento estético interessante para análise. Na colagem do autor, aparece uma televisão, um jornal dobrado, um rádio e um aparelho gravador. Ainda que os conteúdos dos meios de comunicação já viessem sendo apropriados pela arte, como forma de choque ou de contraste com as belas-artes, o movimento que Hamilton faz é de apresentação do próprio meio como característica distintiva da paisagem contemporânea. Não se trata mais dos conteúdos veiculados, mas sim da lógica de produção desses conteúdos que muda o ambiente. É como se a televisão e o gravador presentes na tela estivessem irradiando todos os elementos que compõem a colagem, uma explosão dos signos que transcende o meio.

O mesmo poderia ser dito das obras de Andy Warhol. Não é que haja um ambiente “lá fora”, do qual alguém se apropria. É um mergulho da própria obra na lógica midiática, como se estivéssemos produzindo televisão ou publicidade em obras de arte. Não é que os conteúdos dos meios invadissem as belas artes, mas sim que as belas artes foram pra dentro da televisão. A diferença, ou o traço distintivo que cabe ressaltar, é a atitude reflexiva operada pelos artistas enquanto conscientes desses modos de produção e uma tentativa de distanciamento. Os artistas, por mais mergulhados no ambiente midiático, não estavam fazendo televisão ou peças publicitárias. Estavam traduzindo em outro suporte as suas lógicas.

A técnica da colagem e da serigrafia - tecnologias de reprodução por elas próprias - a referência à iconografia produzida pelos meios de comunicação de massa e a atitude crítica de engajamento sobre os modos de produção cultural no contemporâneo podem ser tomados, para o propósito deste trabalho, como os traços distintivos da pop art. Também o seu deslocamento em relação às fontes de sua produção, o que caracteriza tais obras não como televisão ou publicidade, mas sim como formas autônomas que refletem sobre elas.

Outra das correntes artísticas que é utilizada como categoria para a análise de textos literários e sua relação com os meios de comunicação é o chamado pós-modernismo. Andreas Huyssen afirma que o pós-modernismo toma o lugar da vanguarda no local onde ela nunca ocorreu, nos Estados Unidos. De acordo com ele, o pós-modernismo norte-americano começa a tomar forma nos anos 60, época da crise do modernismo, mais especificamente em paralelo ao surgimento da Pop Art, da literatura experimental americana e de uma nova crítica literária inaugurada por Susan Sontag e Leslie Fiedler (HUYSSSEN, 1986, p.161). A relação com essas três instituições é fundamental, já que os ideais dos pós-modernistas americanos em muito se confundem com os da pop art, especialmente na sua valorização da fusão entre alta e baixa cultura.

Ele argumenta que, se a vanguarda do início do século XX foi uma rebelião contra a instituição da arte como estava posta e a introdução das tecnologias de reprodução massiva no interior das obras, os movimentos norte-americanos dos anos 60 seguem o mesmo caminho, escrevendo talvez o capítulo final do vanguardismo. O autor chama atenção para o fato de os EUA não terem tido movimentos semelhantes aos europeus no início do século XX; desta maneira, as formas artísticas experimentais pareciam carregar em si uma carga inovadora e de experimentação maior, uma espécie similar ao “choque do novo” que assolou a Europa na época das vanguardas.

Aquilo que os europeus caracterizavam como a derrocada das artes, o rapto de suas formas inovadoras pelos meios de comunicação, os norte-americanos viram como uma forma de criticar essa institucionalização, o próprio estado da arte. Como argumenta Leslie Fiedler, o objetivo não era popularizar as formas mais “altas” de cultura, mas sim valorizar os movimentos mais populares e característicos da veiculação massiva. Fica claro no ensaio desse autor quando Huyssen afirma que “ele queria cruzar a fronteira e transpor o abismo entre a alta e a baixa cultura, ele reafirmou o projeto clássico das vanguardas de reunir estes domínios da cultura separados de maneira artificial.” (HUYSSSEN, 1986, p.166)⁹. É curioso

9 “he wanted to Cross the Border/Close the gap (título do ensaio) between high art and low art, he reaffirmed the classical avant garde project to reunite these artificially separated realms of culture”

que, quando os artistas pós-modernos rivalizam com o modernismo como forma de negação, fazem um movimento de vanguarda involuntário, retirando-a de seu espaço como apenas forma de radicalização da arte modernista, mas também se voltam ao espaço que havia raptado da arte o que havia de mais inovador na cultura: os meios de comunicação de massa.

Mas não há como atestar que o pós-modernismo é apenas uma vanguarda tardia. O projeto pós-moderno norte-americano é muito diferente do moderno, como atestam Best e Kellner: “Os pós-modernistas abdicam da ideia de que qualquer ciência, política ou estética da linguagem tem um ponto de vista privilegiado acerca da realidade; ao invés disso, eles insistem na natureza intertextual e na construção social do sentido.” (BEST e KELLNER, 1997, p.14)¹⁰.

E, assim como no modernismo, Best e Kellner chamam a atenção para uma cisão entre dois tipos de artistas no pós-modernismo norte-americano. Uma tendência mais formalista, preocupada em renegar as proposições mais caras aos modernistas:

Enquanto os altos modernistas defenderam a autonomia da arte e repudiaram a cultura de massa, os pós-modernistas rejeitaram o elitismo e combinaram os formatos da baixa e da alta cultura em um pluralismo e populismo estético. Contrários à orientação em direção a inovação e originalidade dogmáticas, os pós-modernistas acolheram as tradições e as técnicas da citação e do pastiche. Enquanto a arte modernista aspirava à criação de trabalhos monumentais e a um estilo único e as vanguardas queriam revolucionar a arte e a sociedade, os pós-modernistas eram mais irônicos e jocosos, abstendo-se de conceitos como “genialidade”, “criatividade” e mesmo “autor”. Enquanto os trabalhos de arte modernista eram máquinas de significação que produziam uma riqueza de sentidos e de interpretações, a arte pós-moderna estava mais voltada para a superfície, renunciando à profundidade e às grandes visões morais ou filosóficas. (BEST e KELLNER, 1997, p.11)¹¹.

Best e Kellner salientam o caráter lúdico que esse pós-modernismo assumiu, brincando com as formas mais consagradas de arte, mostrando que suas inovações formais eram nada mais que construções arbitrárias tomadas por verdade ou guiadas por um jogo de poder. O pastiche é a forma mais reconhecida deste tipo de estética, quando se recupera um estilo de forma a torná-lo alvo de comentários irônicos, desvalorando assim o original.

10 “Postmodernists abandon the idea that any language-scientific, political, or aesthetic has a privileged vantage point on reality; instead, they insist on the intertextual nature and social construction of all meaning”

11 “While the high modernists defended the autonomy of art and excoriated mass culture, postmodernists spurned elitism and combined high and low cultural formas in an aesthetic pluralism and populism. Against the the drive toward militant innovation and originality, postmodernists embraced tradition and techniques of quotation and pastiche. While the the modernist artist aspired to create monumental works and a unique style and avant-garde wanted to revolutionize art and society, postmodernists were more ironic and playful, eschewing concepts like 'genius', 'creativity', and even 'author'. While modernist art works were signification machines that produced a wealth of meanings and interpretations, postmodern art was more surface-oriented, renouncing depth and grand philosophical or moral visions”

Mas há também o que Best e Kellner chamam de um pós-modernismo de oposição, com uma posição de ataque direcionada diretamente ao estado da arte. Enquanto os formalistas se divertiam fazendo referências a diferentes formas artísticas criadas até então, os pós-modernistas de vanguarda estavam preocupados em problematizar as questões de construção de sentido, representação e poder de uma forma prática. Nesse ponto não há como ignorar o impacto causado pelas teorias pós-estruturalistas nos EUA, principalmente na figura de Jaques Derrida e seu fiel seguidor norte-americano Paul de Man. A ideia de desconstrução das formas artísticas, mais do que apenas uma explicitação das mesmas, apareceu de forma muito marcante na literatura experimental da década de 60.

Em relação à apropriação das linguagens, como o pastiche e a paródia, não era apenas em relação a outras formas de arte que a literatura pós-moderna se dobrava, mas também sobre as linguagens instaladas pelos meios de comunicação de massa. Havia uma consciente produção de uma literatura que refletisse a forma como a produção de sentido estava sendo feita no momento em que aparelhos técnicos tinham a possibilidade de produzir e veicular mensagens em grande escala. Por isso a ficção pós-moderna dá um passo em relação a si mesma, tentando compreender de que forma opera a linguagem como modo de significar o mundo, fazendo uma literatura auto-referencial a respeito de seus próprios processos:

Talvez a melhor maneira de pensar sobre o auto-referencialidade da pós-modernidade não seja como uma negação da linguagem e da conexão da literatura com o mundo, mas como um retrato auto-consciente deles mesmos tentando retratar o mundo (...) me parece claro que, apesar de seus jogos de palavras, de sua consciência acerca das convenções da narrativa de ficção, de sua antecipação das expectativas do leitor, de suas referências óbvias e sutis a outros textos, de sua imersão no luxo da linguagem – em suma, de sua tendência de quebrar continuamente a quarta parede e de sua recusa em permitir-nos abrir mão de nossa desconfiança – eles se importam profundamente com o mundo. (MCLAUGHLIN, 2009, p. 5)¹².

3.1.1. Referencialidade e metaficção

Nota-se que a questão da referencialidade de linguagens é um aspecto central nas tendências artísticas aqui delineadas e para o trabalho proposto. Cabe explicitar aqui o modo como foram tratadas mais especificamente no caso da relação entre as mídias e a literatura. O

12 “perhaps the best way to think about postmodern self-referentiality is not as a denial of language and literature’s connection to the world but as their self-consciously pointing to themselves trying to point to the world. (...) it seems clear to me that, despite their wordplay, their awareness of the conventions of narrative fiction, their anticipation of readers’ expectations, their blatant and subtle referencing of other texts, their immersion into the luxury of language--in short, their continually breaking the fourth wall and refusing to let us suspend our disbelief--they care deeply about the world.”

trabalho de Evelina Hoisel¹³ (Supercaos, 1980) torna-se fundante nesse sentido, quando faz uma análise de fôlego da produção de José Agrippino de Paula a partir da ideia de “discurso literário pop” (1980).

A autora enumera características distintivas da literatura de Agrippino, como a serialização e a repetição, a colagem, a presença direta dos meios de comunicação, a iconografia e a mitologia dos personagens dos meios, a simbologia sexual, a atitude cool, etc. e as relaciona diretamente com a pop art. Para a autora, o movimento operado por Agrippino é semelhante ao operado por Warhol, por exemplo, ao mergulhar no ambiente midiático e de dentro dele extrair sua obra. Também fica clara a relação do texto de Agrippino com o movimento tropicalista, caracterizando seu trabalho como pop-tropicalista.

Na esteira de Hoisel e sua definição de “discurso literário pop”, podemos encontrar diversos trabalhos que usam tal definição e diferentes escritores contemplados em sua análise. Muitos desses trabalhos foram a fonte para a construção do corpus da pesquisa aqui desenvolvida, pois compreendo que a relação com a pop art (e uma dada cultura pop) é determinante para que se estabeleça um discurso literário crítico dos meios de comunicação, ainda que não a única. A questão do gênero é o problema, pois se estabelece uma espécie de guarda-chuva teórico produzido além do objeto em questão e tenta-se estabelecer paralelos e confrontos. A perspectiva aqui adotada é compreender de que forma esses objetos (ou textos) foram tratados nos diferentes gêneros no qual se enquadram, e a partir de algumas características distintivas estabelecer uma crítica imanente a partir das teorias expostas no capítulo anterior.

Dentre os trabalhos que utilizam o gênero “literatura pop”, destaco - além de Hoisel - o trabalho de Décio Torres Cruz (2003), de Sílvia Oliveira (2008), de Antônio Laranjeira (2010). Cabe ressaltar, entretanto, que tais trabalhos estão centrados numa perspectiva de estudos literários e estão preocupados em analisar os textos enquanto literatura e a sua relação com o mundo e as diferentes linguagens. É a literatura que os interessa. No meu caso, o objetivo é tratar a literatura enquanto um objeto da comunicação, muito mais centrado nas passagens e nas relações que estabelecem entre os meios, dando pouca ênfase a suas características propriamente conteudísticas, narrativas ou literárias.

A ideia de uma contaminação da linguagem verbal por outros discursos é dominante. Como bem aponta Hoisel, referindo-se a Agrippino,

é por meio do discursivo que se constrói uma narrativa que se monta através de recursos e técnicas de outras produções, como cinema,

13 O livro de Hoisel será retomado em outros capítulos a partir de sua arguta análise do texto de Agrippino.

histórias em quadrinhos e pintura. Além disso, ainda trabalha com temas que pertencem também àquelas produções. A codificação de outros sistemas sociológicos se processa a partir do signo verbal. (1980, p. 28)

É notada também uma atitude combativa, de confronto. Ao mesmo tempo se aceita a produção das linguagens como traço constitutivo da cultura contemporânea e se critica, deslocando seu centro de produção de sentido e evidenciando seus modos de produção e origens políticas e econômicas. Como bem aponta Hoisel,

o texto se cria como um ato de ruptura em relação às linguagens estabelecidas. A partir da desagregação linguística, uma desagregação também dos valores culturais. Nesse sentido, consideremos o aparecimento de um novo texto como um manifesto de crueldade aos valores culturais, denunciados como falsos valores culturais, como estilhaços de uma cultura que só se mantêm a custa de sua força repressora, de sua violência. Dentro desse ponto de vistas, percebemos que o discurso literário é sempre uma tentativa de furar o controle, a seleção, a organização que toda a sociedade impõe. A produção de discursos. (1980, p. 16-17)

Já a questão da auto-referencialidade na literatura pós-moderna talvez seja seu traço distintivo mais importante para os propósitos deste trabalho, e que dialoga diretamente com a perspectiva de Hoisel, principalmente em relação a contaminação do discurso. Alguns autores (Waugh, 1984; Nicol, 2009) vão além nessa problemática e exploram uma forma específica de auto-referencialidade nestes textos pós-modernos que é o conceito de metaficção. Para Nicol (2009, p. 37), a metaficção não é nada mais que uma ficção acerca de uma ficção. É o trabalho literário auto-consciente de sua própria condição enquanto ficção, enquanto um construto artificial produzido a partir da linguagem que pretende produzir efeitos de sentido.

Não é uma novidade na história da literatura, entretanto. Desde Don Quixote já se reconhecem técnicas metaficcionais. Mas por que ela se torna um traço distintivo da estética pós-moderna? Patricia Waugh em seu livro dedicado ao assunto responde, através de Nicol:

A resposta de Waugh é persuasiva. Ela argumenta que a ficção pós-moderna, enquanto teoria-na-prática, busca demonstrar que a realidade conforme a experienciamos é sempre mediada por estruturas discursivas. (...) A metaficção nos lembra que a narração é uma forma midiática. A narrativa funciona de maneira semelhante ao vasto aparato midiático que nos apresenta a realidade – como a TV, o cinema, a internet, o jornalismo 24 horas, jornais, revistas e etc. Ou, vindo por outro viés, podemos dizer que a metaficção nos lembra que a mídia depende de técnicas e efeitos da narrativa. (NICOL, 2009 p. 39)¹⁴

14 “Waugh’s answer is a persuasive one. She argues that postmodern fiction, as theory-in-practice, seeks to demonstrate that reality as we experience it is always mediated through discursive frames. (...) Metafiction reminds us that narration is a form of media. Narrative functions in a similar manner to the vast media apparatus which presents reality to us – TV and cinema, the internet, 24-hour news, newspapers, magazines, etc. Or, to turn it around, metafiction reminds us that the media relies upon the techniques and effects of narrative.”

A resposta nos interessa justamente pela relação estabelecida com os meios de comunicação. No momento em que a realidade é inundada por diferentes narrativas que moldam a realidade, o escritor consciente de seu trabalho não pode deixar de lado um questionamento de como atuar nesse universo discursivo. É preciso se questionar a respeito do que há de distintivo no ato de escrever e como relacioná-lo com essa variedade infundável de narrativas que nos cercam. Waugh, de maneira interessante, argumenta que o escritor por ser plenamente consciente de seu ofício, diferentemente das mídias que exibem outros interesses além da produção de narrativas, pega para si a tarefa de investigar e explicitar os modos de produção desses discursos através de sua própria ficção, uma forma de dar conta de uma realidade impregnada de narrativas.

Os escritores meta-ficcionais encontraram uma solução para isso ao voltarem-se para o seu próprio meio de expressão com o objetivo de examinar as relações entre as formas ficcionais e a realidade social. Eles moveram o seu foco para a noção de que a linguagem “cotidiana” apóia e sustenta tais estruturas de poder por meio de um processo contínuo de naturalização, por meio do qual se constroem formas de opressão em representações aparentemente “inocentes”. (WAUGH, 1984, p.11)¹⁵

Essa “linguagem inocente” ou “linguagem cotidiana” a que Waugh se refere é um correlato à opacidade narrativa das mídias. O modo como as tecnologias se apropriam da linguagem ficcional e “escondem” esses processos, tratando aquilo que é arbitrário como natural, o construto narrativa como uma janela da percepção. Alguns escritores pós-modernos estão estabelecendo sua estética em relação a isso, numa atitude combativa e desmascaradora.

O crítico espanhol Eloy Fernandez Porta (2007) identifica em diversas narrativas curtas pós-modernas as técnicas com as quais alguns escritores reagiram aos modos de construção ficcional das tecnologias ao apropriar no discurso literário suas formas, no texto “El último modelo de la literatura: media y tecnologia en el relato posmoderno norteamericano” (2007, p.121). O autor salienta que:

Em boa parte dos casos, o retrato dos meios técnicos adquire uma forma traumática, que conjuga a repulsa provocada no tecido social pela aparição de um novo meio com as transformações na percepção e nos princípios estéticos que são próprios de toda literatura que se proponha nova.(2007, p.127)¹⁶

15 “Metafictional writers have found a solution to this by turning inwards to their own medium of expression, in order to examine the relationship between fictional form and social reality. They have come to focus on the notion that ‘everyday’ language endorses and sustains such power structures through a continuous process of naturalization whereby forms of oppression are constructed in apparently ‘innocent’ representations”

16 “En buena parte de los casos, el retrato de los medios técnicos adquire una forma traumática, que conjuga la revulsión provocada en el tejido social por la aparición de nuevo medio con las transformaciones en el percepción y en el principios estéticos que son propios de toda literatura que se postule como nueva”

A essa forma traumática, de rompimento interno das formas literárias, pode ser compreendida como o processo metamidiático previsto por McLuhan ou um exemplo de escrita pós-histórica. A invasão das mídias no discurso verbal ou a coleta das informações presentes no ambiente a partir de um tratamento diferenciado a partir do signo verbal. O autor exemplifica diretamente, com exemplos e análises argutas, o modo como as tecnologias de reprodução foram traduzidas para a literatura e o impacto formal profundo que as mesmas provocaram no modo de fazer literatura.

Porta cita exemplos de narrativas que se relacionam com diferentes tecnologias. Para Porta, a “cinta magnetofônica” capaz de gravar vozes empreendeu um rompimento com a forma de tempo narrativo e a ideia de gravação. Pois, se agora há um registro material do discurso oral, a literatura deve se posicionar em relação ao seu próprio modo de registro, questionar o que há efetivamente de distintivo em sua forma. O texto tem a capacidade de se afirmar como a própria sensibilidade estética trabalhada e refletida da voz, enquanto a gravação seria o seu aspecto de realidade própria.

Já com a televisão, Porta identifica uma tendência a um zapping literário, que emula a troca de canais em alta velocidade proporcionada pelo controle remoto. A ideia de quebra interna da narrativa, ou narrativa em saltos, é algo que foi exaustivamente explorado em textos como os de Mark Leyner e Curtis White, estabelecendo uma nova temporalidade elíptica onde o que importa não é a linearidade mas sim a sucessão e relação dos diferentes fragmentos narrativos. O autor ressalta que “o tratamento da experiência televisiva é mais formal que temático: ele dá conta da maneira como a televisão modifica as convenções de percepção do espectador e adapta alguma de suas técnicas para a construção literária”¹⁷ (2007, p. 140).

Se apropriação televisiva, na visão de Porta, é mais formal que temática, no caso do cinema ela se torna mais temática que formal. Pois, para o autor, a ideia de “cultura popular” foi explorada comercialmente primeiro pelo cinema de forma industrial e econômica, produzindo uma série de ídolos, modelos de comportamento e filtros para a realidade cotidiana que tem por trás interesses de ordem mercadológica mais que culturais. O modo como a literatura reage é se apropriando dessa cultura pop cinematográfica colocando-a em um contexto diferente, através do pastiche ou da paródia, trazendo para si a possibilidade de resignificar essa cultura e expor seus modos de construção. Como diz Porta,

17 “el tratamiento de la experiencia televisiva es mas formal que temático: se ocupa de la manera que la televisión modifica las convenciones perceptivas del espectador, y adapta algunas de sus tecnicas para la cosntrucción literaria”

De acordo com esta leitura, a tecnologia literária seria vista como menos moderna, de um ponto de vista histórico, mas mais destrutiva que a tecnologia do cinema – e, portanto, como uma defesa da capacidade da literatura de criar essa nova cultura popular que parecia monopolizada pelo cinema, e que encontra na sátira uma de suas vias de expressão¹⁸ (2007, p. 147)

Tal apropriação temática das figuras do cinema pela literatura¹⁹ iniciada no pós-modernismo já se aproxima do meu objeto de pesquisa, delineado na Introdução deste trabalho, a ver, a utilização dos nomes próprios na ficção contemporânea. Ainda que seja uma característica da literatura pós-moderna, ela irá se fixar um pouco mais adiante, em tendências mais contemporâneas, que serão expostas no próximo subcapítulo. Mas vale a ressalva que Brian McHale, em seu livro “Postmodern Fiction” (1987), já identifica essa tendência do uso de pessoas reais em contextos ficcionais (ou não) dentro da literatura pós-moderna.

Como falado anteriormente, a metaficção é a característica da literatura pós-moderna que mais interessa a este trabalho. Brian McHale identifica como uma das figuras mais notáveis do procedimento metaficcional algo que ele chama de identidades transmundo, conceito originalmente elaborado por Umberto Eco. As identidades transmundo são personagens que habitam um dado mundo ficcional - uma obra, texto ou mídia - que reaparecem em outra obra, carregando as mesmas características, sendo ontologicamente a mesma personagem.

De fato, isso significa que a “mesma” entidade pode existir em mais de um mundo, desde que haja um acesso entre os mundos em questão. Mas “mesma” em que sentido? Eco também explora essa questão, formulando critérios para o que ele chama de “identidade transmundo”. Se uma entidade em um dos mundos difere de seu “protótipo” em outro mundo apenas em características acidentais, mas não essenciais, e se há uma correspondência direta entre o protótipo e sua variável no outro mundo, então essas duas entidades podem ser consideradas idênticas, ainda que elas existam em mundos diferentes.²⁰ (McHALE, 1987, p. 35)

Essas identidades transmundo, por vezes, coincidem com pessoas reais, que existem enquanto seres humanos, sejam figuras históricas, de proeminência, artistas, escritores, jogadores de futebol, etc. Essas pessoas tornam-se personagens da literatura de diferentes

18“En esta lectura, la tecnología literaria se nos aparecerías como menos moderna históricamente pero más destructiva que la del cine - y, por tanto, como uns defensa de la capacidad de la literatura para crear a su vez esa nueva cultura popular que el cine parecía haber monopolizado, y que tiene uns de sus vías de expresión en la sátira”

19 Ressalto aqui que vemos uma apropriação de figura de um ambiente midiático geral e não apenas cinematográfico

20 “This means, in effect, that the “same” entity can exist in more than one world, if there is accessibility among the worlds in question. But “same” in what sense? Eco addresses this question too, formulating criteria for what he calls “transworld identity.” If an entity in one world differs from its “prototype” in another world only in accidental properties, not in essentials, and if there is a one-to-one correspondence between the prototype and its other-world variant, then the two entities can be considered identical even though they exist in distinct worlds”

formas; a mais comum, no que se chama de romance histórico. Mas, na ficção pós-moderna, essas identidades transmundo abundam, ainda mais a utilização de pessoas reais em textos que não sejam romances históricos, ou seja, que pretendem ser fiéis ao modo como as coisas ocorreram. McHale cita três princípios da utilização de pessoas reais na ficção que se pretende histórica: a fidelidade aos fatos, de acordo com os registros historiográficos; a exploração de áreas “sombrias”, onde fatos que não estão registrados ficcionalizados como passíveis de terem acontecido; e uma preocupação com a reconstrução realista do período, das características e da ação.

Entretanto, o que ocorre quando tais pessoas reais interagem com personagens fictícios, ou são deslocadas de qualquer relação com seu contexto original? McHale diz que é um choque ontológico:

Essencialmente, sua origem é *ontológica*: as fronteiras entre os mundos foram violadas. Ocorre um choque ontológico quando uma figura do mundo real é inserida em uma situação ficcional na qual ela interage com personagens puramente ficcionais, (...). Também há um choque ontológico quando duas figuras do mundo real interagem em um ficcional (...). No geral, a presença em um mundo ficcional de um personagem que é idêntico a uma figura do mundo real emite ondas de choque que reverberam em toda a estrutura ontológica de seu mundo.²¹(1987, p. 86)

As estruturas se balançam e uma espécie de revisionismo é operado. Na ficção pós-moderna, tal atitude é geralmente tomada de forma irônica e revisionista. McHale cita três formas identificadas para a utilização contrária ao romance histórico. A primeira é a da história apócrifa, eventos inventados, boataria, encontro de personagens que nunca se conheceram. A segunda é a do anacronismo criativo. E a terceira a da fantasia histórica. Tais categorias serão retomadas no capítulo de análise na medida em que forem instrumentos relevantes.

3.2. Contemporâneo

Nota-se que no percurso realizado até aqui, já podemos entrever uma série de conceitos que vão dando os contornos do objeto de pesquisa. A última dessas excursões refere-se a uma retomada do modo como se tratam a questão da utilização de pessoas reais como personagens ficcionais. As tendências contemporâneas são múltiplas, e dar conta de

21 “Ultimately, its source is *ontological*: boundaries between worlds have been violated. There is an ontological scandal when a real-world figure is inserted in a fictional situation, where he interacts with purely fictional characters, (...). There is also an ontological scandal when two real-world figures interact in a fictional context, (...) In general, the presence in a fictional world of a character who is transworld-identical with a real-world figure sends shock-waves throughout that world’s ontological structure.”

todas elas aqui seria impossível. Por isso, se decidiu por entre duas “correntes” que posicionam a utilização de nomes próprios como forma de relação com os meios de comunicação no centro de sua problemática. A primeira é o trabalho do escritor David Foster Wallace e seu conceito de Imagem-Ficção (1997). A segunda, ainda mais recente, tem no trabalho de Eloy Fernandez Porta sua expressão, no livro (já citado neste trabalho) *Afterpop* (2007).

Ambos os trabalhos têm como principal característica uma atitude em relação a como pensar a literatura a partir da emergência (e agora já estabelecimento) dos meios de comunicação no interior da sociedade. As reflexões de Foster Wallace são mais pontuais, e referem-se especificamente à relação do escritor com a televisão, em uma atitude de confronto com o modo pós-moderno. Já Porta compreende todo o ambiente midiático como um dado e se pergunta como o escritor se relaciona com ele. Ambos irão apontar para a utilização dos nomes próprios como estratégias de reação e criação na literatura.

3.2.1. Imagem-ficção

David Foster Wallace, escritor norte-americano, publica em 1990 um de seus mais célebres ensaios, “E Unibus Pluram” (1997, p. 21-82). O escritor realiza um longo processo reflexivo, do tipo de rompimento com os antecessores, onde tenta traçar uma linha cultural que tem por base a relação da televisão com a literatura de vanguarda norte-americana, especificamente.

Como um jovem escritor, Foster Wallace acusa seus predecessores de não mais conseguirem responder às demandas que o ambiente contemporâneo propunha para a literatura. Principalmente a utilização da metaficção, traço distintivo da literatura pós-moderna e da qual o autor gostaria de se desvincular. Para ele, o processo metaficcional, pelo menos do modo como ele vinha sendo utilizado pelos escritores da geração anterior à sua, não era mais que uma resposta ao realismo, e não a uma cultura midiática. Claro que as referências estavam presentes (tal como expomos acima), mas para Foster Wallace, a metaficção não passava disso: de um processo referencial e técnico dos modos como a televisão produz mensagens espelhadas na literatura. Por isso, o autor afirma que o “zênite metaficcional” era muito mais uma aceitação da televisão como forma de alterar nossa percepção da realidade e os choques que ela produzia referentes ao realismo do que efetivamente uma reflexão acerca do que ela efetivamente produziu no ambiente.

Ainda que o processo de apropriação de uma cultura midiática como parte fundamental da cultura, e por isso mesmo incapaz de ser ignorada por ficcionistas preocupados com o estado de coisas contemporâneos, a mera referencialidade não responde aos aspectos mais profundos de uma cultura cada vez mais televisual. Pois a ideia de povoar a literatura com referências televisivas, ou ainda tratar os assuntos televisivos de forma literária, ainda trata de uma relação como se a televisão fosse um outro. A televisão está lá, nós reconhecemos a sua existência e nos utilizamos dela para criticá-la diretamente ou para criticar a sociedade como um todo, sendo a televisão parte fundante de sua constituição. Essa atitude, para Foster Wallace, em determinado momento torna-se restritiva e infrutífera, muito pelo modo como a televisão, de sua parte, responde a essas críticas. De acordo com o autor, o princípio básico dessa relação é uma atitude à respeito do uso da ironia. Usa-se ironicamente a televisão na literatura, entretanto a televisão consegue de forma muito mais efetiva realizar uma auto-ironia. A crítica torna-se, assim, vazia:

Foster Wallace vai argumentar, entretanto, que um novo tipo de atitude surgia entre seus contemporâneos. Se tratar a televisão como um “outro” não mais daria conta de empreender uma resposta literária a ela, era preciso “entrar” na televisão e de lá imaginar ficções. E é essa atitude que ele chama de Imagem-ficção.

O subgênero específico que tenho em mente foi chamado por alguns editores pós-pós-modernistas e por alguns críticos de hiperrealismo. Alguns dos escritores e leitores jovens que conheço o chamam de Imagem-Ficção (...) a nova Ficção da Imagem usa os mitos transitórios herdados da cultura popular como um *mundo* no qual imaginar ficções acerca de personagens reais, ainda que de maneira mediada pela cultura pop.²² (1997, p. 50)

A característica principal desse subgênero da Imagem-ficção, é, portanto, muito parecido com o nosso objeto de estudo. Ainda que essa técnica seja semelhante à das identidades transmundo na ficção pós-moderna, um traço a diferencia. A ideia da televisão enquanto um “mundo”, enquanto um espaço de onde se possa produzir literatura, e não como um espaço de onde se emprestar tais figuras. Foster Wallace cita Videodrome (1983), as telas permeáveis de Videodrome, filme de David Cronenberg, como uma boa ilustração dessa atitude. A televisão não é mais um objeto produtor de narrativas para o autor, mas sim algo que a transcende e é irreduzível ao seu aspecto apenas material. É um mundo; o nosso mundo. Nosso ambiente.

22 “The particular subgenre I have in mind has been called by some editors post-postmodernism and by some critics hyperrealism. Some of the young readers and writers I know call it Image-Fiction. (...) the new Fiction of Image uses the transiente received myths of popular culture as a *world* in which to imagine fictions about real, albeit pop-mediated, characters”

Um ponto no qual devo insistir para que vocês entendam este novo subgênero é a questão de que ele se diferencia não apenas por uma técnica neo-pós-moderna específica, mas também por uma agenda sócio-artística legítima. A Ficção da Imagem não é apenas a utilização de menções à cultura televisiva, mas uma resposta a ela. ²³(2007, p. 51)

Essa agenda sócio-artística é o que está em jogo neste trabalho. A ideia do escritor como um explorador de novos ambientes, como McLuhan ressaltou, subjaz a essa noção de imagem-ficção. Invadir a televisão diretamente. Como fazê-lo? Ficcionalizar a vida de suas figuras, pegar para si as vidas que já estão em nosso cotidiano e a elas dar um tratamento artístico e reflexivo. Pois a televisão não faz mais que isso por seus próprios meios, uma ficcionalização de pessoas reais elas próprias? Mas ao fazê-lo, na literatura, é possível liberar potenciais criativos que são impossíveis de serem entrevistados na televisão. Dessa forma, a partir de uma perspectiva da diferença, as figuras ficcionalizadas jamais serão as mesmas em nosso ambiente. E como são elas que compõem o ambiente no qual estamos inseridos, esse ambiente jamais permanece o mesmo, é uma atitude contra-ambiental e crítica através da literatura.

Foster Wallace ainda resalta, rompendo de vez com a literatura pós-moderna, que tal atitude é profundamente realista. Trabalhar com essas pessoas reais deslocadas de seus contextos é imaginar vidas reais para elas, realistas e não-irônicas. Seria tratar o mundo televisivo como o nosso próprio mundo e restitui-lo de uma realidade capaz de ser modificada através de processos críticos e criativos que vão além daqueles que possuem os modos de produção das mensagens.

3.2.2. *Afterpop*

O crítico espanhol Eloy Fernandez Porta, em 2007, lança o livro de ensaios “Afterpop - La literatura de la implosión mediática” (2007). A expressão Afterpop cunhada pelo autor refere-se “a complexificação e ao reordenamento das estéticas pop, que não se deixariam mais entender - hoje, mais do que nunca - em função de noções como 'popular' e 'massivo', dentre outras tantas estabilidades conceituais há muito vigentes” (2013, p. 123), destaca o pesquisador Fabrício Silveira (2013). Como deixa transparecer o subtítulo da obra, Fernandez Porta parece se preocupar com a reorganização dessas estéticas pop a partir de um ponto de vista da criação literária. Como bem aponta Silveira, a pergunta “que relação real um escritor

²³ “One thing I have to insist you realize about this new subgenre is that it's distinguishable not just by a certain neo-postmodern technique, but by a genuine socio-artistic agenda. The Fiction of Image is not just use of mention of televisual culture but an actual response to it”

mantem com a cultura pop, e com que palavras ele manifesta esta relação?” (2007, p.55)²⁴ é uma síntese bastante geral mas muito precisa do teor da obra.

O autor parte de uma proposta semelhante àquela aqui delineada (e delineada aqui muito pela leitura realizada de sua obra) para explorar, diagonalmente, diversos aspectos de como se daria essa relação entre a literatura e as mídias. Como exposto anteriormente no trabalho, um ensaio sobre o modo como a narrativa pós-moderna americana se utilizou de aspectos técnicos das mídias e as traduziu como estilo literário é um exemplo do modo como o autor expõe sua argumentação.

Partindo da colocação de David Foster Wallace a respeito da utilização de figuras reais e midiáticas na ficção como uma forma de relação e crítica da literatura com as mídias, pode-se entrever na obra de Fernandez Porta um desenvolvimento dessa mesma questão, a partir da observação de um estilo literário ao qual o autor chama de *namedropping*. Ou seja, a identificação dessas figuras num meio verbal como a literatura, necessariamente se expressa através de seus nomes.

Entretanto, antes de entrar na questão do *namedropping* propriamente, cabe relacionar a posição teórica ocupada pelo autor, semelhante àquela assumida aqui, para compreender melhor a sua perspectiva. “El paisaje mediático es textual” (2007), é um pequeno texto que em conjunto com outros nove compõem o primeiro ensaio do livro. Nele, Fernandez Porta advoga por uma compreensão do *mediascape* enquanto texto, assim como foi proposto no primeiro capítulo deste trabalho. A ideia de que a paisagem criada pelos diversos meios de comunicação é linguística em muito se parece com a proposta McLuhaniana de ambiente. Partindo desse dado, o autor ressalta que a literatura, numa atitude reacionária, se relaciona em geral com essa paisagem a partir de um distanciamento desdenhoso, “deixemos para os artistas o que é visual e para os sociólogos o que se deriva disso!” (2007, p. 62)²⁵. Essa é a atitude tradicional, que ainda nos faz olhar de maneira curiosa para textos que proponham um diálogo direto com o ambiente midiático.

Justamente pela existência de tais textos, é que Fernandez Porta identifica uma linha criativa paralela que relaciona diretamente a palavra com as imagens dos meios, inclusive propondo que ambos os modos de representação partem de uma mesma substância narrativa. O que se produz na literatura visando a paisagem midiática, necessariamente altera a paisagem midiática em alguma medida, pois ambos são tecidos a partir da linguagem. Por isso pensar na noção de textualidade midiática parece frutífero, quando a compreensão que essa

24 “que relación real mantiene um escritor con la cultura pop, y com qué palabras lo manifiesta?”

25 “dejemos a los artistas lo que es visual y a los sociólogos lo que se deriva de ello!”

própria textualidade é constitutiva de outros textos e se constrói num processo dialógico e intertextual com todas outras produções simbólicas de linguagem, não apenas o que é próprio das mídias. E a via inversa é semelhante, pois “falar em textualidade midiática implica superar o entendimento puramente literário da escritura e admitir as demais modalidades de expressão que configuram o espírito da época.” (2007, p. 63)²⁶.

Entre as diversas modalidades de expressão que poderiam configurar uma relação positiva da literatura com os meios de comunicação de massa apontadas por Fernandez Porta, o *namedropping* é a que será abordada neste trabalho. O *namedropping* é a utilização irrestrita de nomes próprios na ficção contemporânea. Aparece como uma questão de referencialidade e de filiação em primeira análise. Numa ideia de crítica tradicional, quando aparece um nome, essa referência está subordinada a um contexto social que se relaciona ao modo como esse nome é usualmente utilizado. Se cito Rimbaud, por exemplo, mostro minhas credenciais eruditas ao mesmo tempo em que vinculo meu texto a uma ideia de alta cultura. Da mesma forma que o aparecimento de um ícone pop como Roberto Carlos, por exemplo, vincula o texto a uma tradição popular. Entretanto, Porta chama atenção que deve-se deixar de lado a questão da referência quando do uso de tais nomes e focar no modo como ele se relaciona no interior do texto, quais são as relações que ele estabelece, com quem e de que forma isso entra em conflito com o que está estabelecido. O uso do nome próprio sempre gera (ou deveria gerar) um nó de instabilidade no texto. Pois há o referente (a pessoa referenciada) e há a relação textual que ali está exposta. É na diferença, e não na filiação, que a técnica ganha força. “a questão não é o aparecimento dos proper names em si, mas o tratamento artístico que recebem; o recontar nos dá apenas uma porção de referentes reais dos textos, e não sua orientação, muito menos seu sentido” (2007, p.11)²⁷.

Esse modo de tratar os nomes próprios como fonte de instabilidade textual tem uma utilização bastante acentuada num curioso movimento literário dos anos 90, ainda pouco explorado academicamente, mas que traz interessantes questões, principalmente no escopo aqui pretendido - o *avant-pop*. “O *avant-pop* é um movimento mais cultural e social que literário, e encontra sua expressão estilística naquilo que se denomina hiperficção: o texto concebido como uma soma de fontes, formas e registros, mais crítica enquanto criação e forma vital do que enquanto produto cultural”(2007, p.211)²⁸.

26 “hablar en textualidad mediática implica superar la concepción puramente literata de la escritura para asumir las otras modalidades de expresión que configuran el estilo de la época”

27 “la cuestión no es qué proper names aparezcan sino qué tratamiento artístico reciben; el recuento sólo nos dá unos cuantos referentes reales de los textos, no su orientación, y mucho menos su sentido”

28 “El *avant-pop* es un movimiento cultural y social más que literario, y tiene su expresión estilista en lo que él denomina hiperficción: el texto concebido como agregación de fuentes, formas y registros, crítica a la vez

O gesto do movimento avant-pop é utilizar como material o próprio ambiente no qual estamos inseridos, povoado de verdades e modelos de comportamento expressos nos ícones da cultura manipulados pelos interesses econômicos e mercadológicos que subjazem às mídias e

manipula de maneira semelhante ao recurso situacionista do *detournement*, empregando formas da cultura de massas – *noir*, terror, pornografia – para subverter o mercado, alterando-as de forma subversiva, carregando-as com mensagens oposicionistas e devolvendo-as à cultura como se fossem vírus de computador (2007, p. 211)²⁹.

Os nomes próprios, portanto, tornam-se esse índice material de relação com o ambiente midiático e sua forma de relação linguística com ele. Toda vez que o nome de uma personalidade aparece ficcionalmente fazendo algo que contradiz toda a sua persona midiática cuidadosamente construída, a entidade linguística contemplada pelo nome jamais é a mesma, o ambiente foi modificado. Como cita Fernandez Porta, “o namedropping carrega consigo todo o caos da cultura de consumo – mas também, e não em menor grau, uma inflexão em seu seio, uma seleção de filias e fobias, uma reformulação do arquivo” (2007, p. 76)³⁰.

Cabe ressaltar, entretanto, que os textos a serem analisados não pretendem de maneira alguma ser vinculados a um ou outro movimento artístico. Não nos interessa se são pop, pós-modernos, imagem-ficção ou avant-pop. A descrição de tais movimentos serve como um modo de sistematizar as análises propostas até aqui e prover uma compreensão mais alargada do modo como se relacionam literatura e mídias. Pelo modo como foi organizada a descrição, serve de justificativa para a escolha da técnica do namedropping como um ponto interessante para olhar e selecionar um corpus na literatura brasileira contemporânea. Isso não quer dizer que tais textos sejam avant-pop ou que quero vinculá-los ao gesto ou atitude avant-pop. Quero compreender, como Fernandez Porta afirma, de que modo esses nomes aparecem, que tipo de tratamento artístico recebem e de que modo se relacionam com a cultura brasileira e o ambiente midiático no qual estão inseridos.

que creación y forma vital más que producto cultural”

29 “manipula de forma similar al recurso situacionista del *detournement* empleando formas de la cultura de masas - genero negro, terror, pornografia - para subvertir el mercado, alterándolas de forma subversiva, cargándolas con mensajes oposicionales y devolviéndolas a la cultura como virus informaticos”

30 “o namedropping trae consigo todo el caos da la cultura de consumo - pero también, y no en menor medida, una inflexión en ella, una selección de filias y fobias, una reformulación del archivo”

4. OS NOMES PRÓPRIOS NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

O percurso teórico apresentado nos capítulos anteriores foi uma tentativa de delinear um ponto de vista para abordar as relações possíveis entre a literatura e os meios comunicação. A divisão em dois capítulos visou dois olhares distintos mas complementares; primeiro, uma revisão das ideias de autores vinculados de maneira geral às teorias da comunicação, como forma de compreender teoricamente os tipos de influências que os meios mantêm uns com os outros; no segundo, uma mirada mais especificamente nos modos como essas relações foram estabelecidas entre as mídias e a literatura.

De McLuhan cabe ressaltar as ideias de metamídia e dos contra-ambientes. O autor ressalta que um meio é sempre o conteúdo de outro, explicitando o caráter metalinguístico dos meios de comunicação, ao que ele chama de metamídia. Essa interpenetração, ou o híbrido, seria um momento de compreensão daquilo que chama de ambientes, todo o complexo de transformações sociais e perceptivas inauguradas por um novo meio. O contra-ambiente seria, seguindo essa perspectiva, uma forma de manipular as linguagens dos meios de maneira a expor as suas próprias dinâmicas invisíveis. É possível compreender, desta forma, a literatura como um contra-ambiente. Especialmente uma literatura engajada com aspectos midiáticos, que conscientemente use materiais do ambiente midiático como forma de produção simbólica.

Flusser avança nessa discussão, pois a sua compreensão do ambiente midiático baseia-se numa dialética entre texto e imagem. Para o autor, vivemos na era das imagens técnicas, ou seja, imagens produzidas por aparelhos que são a abstração de textos inscritos no interior de tais aparelhos. As imagens dos meios técnicos são sempre textos imaginados, e tais textos nos são distantes quando apreendemos tais imagens. Para o autor, criticar as imagens-técnicas é desvendar os tais textos escondidos. Entretanto, Flusser ressalta que esse processo crítico não tem possibilidade de se efetivar se usar os padrões estabelecidos pela lógica da escrita tradicional, pois esta lógica já está inscrita nas imagens técnicas. Seria necessário um processo crítico que não fosse imagem diretamente nem texto no sentido tradicional. Depreende-se dessa argumentação que pode haver algo como uma escrita pós-histórica na concepção de Flusser, uma escrita que tenha por princípios lógicas superficiais próprias das imagens, mas que crie uma relação tensa justamente por não ser imagem. A relação entre a literatura e os meios de comunicação, nesse ponto, torna-se mais evidente e, de certa forma, necessária.

As perspectivas de McLuhan e de Flusser são, por fim, alinhadas com a teoria do texto tal como proposta por Barthes. Pois, se McLuhan e Flusser compreendem o ambiente

mediático como fundamentalmente linguagem, uma literatura que se dobre sobre esse ambiente deve ser necessariamente uma literatura explícita e autoconscientemente intertextual. O modo de produção dessa literatura parece partir de um grande depósito de imagens e de figuras produzidas pelos meios e parece fazer essas figuras se combinarem de diferentes formas, como se fosse uma teia de referências metalinguísticas que estaria em constante tensão com a própria produção simbólica dos meios de comunicação. Tal processo operado pela literatura parece funcionar como uma espécie de crítica; não no sentido tradicional, de um discurso sobre um dado objeto, mas sim uma apropriação de linguagem e reorganização de sentidos no próprio processo criativo, como forma de desenvolvimento de linguagens correlatas em diferentes suportes.

No segundo capítulo, foi necessário um olhar para os modos como a literatura realizou essas relações com os meios de comunicação, principalmente a partir de trabalhos do campo da teoria literária. Podemos entrever uma espécie de primeiro movimento de um olhar criativo para a questão das mídias a partir das vanguardas do início do século XX e mais especificamente na pop art. A existência de um discurso tecnológico extensivo, que invadia a vida cotidiana de forma notável não poderia ser ignorado, de forma que uma apropriação de tais discursos por um viés criativo e reflexivo foi uma solução encontrada.

Na chamada literatura pós-moderna, o artifício da metaficção começa a tomar proeminência no fazer literário. Surgem ficções que se dobras sobre outras ficções ou discursos, de forma a explicitar seus mecanismos de produção de sentido ao mesmo tempo em que se desenvolve uma literatura majoritariamente intertextual (explícita e autoconsciente). Gêneros literários são revisitados de forma irônica, através do pastiche, clássicos da literatura são parodiados, estilos são refeitos em um diferente contexto. Até personagens começam a transitar por entre textos, colocando em xeque a própria noção de estabilidade ficcional da obra ou da figura do autor. McHale (1987) chama essas figuras transitórias de identidades transmundo, onde mundos ficcionais distintos perdem suas barreiras e tornam-se um grande contínuo.

Sem dúvida, a história da literatura é a mais contemplada desses mundos ficcionais na literatura pós-moderna, mas os meios de comunicação e suas figuras também povoam seus textos, ainda que de forma referencial e irônica em sua maioria. E essa apropriação, tratando-se de uma tradução entre formas majoritariamente audiovisuais, como a televisão, para a forma verbal da literatura, expressa-se, entre outras formas, pela figura dos nomes próprios, pois, como signo, o nome próprio imagem é aqui estudado nos seus aspectos indiciais.

Autores como David Foster Wallace e Eloy Fernandez Porta, portanto, atribuem importância fundamental ao uso desses nomes próprios numa ficção preocupada com a questão das mídias. No caso de Foster Wallace, a presença da televisão seria um dado impossível de ser ignorado para um escritor engajado, e o uso do nome de figuras reais provenientes das mídias é um modo de participar ativamente na construção desse ambiente. A manipulação desses nomes como matéria linguística torna aquilo que é midiático e de propriedade das mídias como algo não redutível a elas. Fernandez Porta, quando analisa a estética avant-pop, chega à mesma conclusão. A apropriação violenta dos nomes próprios na ficção deixa de ser uma técnica de referencialidade para tornar-se expressiva.

Dado o percurso retomado aqui, escolhi como o principal índice de relação para compreender a literatura e as mídias a figura do nome próprio; por seu caráter explícito de ligação entre os dois meios, por ser uma materialidade linguística explícita e facilmente observável, pelo seu caráter expresso de referência e manipulação. Haveria uma gama enorme de possíveis entradas para uma análise dessas relações, mas para os propósitos aqui delineados os nomes próprios exibem uma fonte de discussão interessante.

Nesse momento, poderia estabelecer que o ponto de vista a ser explorado nas análises subsequentes baseia-se na investigação dos modos como os nomes próprios atuam na literatura brasileira contemporânea. Os nomes escolhidos a serem analisados serão aqueles que remetem, em primeira instância, aos de figuras midiáticas reconhecidas. O objetivo é descrever de que forma eles aparecem ressignificados no espaço literário.

Cabe ressaltar aqui o estatuto instável do nome próprio. Porta chama atenção que, para o filósofo francês Gilles Deleuze, o nome próprio possui em si potencial significativo altíssimo, pois é aquilo que não pertence à linguagem³¹ (2007, p.76). Ele é uma materialidade linguística, ainda que não seja a ela redutível. Possui em si um índice de referencialidade a uma dada pessoa, por exemplo, mas também refere-se a um processo não-linguístico constituído pelo uso de tal nome. “Aquilo que não consta do dicionário, afirma Deleuze, estabelece um âmbito de repulsa no discurso: faz com que a história apareça como matéria tangível, e não como abstração retrospectiva”(2007, p.76)³², ressalta Porta.

Deleuze compreende que “o nome próprio não designa de modo algum uma pessoa ou um sujeito. Ele designa um efeito, um ziguezague, algo que passa ou que se passa entre dois

31 A citação específica de Deleuze não foi encontrada, pois não é referenciada por Porta em seu livro. Partirei das discussões de Deleuze sobre o nome próprio tal como aparecem no livro *Diálogos* (1998), que seguem na mesma linha, ainda que essa citação não apareça de forma literal.

32 “Lo que no figura en el diccionario, viene a decir Deleuze, introduce una instancia de revulsión en el discurso: hace aparecer la historia como material tangible, y no como abstracción retrospectiva”

como sob uma diferença de potencial” (1998, p.14). Ou seja, ainda que num texto literário ele tenha um caráter denotativo e referencial, de uma pessoa a quem se refere, a figura do nome próprio indica, ao mesmo tempo, um processo ou um efeito que tal nome expressa.

Como se está tentando compreender de que modo ocorre uma relação entre os meios de comunicação e a literatura a partir do uso de nomes próprios em determinados textos, esse caráter processual e instável dos nomes é determinante. Pois, quando um nome próprio aparece no texto literário, e no caso o nome de personalidades vinculadas ao ambiente midiático, é justamente a sua posição enquanto 'figura da mídia' e os próprios meios que tal nome expressa que importam na análise. O agenciamento midiático que se conjuga no nome próprio é o indicador da relação e o modo como é utilizado é seu caráter de produção de sentido. Como diz Deleuze:

Acontece de um agenciamento existir há muito tempo, antes de receber seu nome próprio que lhe dá uma consistência particular como se ele se destacasse então de um regime mais geral para ganhar uma espécie de autonomia: assim "sadismo", "masoquismo". Por que em determinado momento o nome próprio isola um agenciamento, por que faz dele um regime de signos particular, conforme um componente *transformacional*? (1998, p.138)

Há nessa citação algo de fundamental para a compreensão deste trabalho, que merece ser explorada em mais detalhes. Deleuze diz que o nome próprio dá uma consistência particular a um agenciamento que existe independentemente de sua existência. O nome próprio é o que expressaria, de dentro de um contínuo sógnico, um dado processo ou modo de relações desse contínuo. Pensando em termos do ambiente midiático, os nomes próprios seriam expressões particulares do modo de organização de um regime de signos inaugurado pelas mídias. Cada nome expressa uma face do contínuo sógnico midiático, é a sua expressão material, ainda que não seja a eles redutível. Os nomes próprios são índices do ambiente. Entretanto, ao conjugar esse conjunto de processos em uma forma material, o nome próprio ganha uma autonomia própria. Ele isola esse agenciamento, torna-se ele mesmo um regime de signos particular, independente do ambiente no qual foi forjado; em nosso caso, os meios de comunicação. Por ser independente, é passível de apropriação e manipulação. Seu sentido não é estável, é uma materialidade que possui em si um potencial de auto-diferenciação. Esse processo é o que observamos no uso desses nomes pela literatura. A transformação de um agenciamento específico, originado nas mídias, que ao ser apropriado pela literatura desencadeia um componente transformacional, tal como apontado por Deleuze. A análise do modo como operam esses nomes, em relação ao agenciamento que expressam na 'origem' e no texto literário, pode apontar para o momento “onde o nome próprio atinge sua individualidade

mais alta perdendo toda personalidade” (Deleuze, 1998, p.141). Não é mais a pessoa real que está ali, mas um regime de signos que, ao ser transformado no contexto literário, transforma o próprio ambiente no qual foi originado.

A partir dessa compreensão do que são os nomes próprios para Deleuze, pode-se pensar de que forma operam em relação aos conceitos apresentados anteriormente por McLuhan, Flusser e Barthes. Pois, por serem expressões de um agenciamento das mídias, eles operam correlatamente ao que McLuhan chama de metamídia, quando os meios se interpenetram uns nos outros. O nome de um ator de cinema, por exemplo, que se torna personagem de um conto. E, por ser passível de efetivamente alterar seu estatuto enquanto processo inerente ao seu caráter de nome próprio, atua também como um contra-ambiente, um uso diferenciado do regime de signos midiático.

A questão de uma escrita de superfície, ou a ideia de escrita pós-histórica, também pode ser relacionada à utilização dos nomes próprios. Pois, dada a proliferação de imagens midiáticas, existe uma abundância de nomes. Tais nomes, selecionados e utilizados na literatura, atuam como diversos índices superficiais que se relacionam entre si e a partir desta relação produzem sentidos transformacionais. É como um procedimento de colagem verbal. Dispõe-se sobre a superfície do texto uma diversidade de nomes próprios, cada um expressando um dado agenciamento, que pelo seu desencadeamento com outros nomes próprios e outros agenciamentos cria um novo contínuo sógnico textual. As imagens técnicas são conjugadas em nomes próprios, que pelo tratamento literário tornam-se algo que ainda carrega em si sua lógica, porém sobre um uso diferenciado. Essa relação superficial da disposição dos nomes próprios produz, pela própria lógica do texto para Flusser, um diferente estatuto tanto para o texto quanto para as imagens técnicas.

Assim, nota-se que o uso dos nomes próprios na literatura é indissociável de um aspecto intertextual e metalinguístico, tal como definidos por Barthes (2007). A função referencial inerente ao nome próprio aponta sempre para outros textos constituídos, sejam eles literários ou midiáticos. A construção de uma literatura de nomes próprios cria uma teia intertextual que é o pressuposto para que haja um uso diferenciado desses nomes. Entretanto, deve-se notar que tal uso é sempre paralelo ao índice apontado pelo nome, pois ele carrega em si, como diz Deleuze, um regime de signos particular. O modo de fazer esse regime de signo variar, de se auto-diferenciar é um procedimento linguístico de metalinguagem, pois é a partir da linguagem-objeto midiática, expressa no nome próprio, que o discurso literário se dobra, efetuando uma espécie de discurso paralelo que desenvolve a potência do nome próprio em

um espaço de significação diferenciado, ainda que seguindo o seu regime de signos.

Por isso a compreensão de que uma literatura que se baseia na utilização de nomes próprios de personalidades reais e midiáticas como personagens de ficção pode ser tomada como um contra-ambiente crítico e metalinguístico. Não é apenas um discurso que fala de algo, mas sim que faz esse algo variar e liberar seus potenciais de significação, transformando o próprio estatuto do nome e de seu ambiente de origem.

A escolha do corpus a ser analisado aqui considerou todas essas questões acima expostas, tentando mapear textos literários que dessem conta a partir de sua materialidade de relações concretas estabelecidas entre os meios de comunicação e a literatura. A partir de uma pesquisa que envolveu teses, dissertações e livros sobre literatura brasileira, foram encontrados quatro livros na literatura brasileira contemporânea que fazem uso dos nomes próprios como principal motivo literário e que apresentam também personalidades midiáticas como personagens ficcionais. São eles: *Panamérica*, de José Agrippino de Paula (2001), escrito em 1967; *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado*, de Roberto Drummond, de 1978 (1978); *Não há nada lá*, de Joca Reiners Terron, de 2001 (2001); e *Inverdades*, de André Sant'anna, de 2009 (2009).

Todos os livros têm em comum um uso extensivo dos nomes próprios de uma maneira extensiva e profundamente intertextual. As personagens midiáticas abundam nas histórias, desempenhando papéis de protagonismo que, por vezes, é de junção com o estabelecido, mas por outras é de profunda diferença.

A escolha de livros relativamente recentes na história da literatura brasileira tem a ver justamente com a ideia de uma presença extensiva das mídias na sociedade de forma a que se reflita notadamente no processo ficcional literário. Tais livros já estão imersos no ambiente midiático de forma profunda, e expressam essa imersão de forma notável. Cabe notar que as tendências artísticas definidas nos capítulos anteriores também dialogam de forma direta com os livros selecionados. E também a escolha de livros de literatura brasileira, pois ainda que a tradição norte-americana da relação entre as mídias e a literatura seja muito forte (vide Griem, Stewart e Tichi), acredito que haja algo de específico e diferente nessa relação quando pensada no interior da cultura brasileira. É esse específico que pretendo encontrar nas análises subsequentes.

Panamérica (2001), livro escrito em 1967 por José Agrippino de Paula, é considerado um marco literário até hoje, por ser algo relativamente *sui generis* dentro da tradição literária brasileira, principalmente no período em que foi escrito. Sua utilização de uma linguagem

“não-literária”, que dialogava com temas próprios da cultura de massa não encontra, na historiografia literária, um par que lhe faça coro.

O livro é dividido em vinte capítulos não-numerados compostos por parágrafos únicos. A história, que emula a forma da epopéia clássica, trata de um personagem - Eu - que está dirigindo uma superprodução hollywoodiana da Bíblia. Circula pelos estúdios de Hollywood entre olímpianos³³, como Marlon Brando, John Wayne, Cary Grant e Burt Lancaster, enquanto fala com produtores e prepara a grande cena do Mar Vermelho protagonizada por Moisés. O estilo é exagerado no número de figurantes e na extravagância da produção do filme, desnudando exageradamente o imaginário de uma produção em Hollywood. No oitavo capítulo, entretanto, a narrativa sofre uma guinada e vemos o personagem principal, acompanhado do humorista Harpo Marx, em meio a um ambiente de guerra civil na América Latina, próprio dos golpes de estado e dos movimentos de resistência. Aparecem Che Guevara e os exércitos revolucionários, espalhados por ilhas não-identificadas do Caribe até a Venezuela e o Rio de Janeiro. Em mais uma vez sem aviso, embarcamos em um transatlântico de volta para os EUA onde protagonizamos a queda da civilização ocidental numa guerra que Evelina Hoisel caracterizou de “Supercaos”.

Agrippino talvez seja o melhor exemplo na literatura daquilo que McLuhan considerava como o artista enquanto explorador de novos ambientes. Esse processo de exploração é dramatizado no romance Panamérica de forma exemplar. O narrador, no início da história, está num estúdio de Hollywood gravando seu filme. A tecnologia aparece como lugar físico, palpável, onde os sonhos são feitos, conforme o ditado popular. O personagem explorador movimenta-se por diferentes instâncias da produção cinematográfica, evidenciando os procedimentos técnicos utilizados para criar as narrativas. Os atores 'de verdade' que aparecem nos primeiros capítulos são caracterizados tal como atores de Hollywood (talvez de um modo semelhante como agem na 'vida real'), fazendo exigências para o camarim, discutindo os diálogos e trejeitos dos personagens, pedindo mais tempo de tela. Ou seja, seus nomes estão ali para funcionar como índices de um ambiente físico: os bastidores de um filme em Hollywood.

Entretanto, assim que a narrativa se desenvolve, Hollywood vai perdendo seu caráter de lugar físico e escorregando para sua contraparte especular, como produtor soberano de formas simbólicas. Os capítulos começam a ter encadeamentos que rompem com a lógica causal e os personagens olímpianos, que antes poderiam ser identificados por uma relação

33 A noção de Olímpianos decorre de Edgar Morin, referindo-se aos astros de Hollywood.

intertextual com nosso imaginário construído a seu respeito, aos poucos se autonomizam até mesmo enquanto 'pessoas' e vão sofrendo transformações cada vez mais grotescas. O estilo do livro, ainda relacionado com um dado realismo nos primeiros capítulos, vai assumindo um tom onírico, como se as figuras de Hollywood já tivessem invadido nossos mais profundos devaneios. Sonhos da cultura de massa.

É interessante que, a partir desse momento, Agrippino realiza dois movimentos complementares. Primeiro, utiliza os nomes próprios a partir de sua constituição estereotipada tal como são tratados por Hollywood. Marilyn Monroe é o mito da sexualidade, John Wayne é o macho alfa, a América Latina um território tomado por terroristas comunistas que colocam em jogo toda a civilização ocidental. Ao mesmo tempo, o autor vai transformando essas personalidades em sua própria constituição. Os astros de Hollywood começam a tornar-se monstros, figuras mitológicas titânicas ou apenas figuras insignificantes do cotidiano, com suas espinhas e gordurinhas. Agrippino, em nenhum momento, humaniza tais figuras, ele as trata como figuras de linguagem que povoam nosso inconsciente à revelia de nossa vontade. Para Agrippino, por isso mesmo, são de nossa propriedade. Por isso seu processo de manipulação onírica do imaginário hollywoodiano a partir de um processo metalinguístico. Eles tem sua constituição e significam isso de acordo com essa lógica.

O livro de Roberto Drummond, *O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado* (1978), também segue uma lógica onírica, assim como Panamérica. O livro narra de forma fragmentada um sonho que o senador norte-americano Edward Kennedy teve sobre o Brasil após um jantar temático com brasileiros cujo prato principal foi uma feijoada indigesta.

A história tem um fundo político mais evidente que Panamérica, pois tematiza diretamente não apenas a relação estético-política inaugurada pelos meios de comunicação, mas principalmente a questão da ditadura brasileira e as relações que mantinha com os EUA e os meios de comunicação através da censura. A história, em linhas gerais, trata de uma investigação efetuada pela CIA sobre a crucificação no Rio de Janeiro de um homem chamado Ernest Hemingway, tal como ordenado por sua namorada Martha Gellhorn, que é também a reencarnação da La Pasionaria espanhola e personificação da pátria brasileira. Os personagens de Hemingway e Martha Gellhorn (uma das esposas de Hemingway na vida real) não se referem ao escritor e a sua esposa na vida real. São dois brasileiros que apenas recebem esse nome por circunstância e que, no livro recebe, por causa dessa utilização, uma camada intertextual mais profunda (relacionando a história ao livro *Por quem os sinos dobram*).

Essa confusão de nomes e de informações aparentemente descontraídas é proposital.

É como se o livro fosse um caldeirão de referências do ambiente político e cultural brasileiro (que inclui, obviamente, traços de uma cultura internacional), como se vistos por um estrangeiro, mas sendo escrito por um brasileiro. O relato narrativo é organizado a partir de diferentes formas que mimetizam recursos tecnológicos. Grande parte do livro é contada a partir de fitas decupadas de interrogatórios promovidos pela CIA para investigar a morte de Ernest Hemingway. Não apenas isso, também se narra a partir de recortes de jornal, literatura de cordel, músicas inventadas de compositores famosos (Bob Dylan, Vicente Celestino), etc. O procedimento é de uma metamídia explícita em Drummond, com a apropriação direta de materiais dos meios de comunicação

Mas, assim como ocorre em Panamérica, em determinado momento os personagens reais, expressos pelos nomes próprios, se autonomizam de suas características referenciais e passam a significar de acordo com a fabulação do autor. O momento mais emblemático desse processo é durante o Ritual Antropofágico, onde os mortos notáveis do Brasil (Getúlio Vargas, Castro Alves, Madame Satã - vestida de Marilyn Monroe -, Heleno de Freitas, Antônio Conselheiro, Lampião) se reúnem para declarar uma revolução cultural brasileira cuja principal característica é justamente o livre jogo de referências estético-políticas constitutivas de nosso país, na melhor acepção de uma antropofagia.

O livro seguinte do corpus aqui selecionado é *Não há nada lá* (2001), escrito por Joca Terron. Assim como os anteriores, sua mais notável característica é a utilização de pessoas reais como personagens ficcionais. Mas, enquanto no caso de Panamérica e O dia... são figuras propriamente da cultura midiática, Terron ficcionaliza aqui a história de escritores, achando traços comuns numa lista de referências literárias.

A ideia de identidades transmundo e da metaficção assumem no livro de Terron um papel interessante e notável. Não são apenas personagens de diferentes mundos ficcionais que interagem em um diferente espaço, mas sim os próprios autores dessas ficções que são utilizados dentro de seus próprios esquemas narrativos. O mundo da literatura dá um passo atrás e coloca seus próprios tecedores como parte constituinte do contínuo cultural, como personagens. Existe, nesse movimento de Terron, um procedimento também crítico, no sentido de Benjamin, onde não se opera um discurso sobre as obras dos autores, mas sim coloca os próprios autores como personagens capazes de significar, em última análise, traços de suas obras em outro texto.

Essa intertextualidade radical promovida por Terron adquire outro aspecto que considero de extrema importância. Os nomes próprios de tais autores, que indicariam sua

referencialidade, aparecem transformados. William Burroughs, para Terron, é Guilherme Burgos, assim como Raymond Roussel é Raimundo Roussel. Todos os personagens aparecem com seus nomes de forma “abrasileirada”, no melhor estilo inaugurado por Millôr Fernandes. Ou seja, já é proposto um deslocamento no nome próprio que indica uma apropriação direta de tais personagens pela cultura brasileira. É um jogo intertextual que coloca em cheque o realismo de tais histórias, ainda mais pelo fato de Terron promover encontros estapafúrdios entre esses personagens, que cronológica e espacialmente não teriam como ocorrer. Para a nossa análise, o encontro entre Torquato Neto e Jimi (Jaime) Hendrix é o mais notável, pois é o que possui uma relação mais direta com as mídias.

Finalmente, chegamos ao livro *Inverdades* (2009), de André Sant'anna, talvez o mais radical na utilização extensiva dos nomes próprios. O livro é composto de 15 contos onde o autor utiliza, a partir de diferentes formas de narrar, uma gama enorme de personalidades midiáticas e célebres da cultura pop como personagens principais de cada conto.

O autor usa, de forma geral, três estratégias ficcionais em seus contos. A primeira é a narrativa de eventos célebres que ocorreram na história da cultura pop, como os Beatles fumando maconha no Palácio de Buckingham, pela perspectiva dos músicos; ou o encontro do Mick Jagger com Luciana Gimenez, numa festa em Londres; ou de eventos possíveis de ter acontecido, como o encontro entre Duke Ellington e Miles Davis num cemitério após suas respectivas mortes; ou uma festa de ano-novo em Brasília com Lula e seus colegas metalúrgicos.

A segunda das estratégias operadas por Sant'anna é a da ficcionalização da vida de alguma personalidade célebre da cultura pop, como o conto onde Ronaldo Nazário não passa na seleção do clube Bom Sucesso e nunca torna-se um jogador de futebol, desenvolvendo uma paixão platônica por Daniela Cicarelli; ou o conto onde Sant'anna imagina uma vida para Marilyn Monroe, se não tivesse morrido de overdose.

A terceira é a psicologização de personagens que, de maneira geral, nos aparecem apenas como figuras estereotipadas e planas. Sant'anna narra, por exemplo, a morte de Jimi Hendrix a partir de sua própria perspectiva, ou a carta de Sandy para seus pais.

Nota-se que, em comum a todos os livros, além da utilização de nomes próprios de figuras midiáticas, há um discurso elaborado sobre a presença das mídias na cultura, especificamente na cultura brasileira. Um movimento de reação que, no entanto, não é efetuado de maneira frontalmente oposicional, mas sim de reconhecimento do discurso midiático como parte constitutiva da subjetividade contemporânea.

Por isso, compreendo que tais livros fazem um movimento de apropriação dos materiais veiculados pelos meios como forma de estabelecer um discurso paralelo, em constante diálogo com essas formas, de maneira a realizar potencialidades encontradas em seu interior. A literatura, de certa forma, faria um papel de crítica imanente, tal como entendida por Benjamin, de fazer o texto midiático se proliferar em diferentes sentidos, expondo limites e potencialidades, num movimento de reconfiguração constante. O escritor contemporâneo é o leitor das mídias, e essa leitura ativa se expressa em sua literatura.

Esse movimento crítico pode ser entrevisto no modo como os autores do corpus utilizam os nomes próprios em sua literatura. Irei expor adiante diferentes movimentos feitos com nomes específicos de forma a compreender a maneira como tais escritores estão pensando não apenas a mídia, mas o modo como criticá-la de maneira criativa.

Os nomes próprios a serem aqui analisados têm a ver principalmente com sua aparição cruzada nos diferentes livros e principalmente seu caráter fabulativo. Deter-se-á mais detidamente no nome de Marilyn Monroe, pois sua presença cruza os quatro livros selecionados, e também no encontro de diferentes personagens como aparecem nos livros, de forma a compreender o discurso realizado pela literatura em relação às mídias.

4.1. As vidas imaginadas de Marilyn Monroe

Para iniciar uma análise dos nomes próprios na literatura dos quatro livros que compõem o corpus, o primeiro nome escolhido é o da atriz norte-americana Marilyn Monroe. Sua presença atravessa todos os livros aqui selecionadas de maneira extensiva e significativa, dando assim uma compreensão geral dos modos como ocorre a utilização dos nomes próprios na literatura em geral.

Não causa espanto a figura de Marilyn ser emblemática nesse trânsito entre as mídias e a literatura. Talvez um dos mais radicais rompimentos da história da arte, principalmente se focarmos nessa relação, ocorre com as telas de Andy Warhol que tinham como tema o rosto de Marilyn Monroe. A atriz, depois de sua morte, tornou-se então não apenas um grande símbolo de Hollywood, como também uma figura de linguagem que expressa a apropriação dos signos de uma cultura midiática de forma crítica. Marilyn Monroe e Andy Warhol são a própria expressão da pop art. Talvez essa carga simbólica adquirida pela figura de Marilyn Monroe seja responsável por ela aparecer de forma tão enfática como um nome próprio com alto potencial de experimentação intertextual. Marilyn é arte e cultura de massas na mesma

medida; estereótipo e libertação, aceitação e oposição. O agenciamento complexo que tal nome carrega é determinante para compreender os trânsitos e discursos agregados pelos autores aqui analisados.

Um bom exemplo do modo de libertação do nome próprio de seu referencial enquanto 'pessoa real' aparece no conto de André Sant'anna “A mulher mais doidona e inteligente do planeta” (2009, p.19). No conto, Marilyn não morreu de overdose e, agora, em seu aniversário de 75 anos, relembra dos eventos que marcaram sua vida. Sant'anna faz de Marilyn Monroe a maior personalidade do século XX. Ex-presidente dos EUA, teve casos amorosos com Che Guevara e Mikhail Gorbachev, ganhou o prêmio Nobel, o Oscar e negociou a paz no Oriente Médio. Escreveu uma infinidade de livros, dirigiu outros tantos filmes e criou a teoria do “Ultra Socialismo Metafísico”, “que deteve o processo de globalização e acabou com a fome no Terceiro Mundo” (Sant'anna, 2009, p.20). Teve uma vida que realizou todos os potenciais almejados pelo sujeito do século XX. Entretanto, Marilyn, já idosa e cansada, lembra com nostalgia da cena célebre do filme de Billy Wilder, quando ficou sobre uma saída de ar usando um vestido branco. “É um momento esquecido, dos mais insignificantes na vida de Marilyn Monroe” (2009, p. 19), diz Sant'anna.

A operação que André Sant'anna realiza nesse conto é análoga àquela que efetivamente ocorreu com Marilyn Monroe, não como pessoa, mas como linguagem. Sua circulação no interior da cultura popular em muito transcendeu qualquer coisa que a pessoa Marilyn tenha feito ou sequer pensado em fazer. É um dos signos mais potentes do século XX em sua superficialidade e circulação. Sant'anna ironiza isso, num esforço de dar profundidade para a imagem de Marilyn, como se protagonizar um dos mais importantes rompimentos na história da arte e tornar-se um agenciamento de todo um complexo cultural expresso na constante batalha entre alta cultura e cultura de massas não fosse suficiente. Ele humaniza aquilo que já é, há tempos, linguagem. A conclusão do conto expressa a ironia desse esforço de humanização, pois nem a própria Marilyn personagem suporta sua própria profundidade, como se renunciasse a essa narrativa, quase nos moldes de um filme hollywoodiano, e se afirma enquanto linguagem: “Hoje, Marilyn Monroe gostaria apenas de ser um mito sexual, apenas uma loura gostosa, sentindo um ventinho gostoso, lá, pra sempre.” (2009, p.20).

Entretanto, nem por sua própria vontade, Marilyn poderia se congelar naquela clássica imagem do vestido. Especialmente depois da intromissão de José Agrippino de Paula em sua vida simbólica. Ao contrário de Sant'anna, que restitui algo de humanidade ao símbolo do nome próprio, Agrippino joga em Panamérica com todas as possibilidades de linguagem que

Marilyn Monroe carrega em si, tanto de uma referencialidade como de expressão pura de suas potencialidades. Como aponta Evelina Hoisel,

O tratamento que a narrativa de Agrippino confere a MM permite que sua fisionomia mítica seja constantemente desmantelada. Um dos processos que utiliza para tal é jogar com as diversas imagens que descrevem aspectos diferentes da mesma personagem, tornado-a polissêmica (1980, p. 101)

Marilyn aparece em Panamérica, primeiramente, como objeto do desejo do narrador. As descrições feitas por Agrippino das relações sexuais entre o narrador e MM são totalmente explícitas, variando entre um tom mecânico e erótico. As cenas se distribuem por toda a extensão do livro, afirmando o caráter de *sex symbol* que MM recebe da cultura em geral. Entretanto, justamente por serem muito explícitas, tais cenas não dialogam com a ideia de sensualidade proibida e escondida característica da atriz. Tudo ocorre na superfície e à exaustão, quase banalizando o ato sexual que seria a epítome da realização do desejo concentrada enquanto símbolo no nome da atriz.

Há um capítulo inteiro no livro de Agrippino dedicado a uma cena de sexo com MM, (2001, p. 61-67). É interessante citar esse capítulo, pois, além de concentrar em poucas páginas o modo como Agrippino usa a sexualidade MM ao longo do livro, a primeira página foi adaptada por Caetano Veloso e Gilberto Gil em uma canção do disco Doces Bárbaros (1976). A canção, chamada “Eu e ela estávamos encostados na parede”, tem por letra uma transcrição literal do livro de Agrippino, entretanto sem citar que “ela” é Marilyn Monroe. Ou seja, há um trânsito metamidiático complexo entre Marilyn Monroe, Agrippino e os Doces Bárbaros, todos sendo ressignificados à sua própria maneira. Cabe ressaltar aqui um outro trânsito que ocorre numa espécie de malha intertextual também com o livro de Joca Terron, quando, em uma cena de seu livro, Torquato Neto (poeta tropicalista) alucina que vê o escritor José Agrippino de Paula. “Agrippino, agora acompanhado por Maralina Monroe e Zé di Magio põe as mãos em concha sobre a boca e grita 'Torquinha!'” (2001, p.108). Esse movimento de abasileiramento do nome de Marilyn para Maralina já é um índice de um procedimento antropofágico também visto na música dos Doces Bárbaros, onde é preciso comer não apenas a cultura estrangeira e midiática mas também a nossa própria de forma a criar uma expressividade brasileira.

Mas assim como MM aparece como um símbolo sexual na prosa de Agrippino, ela também sofre uma manipulação metalinguística disjuntiva em relação ao modo como é habitualmente compreendida, mais relacionada a uma posição de confronto estético próprio de sua utilização por Andy Warhol, explicitando o seu caráter polissêmico, como apontado

por Hoisel. Agrippino, em diferentes passagens, descreve MM com traços que a desvinculam tanto de um ideal de beleza como estabelecido por Hollywood como também de sua própria figura célebre. Ela aos poucos perde sua referencialidade e começa a se afirmar como linguagem autônoma e independente.

Agrippino age diretamente na figura de MM, primeiramente, ao descrevê-la com traços que não condizem com sua aparência física que habita o nosso imaginário cultural. Na página 34, a descreve com braços de halterofilista. Na página 53, como ficando cada vez mais gorda e desagradável de olhar para o narrador. Na página 75, ela protagoniza uma cena de escatologia. Na página 82, seu corpo é tomado de espinhas. Cabe ressaltar que, pelas próprias características oníricas do livro, tais transformações operadas no corpo de Marilyn não têm explicação e, assim como aparecem, logo são esquecidas. É um procedimento metalinguístico de enriquecimento das diferentes faces que Marilyn pode assumir, dado o poder fabulador da linguagem.

Tais transformações vão se somando até um ponto onde Marilyn torna-se um verdadeiro monstro, o monstro da fertilidade. O narrador descobre que Marilyn está grávida de um filho seu, e, logo após a descoberta, começa a desenvolver em alta velocidade sua gestação. Quando está prestes a dar a luz - em um período de tempo indeterminado, mas que ocorre no interior de uma mesma cena, interpretando-se como minutos talvez - Marilyn torna-se uma furiosa e cruel deusa da fertilidade.

Marilyn Monroe agachou sobre os joelhos, abriu as pernas e lançou um horrível lamento, e de sua vagina vermelha escapou em grandes hordas o exército de fetos. A multidão minúscula de fetos abandonou o útero de Marilyn Monroe armada de lanças e espadas. Os fetos rosados de dez centímetros de altura corriam uns sobre os outros nos cantos das lojas e entravam nos bueiros da avenida (2001, p.217).

Esse procedimento de transformação dessas figuras de Hollywood em monstros se repete ao longo do livro. Não apenas Marilyn torna-se um monstro, mas também seu marido Joe di Maggio, o produtor cinematográfico Carlo Ponti, as atrizes Sophia Loren e Elizabeth Taylor, e até mesmo a Estátua da Liberdade, que acaba por destruir a ilha de Manhattan no clímax do livro. A ideia de que há um monstro em potencial em todo nome próprio, monstro esse que é enclausurado pelos esquemas industriais das mídias, mas também pelas limitações da própria linguagem, aparecem aqui como a liberação máxima de um potencial. É a transformação última da figura de símbolo sexual de Marilyn Monroe em sua máxima potência, como uma deusa monstruosa da fertilidade e seu exército de fetos.

Mesmo no espaço diegético da narrativa, Marilyn Monroe torna-se uma figura instável

e perigosa, tal como a linguagem que a constitui. É imprevisível e indecível qual será o seu próximo passo. Os próprios personagens reconhecem que um signo com tamanho potencial de transformação torna-se perigoso para estabelecer uma espécie de ordem narrativa. Tanto que, em determinado momento do livro, os personagens da Disney se unem para fazer um pedido ao Eu narrador:

Eu percebi que os animais coloridos de Walt Disney pretendiam a morte de Marilyn Monroe. Eu via o silêncio de Donald com seus enormes olhos, o cachorro Pluto, Tio Patinhas de cartola e bengala e o ratinho Mickey. Os animais coloridos imóveis olhavam para mim como se estivessem esperando que eu cumprisse o compromisso de matar Marilyn Monroe. (2001, p. 155-156)

É preciso matar Marilyn Monroe, pois seus impulsos não mais cabem no padrão que dela foi instituído. O agenciamento que é conjugado em seu nome se instabilizou, tornou-se fonte das mais variadas formas de linguagem e é agora imprevisível. Os personagens da Disney, aqueles que se mantêm iguais desde sua criação, reconhecem o potencial perigoso da transformação de Marilyn e ordenam sua morte, como era de se esperar. Entretanto, a morte de Marilyn não ocorrerá nesse momento, mas em algumas páginas mais adiante e talvez por outro motivo, tão curioso quanto o primeiro. Pois, se para os personagens da Disney ela tornou-se instável demais para o sistema cultural midiático, sua morte efetiva-se em nome também de uma pureza cultural, mas quando entra em contato com a cultura brasileira.

Di Maggio ligou a televisão e apareceu um grupo folclórico brasileiro representando uma macumba. Os negros dançavam e pulavam ao som dos tambores, e uma negra gorda de charuto na boca degolou um frango numa panela e depois enfiou a panela cheia de sangue na cabeça de uma das negras que dançavam. A numerosa família soltou gargalhadas e se agitou nos divãs apontando a televisão. Marilyn Monroe procurava falar com a família gentilmente e explicar que era um ritual primitivo, mas a sua voz era abafada pelas piadas e pelos risos. (...) Naquele instante o atleta Di Maggio levantou-se e apontou o revólver furioso para todos nós. Ele apontou o revólver para Marilyn Monroe e sem ele perceber eu introduzi a mão na gaveta para me armar de outro revólver. DiMaggio percebeu o meu movimento, gritou irado e fechou a gaveta prendendo minha mão. Eu soltei um gemido e Di Maggio puxou Marilyn Monroe atemorizada e repetiu irritado: 'Você quer ver!... Quer ver!...' e encostou o cano do revólver no olho de Marilyn Monroe e atirou. (2001, p. 165-166)

A morte Marilyn ocorre no momento preciso do choque entre o sistema cultural norte-americano com o brasileiro. Pode-se depreender disso que fundir as culturas já era demais. É a morte em nome da pureza dos signos, uma tentativa de frear o potencial das linguagens de se mesclarem em nome de uma nova produção signica. A pureza da cultura brasileira e a pureza do signo hollywoodiano se afirmam a partir da morte da linguagem. Império das distinções.

Isso torna mais notável o fato de que apenas duas páginas após sua morte, Marilyn

apareça no livro como se nada tivesse acontecido. Agrippino dramatiza a persistência do nome próprio a partir de uma metalinguagem, movimento contínuo e ininterrupto de intervenção nos agenciamentos nele conjugados. Marilyn ainda irá morrer mais uma vez, cometendo suicídio, mas sua presença persiste. Não importa se esteja no cinema, na televisão ou na literatura, a semiose persiste criando novas significações a partir de relações intertextuais ou de intervenção, e não há nada que possa impedi-lo.

Isso se expressa também no livro de Roberto Drummond, onde Marilyn não aparece como uma personagem, mas sim como um símbolo. Entretanto, esse símbolo não é o habitual, mas sim já fruto da fusão entre diferentes sistemas. Marilyn, para Drummond, é santa.

Santa Marilyn Monroe
que estais no céu
como a estrela louca e bêbada
dos aflitos,
oh vós que pecaste todos pecados
que molhaste vossa pele sardenta
do suor sem amor
para nos salvar
e serdes a irmã e a mãe dos pecadores
oh vós que, no entanto, nunca deixastes apagar
o incêndio de vosso coração
protegei os desesperados
Santa Marilyn Monroe
na hora em que Nova Iorque late
como uma cadela,
oh santa louca (1978, p. 9)

O nome de Marilyn aparece deslocado aqui de sua acepção tradicional. Fazendo uma leitura mais próxima em relação ao livro de Agrippino, até parece que a oração é feita para a Marilyn de Panamérica. Agrippino transformou a personagem mostrando seu aspecto monstruoso. Drummond restitui ao nome um caráter divino, ainda que pagão. Também há um diálogo com a própria capa do livro, onde Marilyn aparece em sua figura clássica, segurando o vestido branco enquanto um homem é crucificado numa garrafa de Coca-Cola. A simbologia cristã aparece também como índice metalinguístico, onde a conjunção desses elementos transforma, ou evidencia, esse lado etéreo e quase transcendental que os ícones da cultura de massa podem obter na sociedade.

Mas não é apenas como santa que Marilyn aparece no livro de Drummond. Nas páginas finais, quando é narrado o ritual antropofágico, a célebre travesti Madame Satã ressuscita e aparece para dar o seu discurso na rádio nacional, após a execução de uma música de Caetano Veloso, vestida de Marilyn Monroe. É interessante a aproximação que Drummond faz entre Madame Satã e Marilyn Monroe. A travesti negra, que foi presa inúmeras vezes,

prostituta de rua, celebridade de uma cultura do submundo carioca toma emprestado seu nome de um filme de Cecil B. DeMille, grande símbolo do cinema clássico de Hollywood. Há uma segunda camada de significação aí, quando essa mesma travesti se veste como o símbolo máximo de sexualidade tradicional, a loira provocativa e inatingível Marilyn Monroe. O choque entre os dois nomes cria uma nova figura profundamente potente, que funde aspectos da cultura brasileira mas também problematiza aquilo que pode “entrar” ou não na lógica midiática: é apenas como Marilyn que Madame Satã tem direito de falar na Rádio Nacional.

4.2. Os encontros da linguagem

A análise do nome próprio de Marilyn Monroe permitiu compreender as formas radicais com as quais se pode transformar a constituição da figura de um nome próprio e o seu efeito crítico e cultural. Há, na obra desses autores, um outro processo de utilização dos nomes próprios onde não é diretamente pela manipulação da personagem que ocorre, mas sim através de uma narração de encontros entre diferentes pessoas reais tomadas como personagens fictícios. Tais encontros expressam vetores da constituição de uma cultura midiática que por diversos fatores não tenham se realizado propriamente, mas de maneira simbólica tenham ocorrido.

É o caso do encontro de Torquato Neto com Jimi (Jaime) Hendrix, em *Não há nada lá* (2001), de Joca Terron. No livro, Torquato é convidado para uma noite na casa de Jaime Hendrix, em Londres. Já se cria aí um certo ruído, pois seria Jaime Hendrix o célebre Jimi? Mesmo que seja evidente que sim, é mesmo o Grande Guitarrista, como Terron coloca no espaço narrativo? A mudança no nome acarreta uma mudança no agenciamento também. Pois Jimi Hendrix, não há dúvidas, foi um dos grandes inspiradores do Tropicalismo, mas apenas através de seu “abrasileiramento”, a partir daquilo que foi deglutido pela cultura brasileira. Ou seja, Jimi Hendrix, ao menos aos olhos do poeta tropicalista Torquato Neto, apenas interessa enquanto potência de ser Jaime.

O encontro que se dá no apartamento é de ordem mística. Ambos flutuam em meio a raios sônicos e performam um ritual satânico rock n'roll. Os hippies que se encontram no local ficam admirados com a fusão psicodélica entre os corpos de Jaime e Torquato, especialmente quando, a partir do contato entre os anéis de cada um, Jaime começa a manipular as luzes como se fossem notas musicais, fazendo um som que até então jamais tinha realizado. Na vitrola, o Álbum Branco dos Beatles servia de ambiente para as experimentações místicas de

Jaime a partir do toque tropical de Torquato. As referências geográficas e culturais povoam a sala como alucinação, paisagens do Brasil e personalidades fundantes de nossa cultura passeiam pela sala de forma etérea.

Se estabelece um jogo metalinguístico daquilo que poderia ser a ideia de uma fusão tropicalista. Terron cria um ritual místico que expressa um encontro que ocorreu no nível dos signos. Tal encontro está expresso nos discos tropicalistas, nas letras de Torquato e no próprio desenvolvimento de uma linhagem da cultura brasileira. Terron resolve, então, dar uma expressão própria para esse encontro, libertá-lo das referências ou da crítica musical para torná-lo literatura. Torquato, depois de deixar a casa de Jaime, “desce a Portobello com o som de um reggae na cabeça” (2001, p.47), assim como diz a canção de Caetano, depois de realizar, fisicamente, o encontro que era apenas propriedade da especulação.

Assim como é explorada a linhagem tropicalista de forma mística no livro de Terron em relação à cultura norte-americana, Sant'anna escreve um conto fechando o ciclo tropicalista com a bossa nova. No conto “*Quem ele pensa que é?*” (2009) é narrado um show de João Gilberto no Rio de Janeiro. João Gilberto está pensando em incluir mais um contratempo em *Chega de Saudade*, mas, preocupado que o público não consiga acompanhá-lo, talvez pelo eco, talvez pelo ar-condicionado. Roberto Justus está na plateia com alguma de suas namoradas (Eliana ou Luciana ou Juliana), e se preocupa com o atraso de João Gilberto, pois demorará mais tempo para poder voltar para casa. Caetano Veloso também está presente, e feliz de estar na presença de João Gilberto, de poder, como sempre, demonstrar sua gratidão ao músico.

Esses três personagens atuam como vetores culturais no conto. João Gilberto está preocupado com uma questão formal, pontual, de sua música: o contratempo. Não admira esse detalhismo de João Gilberto, pois a bossa nova se constituiu como um tipo de música preocupada em atualizar a canção brasileira a partir do estilo, onde uma nota ou um contratempo fazem toda a diferença. O formalismo de João Gilberto é, portanto, o traço central de sua música. Já Caetano está preocupado com o modo como o público irá receber essa canção. Ele está lá para mostrar sua amizade não apenas para João Gilberto, mas também como um voto de valor para a relevância de seus contrastes. Já Justus está presente pelo evento, para ver e ser visto. É a própria expressão de uma ideia midiática degenerada, de pseudo-evento.

Por isso, quando João Gilberto começa a reclamar do som - atitude recorrente do músico -, Caetano também reclama, pois entende a importância do contratempo e quer que os

presentes também o apreciem. Justus, por seu lado, reclama da reclamação de João Gilberto, pois o evento não está saindo como o planejado. É um choque que se estabelece entre concepções de cultura. Caetano a entende enquanto veiculação estética e comunicacional, Justus como passatempo talvez. João Gilberto, por seu lado, não se importa nem com Caetano nem com Justus. “João Gilberto foi para o hotel, ligou a televisão, sem som, num canal que passava um filme antigo de terror e ficou curtindo no violão aqueles contratempos dentro de contratempos. E deu um show” (2009, p.42).

Interessante também os dois contos de Sant'anna que tematizam a figura de Lula, um abrindo o livro “*Lula, lá, de novo*” (2009, p.9) e fechando-o com “*O fim*” (2009, p. 63). Cada um dos contos refere-se a uma dada “face” de Lula, metalúrgico e presidente.

No primeiro conto, é dia 31 de dezembro de 2006 e Lula lembra das primeiras festas de Reveillon das quais participou, quando veio para o sul trabalhar como metalúrgico. Chester Sadia e cidra de maçã eram suas partes favoritas. Lula começa a lembrar de seu amigo, também amputado num torno mecânico, e da piada que se tratavam por Quase-Cinco e Quatro-Certo. Lula adormece lembrando desses Reveillons nos sindicatos e é acordado pelo seu assessor de comunicação, dizendo que os convidados já estavam chegando para a festa de fim de ano no Palácio do Planalto.

Quando Lula se dirige à festa, vê no meio da multidão justamente seu amigo Quase-Cinco. Tenta parar o carro, mas já o perdeu na multidão. Dentro da festa, é recebido por FHC e Regina Duarte, que se desculpam por qualquer excesso cometido durante a campanha. Lula comenta com seu assessor que gostaria que ele buscasse Quase-Cinco na multidão lá fora. Enquanto Lula, FHC e Regina Duarte conversam sobre as possibilidades do vindouro governo de Lula, Quase-Cinco entra no Palácio. Se abraçam chorando. “O assessor do Planalto gritou: 'Vai começar o governo do povo!' FHC morreu de rir. Quase-cinco respondeu: 'Povo, porra nenhuma. E esse chester, sai ou não sai?' Lula, de porrezinho, chorava emocionado.” (2009, p.13).

Já no conto “O fim”, o encontro de Lula não é com um antigo companheiro sindicalista, mas sim com sua contraparte no poder, o General Figueiredo. No seu último dia como presidente, Lula acende um charuto e se olha no espelho. O que vê, para sua surpresa, é um “porco capitalista”. Menos ainda que um “porco capitalista” é General Figueiredo que o olha de volta, seu mais célebre adversário dos tempos de sindicalista. Lula se vê diante de uma crise de identidade, pois Lula, o nome próprio Lula, foi erigido justamente como a antítese do General Figueiredo, Lula era a face do povo, e não das elites. Como lidar com um

Lula que é agora “porco capitalista”?

“E Luiz pensou, diante do espelho, que ele, Luiz, era o representante legítimo de um povo feio, corrompido, cujo excesso de autoestima era a sublimação de um fracasso irreversível. Uma racionalização neurótica coletiva. Sim. Luiz ouviu a voz de si mesmo dizendo a ele, Luiz, que o povo brasileiro não estava preparado para votar, que a democracia é um instrumento de perpetuação das elites dominantes, das quais Luiz, sem perceber, agora fazia parte. Quer dizer, Luiz estava percebendo e não tinha forças para evitar. Luiz, naquele momento, diante do espelho, charuto freudiano à boca, charuto de 'porco capitalista' no espelho, A boca, ausência de lutas a serem lutadas, amargando o fim do mandato. A voz de si mesmo, a voz interior de Luiz, percebeu que a democracia e ignorância, lado a lado, eram as melhores ferramentas dos demônios da política. Luiz, diante do espelho, era ele, Luiz? Ou Luiz era seu próprio adversário?” (2009, p.64)

Lula, ou Luiz, assume no conto de André Sant'anna uma polissemia refletindo os agenciamentos que o constituíram como figura central do poder. Lula é o presidente metalúrgico, o verdadeiro representante do “povo feio” brasileiro, mas também é o “porco capitalista” que se vê como perpetuador das elites no poder. É um deslizamento de significados que não tem por objetivo uma totalidade do sentido de um nome próprio, mas que o fragmenta em diferentes pontos de vista, deixando a imagem de Lula muito mais complexa e de difícil apreensão. Lula com um charuto e Lula abraçando um antigo companheiro sindicalista são duas faces de um mesmo agenciamento, não-excludentes, que conjugam uma nova ideia de poder no Brasil, paradoxal.

Roberto Drummond também tematiza a ideia do poder em seu livro. Entretanto, pelo contexto político no Brasil no momento em que o livro foi escrito - ditadura do presidente Médici - a forma do poder era de certa maneira inominável. Cabia a um tipo diferente de poder tomar a frente para Drummond, aquele conjugado nos nomes de figuras célebres da história da cultura brasileira, colocando-os lado a lado numa colagem de potenciais significativos e criando, assim, uma espécie de revolução antropofágica.

A revolução é vista através dos olhos dos jornalistas americanos Bob Woodward e Carl Bernstein (famosos por serem os jornalistas que investigaram o caso Watergate) durante um passeio pelo país. Pelo caminho, encontram diversas manifestações, lideradas por diferentes figuras. Um grupo de pessoas protestava contra a tuberculose, lideradas por Castro Alves. A liga dos suicidas, tendo Getúlio Vargas e Maiakóvski como porta-vozes, pedia direitos iguais para os suicidas perante os olhos de deus. A convenção nacional de pederastas ativos e passivos do Brasil, que recusava a alcunha de Gay Power, tinha em Rogéria e Madame Satã suas líderes. Heleno de Freitas liderava a rebelião nos hospícios. Os fuzilados, os torturados, as prostitutas, os trabalhadores, os negros. Todos com seus devidos representantes. Apenas os

bóias-frias clamavam por um líder: “Queremos nossa Princesa Isabel!”

Quem reúne essa legião de mortos e oprimidos são os teóricos da Teologia da Libertação, Dom Helder Câmara, Dom Paulo Evaristo Arns e Dom Pedro Casaldáliga. As aproximações entre um ideal de revolução com a igreja Católica, tal como proposto pela Teologia da Libertação, se expressa no livro de Drummond com o encontro entre o misticismo da ressurreição dos mortos brasileiros com a tomada das ruas. É interessante notar que, após a ressurreição e a tomada das ruas, a primeira coisa efetuada pela horda antropofágica de Roberto Drummond é a invasão dos meios de comunicação. Getúlio Vargas, Antônio Conselheiro, Zumbi dos Palmares, Madame Satã invadem rádios e televisões para discursar em nome de uma vindoura República Popular Antropofágica do Brasil.

O modo como Drummond enumera os nomes próprios, criando relações e deslocando-os de seus contextos em uma cena absurda, revela um processo intertextual muito semelhante ao de uma literatura de superfície. A seleção e disposição dos nomes revela não apenas os potenciais de significação de cada um desses nomes, mas também um olhar crítico sobre quais nomes podem vir a significar, por sua relação, um modo de encarar uma política revolucionária no Brasil da ditadura. Por isso aparecem os estadistas, representando um poder institucionalizado, mas também poetas, travestis, guerrilheiros, padres, jornalistas, celebridades. A compreensão expressa por Drummond na utilização dos nomes próprios é a de buscar dentro da cultura aquilo que está sem movimento, como monumento, e se apropriar de forma a fazê-los relevantes outra vez. É um processo de seleção dos materiais disponíveis de forma a criar um diferente olhar para a cultura, partindo de sua parte mais degenerada e esquecida.

Ainda que haja outros nomes próprios tratados pelos autores escolhidos para a análise, compreendo que os principais procedimentos de metalinguagem da literatura através dos nomes próprios tenham sido aqui exemplificados.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar a literatura como metalinguagem dos meios de comunicação, um dos objetivos deste trabalho, possibilitou a criação de um olhar diferente para o fazer literário e para os meios de comunicação a um só tempo.

Em relação ao estudo dos meios de comunicação, pode-se destacar a noção da interação que inevitavelmente se estabelece entre os diferentes meios e sua utilização de forma criativa como um modo de crítica. Os meios invariavelmente se interpenetram uns nos outros e é justamente a partir dessa dinâmica que se tornam claros alguns dos aspectos mais relevantes de sua atuação. O ambiente inaugurado pelos meios eletrônicos não apenas transformou a sociedade profundamente, mas também todas as outras formas de expressão estabelecidas até o momento, incluindo aí a literatura. Uma compreensão dos modos como opera a literatura em meio ao ambiente midiático é também uma compreensão desse próprio ambiente. Ainda mais se levarmos em conta uma literatura que se dispõe a tratar de temas que sejam próprios da cultura midiática, como os livros que compuseram o corpus dessa pesquisa.

A literatura está imersa em um ambiente de produção simbólica regido por uma lógica que não é a sua. Uma lógica da superfície, própria das imagens técnicas, como aponta Flusser, radicalmente diferente da lógica linear da escrita. Entretanto, nota-se que a literatura responde a essa lógica a partir de suas próprias formas, de maneiras diferenciadas e adaptadas. Ela captura os materiais de um contínuo midiático como se fossem imagens e as transforma em signos verbais, recombina-as como se em superfície. Uma literatura de colagem intertextual: técnicas, estilos, imagens e nomes são dispostos lado a lado, sem a necessidade de um olhar mais apurado ao seu caráter de profundidade histórica ou de tradição. O que importa são as relações que irão se estabelecer entre esses materiais simbólicos coletados.

Por isso, a noção de texto como proposta por Barthes (1977) torna-se tão importante no trabalho aqui apresentado. Uma literatura engajada em dialogar com as mídias irá se constituir como um espaço onde se conjugam diferentes referências de uma malha intertextual nunca finalizada, sempre em desenvolvimento. A chave intertextual destes textos encontra-se no contínuo simbólico inaugurado pelas mídias e seu desenvolvimento na literatura também afeta esse contínuo. Pois o material das mídias, assim como o da literatura, no limite, é sempre a linguagem. Uma literatura que se aproprie dos materiais das mídias como forma de se desenvolver sempre estará funcionando num nível metalinguístico. A figura do poeta como permutador proposta por Flusser (2008) segue essa linha.

O escritor, portanto, aparece menos como um iconoclasta que quer destruir as imagens e restituir um mundo do texto e mais como um leitor atento dessas imagens, desenvolvendo-as de maneira diferente em outro espaço, dobrando-se metalinguisticamente sobre as mídias, buscando encontrar novas formas em conjunto com os materiais da cultura. O escritor como leitor, equação de Borges, segue sendo uma importante noção para pensar a produção literária contemporânea.

A leitura ativa das mídias, como exposta acima, também encontra eco nas ideias de Walter Benjamin. O autor alemão considera a crítica como um processo de constante leitura e releitura. É papel da leitura, para Benjamin, fazer o texto se desenvolver, adquirir novos significados, se reposicionar enquanto material simbólico. E é o crítico que faz essa leitura criativa do texto cultural, que encontra suas potencialidades de sentido e as coloca em movimento. Se pensarmos os textos aqui analisados dentro dessa matriz, nota-se que o escritor é também, e cada vez mais, um crítico benjaminiano das mídias.

Essa posição crítica pode ser entrevista em quase todos os movimentos artísticos e literários apresentados nesse trabalho, ainda que não explicitamente. No caso das correntes mais contemporâneas, isso fica de certa forma mais claro, principalmente naquilo que David Foster Wallace chamou de uma “agenda sócio-artística” (1997) que ele via se desenvolver, ainda que timidamente, nos escritores de sua geração: um engajamento estético e político com a questão das mídias.

No caso dos textos de escritores brasileiros, principalmente os aqui analisados, a tendência de apropriação, experimentação e transformação das linguagens dos meios de comunicação de massa a partir de textos literários como forma de engajamento estético-político tem uma expressão mais clara, radical e contundente se posicionarmos tais textos dentro de uma matriz antropofágica.

Este trabalho iniciou-se com uma citação de Oswald de Andrade como forma de fazer constante sua presença ao longo do texto. Pelo mesmo motivo, finaliza-se fazendo eco a sua presença.

6. REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BARTHES, Roland. **Image, Music, Text**. New York: Hill and Wang, 1977.

BERNARDO, Gustavo (Org.). **A filosofia da ficção de Vilém Flusser**. São Paulo: Annablume, 2011.

BEST, Steven e KELLNER, Douglas. **The Postmodern Turn**. New York: Guilford Press, 1997.

BURGER, Peter. **Theory of the Avant-garde: Theory and history of literature**. Minneapolis: Minnesota Press, 1984.

CRUZ, Décio Torres. **O pop: literatura, arte e outras mídias**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DRUMMOND, Roberto. **O dia em que Ernest Hemingway morreu crucificado**. São Paulo: Ática, 1978.

FERNÁNDEZ PORTA, Eloy. **Afterpop. La literatura de la implosión mediática**. Córdoba: Berenice, 2007.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa-preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

FLUSSER, Vilém. **A escrita**. São Paulo: Annablume, 2010.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

GILLOCH, Graeme. **Walter Benjamin: critical constellations**. Oxford: Blackwell, 2002.

GOMPERTZ, Will. **Isso é arte?**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

HOISEL, Evelina. **SUPERCAOS – Os estilhaços da cultura em “PanAmérica” e “Nações Unidas”**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

HUYSSSEN, Andreas. **After the Great Divide**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986

LARANJEIRA, Antonio Eduardo Soares. **Nosso sonhos atravessaram as fronteiras da**

- realidade. Tese de Doutorado.** Salvador: UFBA, 2010.
- McHALE, Brian. **Postmodernist Fiction.** New York: Routledge, 1987.
- MCLAUGHLIN, Robert. **Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World.** New York: Symploke, 2009.
- McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** São Paulo: Cultrix, 2007.
- McLUHAN, Stephanie (Org.). **McLuhan por McLuhan.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- NAKAGAWA, Regiane Miranda de Oliveira. **A retórica da comunicação entendida como metalinguagem.** In: Anais do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Caxias do Sul: Intercom, 2010.
- NICOL, Brian. **Introduction to postmodern fiction.** New York: Cambridge University Press, 2009.
- OLIVEIRA, Leandro Salgueirinho de. **Ficções televisuais / ficções do fluxo – televisão e minimalismo em alguma prosa norte-americana e brasileira .** Tese de Doutorado. Niterói: UFF, 2010.
- OLIVEIRA, Sílvia. **A literatura pop de Roberto Drummond.** Tese de Doutorado. São José do Rio Preto: Universidade Estadual Paulista, 2008.
- PAULA, José Agrippino de. **PanAmérica.** Rio de Janeiro: Papagaio, 2001.
- PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra. – Aspectos da Ficção Brasileira Contemporânea.** Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1999.
- PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação.** São Paulo: Perspectiva, 1971.
- SANT'ANNA, André. **Inverdades.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- SILVEIRA, Fabrício. **Rupturas Instáveis.** Porto Alegre: Libretos, 2013.
- STEWART, Robert Earl. **The Catastrophe of Entertainment: Televisuality and Post-modern American Fiction.** Toronto: McGill University, 1999.
- TERRON, Joca. **Não há nada lá.** São Paulo: Cia das Letras. 2001.
- TICHI, Cecelia. **Television and Recent American Fiction** In: *American Literary History*, Vol. 1, No. 1, p. 110-130 Oxford University Press, 1989.
- WALLACE, David Foster. **"E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction."** In: *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again.* p. 21-82. New York: Little, Brown and Company, 1997.
- WAUGH, Patricia. **Metafiction.** New York: Routledge, 1984.

