

A VEZ DA NOVELA: UM OLHAR SOBRE A FICÇÃO BRASILEIRA HOJE

FLÁVIO CARNEIRO
UERJ

Certos períodos da história literária ficaram marcados pelo destaque dado por autores, editores e mídia a determinadas formas de expressão. No caso da literatura brasileira, é comum ouvirmos, por exemplo, que os anos 70 foram a época de ouro do conto, revelando nomes que, em pouco tempo, se tornariam mestres da história curta e disseminariam discípulos de toda espécie país afora. E para ficarmos apenas no século XX, basta lembrar o privilégio dado à poesia durante o primeiro modernismo e ao romance na década de 30, capitaneado por Graciliano e companhia. Nos anos 90 e nesse início de milênio, ganha cada vez mais espaço uma modalidade até então pouco cultivada entre nós: a novela.

Se no século XIX Machado nos brindava com *O Alienista* e Aluizio Azevedo praticamente implantava nas letras brasileiras a novela policial com *Mattos, Malta ou Matta?*, a verdade é que o gênero, com estas e outras honrosas exceções, desfrutou de pouco prestígio no cenário de uma tradição pautada ou pela narrativa curta ou pelas histórias de maior fôlego.

Já no começo dos anos 90, Marília Martins, numa matéria publicada no *Jornal do Brasil*, apontava para o que ela chamava, à época, de “literatura de saia justa”, referindo-se ao fenômeno que envolvia literatura e mercado editorial. As editoras teriam descoberto um rico filão: a narrativa de porte médio, que atenderia a uma necessidade de baratear os livros e, além disso, conquistar um público leitor com pouco tempo ou disposição para leituras mais demoradas. Se a tese procede ou não é caso a se pensar, mas o fato é que autores novos e consagrados têm feito suas investidas nessa modalidade narrativa colocada entre o conto e o romance. Silvano Santiago, Patrícia Melo, Bernardo Carvalho, Sérgio Sant’Anna e João Gilberto Noll – mestre no gênero – são alguns deles.

O que a princípio poderia parecer mero modismo, oportunismo editorial ou coisa que o valha, acabou se firmando como tendência. Hoje, é possível dizer que a novela é um dos formatos preferidos pelo escritor em início de carreira. É certo que alguns, levados pelo canto da sereia, acabam morrendo na praia, iludidos talvez pela aparente facilidade de uma ficção a meio caminho entre o nocaute e a vitória por pontos.¹ Outros, porém, sobrevivem, dando mostras de renovação no atual panorama de nossa prosa ficcional.

O fato de a novela estar ocupando tal espaço talvez merecesse uma análise mais detida, numa abordagem que envolvesse questões inerentes ao mercado editorial e pesquisas na área da recepção literária. No momento, porém, confesso meu pouco interesse por esse tipo de análise e prefiro creditar o fenômeno à irrupção, na narrativa brasileira pós-ditadura, de uma estonteante multiplicidade de estilos. Multiplicidade que permite a convivência, até certo ponto amigável, de conto, novela e romance, cada qual com suas inúmeras variantes, multiplicadas, por sua vez, no cruzamento com a poesia, o cinema, a televisão, o ensaio, a mídia, a biografia.

Proponho, então, não um ensaio sobre o tema mas uma visada de menor alcance: breves anotações sobre cinco sobreviventes. Com sinceridade e preguiça – também esta, por que não?, uma grande aliada nas artes sutis do pensamento –, ignoro a causa e me lanço aos efeitos, apresentando ao leitor cinco de minhas leituras recentes de novelas brasileiras, publicadas por escritores iniciantes. Esclareço que a escolha não visa a elencar os melhores de uma geração ou algo assim, já que não me proponho, longe disso, a nenhum exercício de antologista. Trata-se apenas de externar a leitura de obras que, na sua diversidade, podem servir como um provável mapeamento dos rumos tomados pela novela no campo geral da ficção brasileira produzida na atualidade.

* * *

Só o que eles queriam era dar uns beijinhos, sem muito alarde, numa noite de lua ou de chuva, mas aquelas “idéias todas” que lhes contaram criaram neles a necessidade de um novo destino, como se tivessem mesmo nascido um para o outro, e eles então se casaram. Num belo dia, perceberam que o apartamento estava infestado por um implacável exército de cupins. Viram-se obrigados a passar uma semana na casa da mãe dela, enquanto uma empresa especializada cuidava do problema. Foi tempo suficiente para que aquilo que antes era apenas suposição virasse certeza: o casamento tinha de fato desmoronado. Na volta da casa da mãe, dá-se o rompimento definitivo.

A breve, intensa e, quem sabe, equivocada história desse jovem casal é o fio condutor de *As idéias todas*, terceiro livro de Gisela Campos, que já revelara sua habilidade no trato com a novela em *Bill e a máquina do tempo* (1993) e *As boas vindas* (1997). Aqui, a narração fica por conta de Rita, lembrando os momentos marcantes de uma relação que tinha tudo para dar certo se não tivesse sido levada tão a sério.

Numa narrativa vertiginosa, fluxo contínuo de uma memória em turbilhão, Rita vai emendando seus pedaços de lembranças na tentativa de entender, afinal,

como tudo aconteceu. Ela narra como se falasse a um(a) confidente, movida por uma intimidade que lhe permite uma confissão tateante, sem rumo certo, com direito a muitos pontos de interrogação. Sua forma de contar beira a oralidade, numa espécie de conversa franca com alguém que, do outro lado, apenas escuta. Alguém que pode ser o próprio leitor, convidado a ouvir seus pequenos segredos e deles tirar algum prazer, mas que é também o ex-marido. Com destinatário definido, as palavras de Rita formam uma longa e conflituosa carta, um doloroso acerto de contas colocado no papel. Suas lembranças misturam amor e ódio, temperados com uma saudade que vez ou outra vem à tona sem pedir licença nem nada.

No afã de rever para si mesma e para o outro a trajetória dos dois, Rita insere no seu relato outras falas, que talvez a ajudem a desembaraçar o nó em que sua memória se transformou. Às cenas e sensações “reais” envolvendo o casal, Rita mescla cenas imaginárias (tudo o que poderia ter sido), além de breves e deliciosos casos contados pela avó, legítima descendente da “geração dos delirantes” e, ainda, trechos de uma outra carta ou, mais propriamente, um relatório técnico sobre cupins. A inserção desses breves discursos no plano maior da narrativa não é aleatória, funcionando como desdobramentos das alegrias e frustrações vividas pela narradora na sua experiência amorosa. A narrativa se apresenta como uma verdadeira colcha de retalhos, revelando, na própria mistura de relatos, o estado de alma da personagem, para quem as coisas perderam completamente a nitidez, se é que algum dia a tiveram. Isso fica sugerido já no título do livro e torna-se mais evidente no epílogo, que se abre com a nada ortodoxa definição de tempo transcorrido: “Dois anos depois (aliás, quatro, aliás, cinco)”.

Se não há uma única voz a comandar a história, que se compõe das idéias todas que vêm à mente da personagem no momento em que narra, numa reveladora polifonia, tampouco podemos dizer que há exatamente um enredo, um conjunto de ações definidas com clareza. Como bem observa Antônio Torres, na orelha do livro, não há “propriamente uma trama, mas histórias da história de uma mulher, de seus encontros e desencontros amorosos, onde os conflitos vão surgindo nos detalhes, como na canção de Roberto e Erasmo Carlos que Gisela Campos utiliza como epígrafe.”

E esse esboço de enredo não traz, em si mesmo, nada de muito original. A história de Rita e seu amado – aliás, não sabemos seu nome, e também são ocultados os nomes dos familiares, tratados apenas como o pai, a mãe, o irmão, a avó (só o cachorro tem nome: Gúk) – poderia ter sido vivida por qualquer um, mas a forma como é narrada dá-lhe um caráter particular. Ao optar por personagens comuns e por um enredo banal, a autora aposta na sua própria habilidade de escrita para evitar a mesmice. Estratégia ousada, sem dúvida, e

bem sucedida. A operação de transformar em história atraente uma situação trivial é levada a cabo pela engenhosa articulação entre a história do casal e as tramas paralelas e, sobretudo, pelo modo como Gisela Campos construiu sua narradora. Rita conduz a narrativa com ferocidade (as feridas ainda não cicatrizaram) e ao mesmo tempo com um lirismo que lhe dá acesso ao mundo dos delirantes. Como uma horda de vorazes cupins, suas palavras vão se infiltrando pelas paredes, piso e teto de uma relação que lhe parecia sólida, devorando por dentro, com fúria, tudo o que não deu certo. Em contraponto, outras palavras vão simultaneamente construindo uma outra casa, infinita, em que moram as histórias da avó, o caloroso silêncio do pai; a cumplicidade diária do irmão, a onipresença da mãe e a eterna amorosidade de Gúk. Casa, esta, habitada sobretudo pelas coisas que poderiam ter sido, e não foram.

Pertencer à geração dos delirantes e se casar com um homem de outra linhagem, a dos homens-ilha, tende a ser uma experiência dolorosa. Pode-se vivenciar, por exemplo, uma cena estranha: subir pelo elevador de serviço acompanhada de sacolas de supermercado enquanto ele sobe sozinho pelo elevador social. Mas se aos delirantes é dado conviver com o imprevisível, para eles não há surpresa em constatar que, no final das contas, passados dois, quatro ou cinco anos, o amor – ou coisa parecida – permanece. Nesse caso, a falta que o outro faz parece crescer com o tempo, levando a gestos como telefonemas de madrugada ou longas cartas, como a de Rita. Felizmente, para o leitor, não se trata de uma carta enfadonha, dessas que só interessam a quem as escreve. Ao contrário, Gisela Campos dá ao tema da desilusão amorosa um tratamento leve e bem-humorado, e faz de *As idéias todas* uma história de várias faces, narrada por uma mulher que não consegue definir para si mesma o contorno exato da experiência vivida, escrevendo sua história na linha finíssima que separa memória e ficção.

* * *

Na mesma direção – a da desilusão amorosa –, mas enveredando por caminho diverso, o jornalista Paulo Roberto Pires estréia na ficção. Sua novela, *Do amor ausente*, vem reforçar uma trilha percorrida cada vez com mais frequência por novos e consagrados ficcionistas, sobretudo a partir do início dos anos 80: a da reescritura.

Em 1822, Stendhal escrevia, no prefácio a *Do amor*, o seguinte: “O livro que se segue explica simples, razoável e matematicamente, por assim dizer, os diversos sentimentos que se sucedem uns aos outros e cujo conjunto se chama paixão do amor.”² Quase duzentos anos depois, Paulo Roberto Pires retoma o tratado de Stendhal, agora sob a ótica de um século que já não acredita mais em explicações matemáticas, sobretudo quando se trata de tema tão fugidivo.

Se a proposição de Stendhal deve ser lida com ressalvas, carregada que está da ironia cáustica destilada pelo autor a certos padrões de comportamento de sua época, é verdade também que deixa transparecer a idéia – assumida de forma explícita um pouco mais adiante – do amor como sentimento regido por certas leis imutáveis. No capítulo voltado para o “nascimento do amor”, lemos que o processo envolve sete etapas: a admiração, o prazer, a esperança, o nascimento do amor, a primeira cristalização, a dúvida, a segunda cristalização.

Não por acaso, são estes, com uma ligeira variação, os títulos dos sete capítulos da novela de Paulo Roberto Pires. O diálogo com a obra de Stendhal, então, se firma de vez, assegurando o que já estava sugerido pelo título. Diálogo que se dá não pelo recurso, tão caro a românticos e modernistas, da paródia, mas pelo gesto pós-moderno da reescritura.

O livro reforça o time dos que acreditam, com razão, que na ficção contemporânea a obra canônica não surge mais como modelo a ser seguido (visão clássica) ou negado (visão romântico-moderna), mas *relido*, como exercício ao mesmo tempo de transgressão e homenagem, de referência (crítica) e reverência. *Do amor ausente* não é um novo tratado sobre o tema, nem tampouco se apresenta como negação do livro de Stendhal, mas apenas – o que é muito – como um gesto de leitura. Leitura que se mostra não com o traje formal da escrita ensaística mas sob a forma travestida da ficção.

Quando acrescenta ao título do livro-matriz a palavra “ausente”, o autor aponta para a ambigüidade da reescritura e, ao mesmo tempo, sugere ao leitor o que virá pela frente: uma história conduzida pelo signo da falta. O personagem principal, M., constata que sua mulher, após oito anos de vida em comum, saiu de casa sem dar notícias. A esta primeira ausência, digamos, “fundadora” do enredo, irão seguir-se outras, mais sutis, envolvendo não apenas M. – cujo nome, de resto, pouco interessa, justamente porque se trata de uma espécie de tipo, ou de arquétipo, se preferirem –, mas também outros personagens, assolados cada qual por suas grandes e pequenas faltas. A palavra “falta”, aliás, surge, no correr da história, carregada da sua duplicidade de sentidos: ausência de algo ou alguém e ato incorreto, sob o ponto de vista moral, no caso.

Ausência e culpa andam juntas na história, que vai se construindo a partir de uma verdadeira ciranda de mentiras: Pedro mente para Vera, Vera (apesar do nome) mente para Pedro, Beatriz mente para o marido, Paula mente para M., que mente para todo mundo, inclusive para si mesmo. Todos vão forjando suas máscaras diárias, na tentativa angustiada de encontrar uma fórmula que dê conta do amor ausente, e é no próprio cruzamento das faltas de cada um, orquestradas pela falta maior vivida por M., que vai sendo alinhavada a história.

O retrato de M. vai sendo feito a partir da leitura que dele fazem os outros personagens, em breves impressões que o narrador, em terceira pessoa, vai salpicando aqui e ali, mas também através de depoimentos do próprio M., numa espécie de diário, a cujos recortes temos acesso vez ou outra e nos quais o personagem – um editor bem sucedido – vai se revelando um homem amargo, ressentido e, sobretudo, dissimulado. A certa altura, seu auto-retrato confirma o que o leitor já terá percebido: “Tenho sido o perfeito estrategista da indiferença, o mestre na demolição da confiança, no perverso minar dos afetos.” (p. 104)

A crueza de sentimentos, expressos através da força de ações e palavras, o desprezo ou mesmo o ódio às convenções sociais, a forma atormentada com que lida com o próprio afeto e a desconfiança absoluta com relação a sentimentos como amor e paixão aproximam M. de André, o personagem de Raduan Nassar em *Um copo de cólera*, um dos textos que, além do livro de Stendhal, ecoam pelos corredores labirínticos da novela de Paulo Roberto Pires. Não que haja uma referência direta, ou mesmo sugerida conscientemente, é apenas um eco, entreouvido a cada vez que M. lança no diário seus urros de dor e angústia, disfarçados, mesmo aí, por uma fala articulada e inteligente.

Mas M. também pode ser lido como uma espécie de representante de certa geração, ou, pelo menos, de certos homens de certa geração. M. é o retrato de um herói fora de lugar, de um ator de quem de repente foram roubados palco e platéia e agora se vê obrigado a lidar com o vazio. Como nos diz o narrador, talvez se trate do “triste epígono do protagonista que foi sucesso nos anos 70, aquele que precisava de uma mulher para suprir cada uma de suas necessidades, a volúpia, a inteligência, a vida prática, o cuidado maternal. Talvez era disso que sofresse e por isso fizesse sofrer.” (p. 96)

Seja como retrato de época, seja como reescritura pós-moderna, *Do amor ausente* é um livro denso, moldado com a matéria efêmera do sentimento amoroso, reencenado aqui no cenário urbano da contemporaneidade.

Se a ausência da mulher é o *leit-motiv* do enredo, é através dela – da mulher, ou das mulheres – que o protagonista acredita ser possível retomar um caminho perdido sabe-se lá em que encruzilhada de sua vida caótica. As mulheres que procura, no entanto, também estão perdidas, também são povoadas por ausências, vivendo a contraface feminina do mesmo vazio. É desses desencontros que se ergue o livro, permeado, a cada página, por pequenas e frágeis esperanças.

* * *

Caminhando por outra vereda, agora não mais a da temática amorosa mas a do fantástico, temos a novela de Max Mallman, *Síndrome de Quimera*. Ao optar

pelo fantástico, Mallman escreve na contramão de nossa tradição literária, marcada pelo relato documental, ao contrário do que ocorre com nossos vizinhos latino-americanos.

Enquanto a literatura de outros países da América Latina, seguindo a forte tradição hispânica, firmava-se pela recorrência ao insólito, com Cortázar, García Márquez, Carpentier, a maioria dos nossos escritores optou pelo apego à realidade, seja no romance histórico, seja nas experiências regionalistas ou, ainda, na predominância da temática urbana, a partir das últimas décadas. Podemos levar em conta uma ou outra tímida exceção, com esporádicas experimentações de Álvares de Azevedo, Machado, Guimarães Rosa – cada qual, claro, com suas características próprias, bem diferenciadas. Nosso primeiro autor voltado inteiramente para o chamado gênero fantástico, no entanto, foi Murilo Rubião, com a publicação da coletânea de contos *O ex-mágico*, no final dos anos 40. A partir daí, escritores como José J. Veiga e Moacyr Scliar, entre outros, vêm consolidando uma vertente que contraria e enriquece uma literatura de cunho essencialmente realista.

Sem a intenção de demarcar territórios de influências, mas buscando apenas mapear espaços afins, pode-se dizer que Max Mallman é um dos mais recentes integrantes desse grupo de prosadores que adotaram o insólito como matéria ficcional.

Numa carta a Murilo Rubião, datada de novembro de 1943, Mário de Andrade comenta: “O mais estranho é o seu dom forte de impor o caso irreal. O mesmo dom de um Kafka: a gente não se preocupa mais, é preso pelo conto, vai lendo e aceitando o irreal como se fosse real, sem nenhuma reação mais.”³ Mário aponta, nesse trecho, para uma das marcas da boa narrativa fantástica: ao estranhamento inicial, segue-se, por parte do leitor, uma aceitação dos fatos como eles são. A estratégia, no caso, é a de construir meticulosamente um mundo com regras próprias, cujo funcionamento vai se revelando aos poucos e sob o qual age uma certa lógica, diferente – às vezes nem tanto – daquela a que estamos habituados. O mundo fantástico, então, mostra-se viável, ainda que inusual.

É esta justamente a sensação que toma o leitor durante a leitura de *Síndrome de Quimera*. Já no primeiro capítulo deparamos com a condição um tanto anormal do narrador, que, ao consultar um médico, em função das freqüentes tonturas, fraquezas e pontadas no peito, recebe um inesperado diagnóstico: você tem uma serpente, viva, enrodilhada no seu coração. O que, a princípio, parece absurdo vai tomando ares de normalidade: Viktor, ou Vito, convive com a *Crotalus terrificus* que carrega consigo como um hóspede indesejável. Vito namora, trabalha, toma seus porres, leva uma vida quase normal. Chega a montar um café-livraria num bairro boêmio de Porto Alegre com seu sócio, Bruno, cuja

única anomalia é possuir um tampo no alto da cabeça, da qual retira o cérebro sempre que deseja evitar aporrinhações.

Vito, Bruno, os fregueses do café-livraria *A Quimera* e uma série de outros personagens exóticos vão compondo uma trama na qual tudo parece acontecer naturalmente, como se fosse a coisa mais corriqueira do mundo, por exemplo, o fato de a irmã do narrador se transformar numa bailarina de caixinha de música. A naturalidade com que as coisas mais extraordinárias vão tomando forma funciona como uma advertência e, ao mesmo tempo, um convite ao leitor: esquecer por algumas horas a lógica de todo dia e se deixar levar pelas trilhas do sonho e do delírio, tornados possíveis pela narrativa.

O humor, o lirismo e a simplicidade da linguagem também contribuem para uma aproximação, sempre relativa, entre *Síndrome de Quimera* e outras obras do gênero. O humor acaba quebrando um pouco a estranheza do relato, deixando o leitor um pouco mais “desarmado” diante do que possa vir a seguir. Efeito semelhante é produzido pelas passagens mais líricas, cuja presença permeia o grotesco que envolve os personagens, conferindo, dessa forma, certa leveza ao texto. Com relação ao lirismo, porém, a novela de Max Mallman deixa um pouco a desejar, com trechos que mereciam retoques, como o final do capítulo treze, quando o narrador se dá conta de quem é verdadeiramente seu pai, e uma ou outra passagem em que Vito fala de sua paixão por Falena, a bela mulher de olhos faiscantes. Por fim, a frase simples, de sintaxe direta, e o vocabulário acessível, sem grandes vôos experimentais, funcionam como uma espécie de fundo neutro, do qual desponta, em foco, o enredo. Evitando volteios lingüísticos, o texto – de uma clareza estratégica – deixa vir à tona o mundo onírico, com os personagens e suas histórias assumindo o palco do espetáculo. Tal recurso imprime à narrativa um tom que beira a oralidade, lembrando a prática do velho contador de histórias das sociedades primitivas, resgatado por Walter Benjamin.

A maior ou, pelo menos, a mais significativa diferença entre *Síndrome de Quimera* e seus antecessores diz respeito ao tempo e ao espaço narrativos. Enquanto grande parte da ficção brasileira ligada ao fantástico transcorre em espaço e tempo indefinidos, a novela de Max Mallman trata de personagens recriados a partir das tribos urbanas da contemporaneidade, vivendo suas aventuras e desventuras nas noites de uma Porto Alegre atual. As figuras exóticas dos freqüentadores do café-livraria deixam clara a opção do autor por um relato centrado na metrópole da virada de século, com o caleidoscópio de tipos que vão desde os amantes de livros e os cafeinômanos plácidos até os transexuais de academia, passando pelos bichos-grilos de meia-idade e todos os pós-apocalípticos e desintegrados disponíveis, como afirma o narrador.

Esse diálogo entre a realidade cotidiana e o espaço da fantasia em que se movem as criaturas, digamos, diferentes, sobre as quais paira feito maldição a síndrome de Quimera, não deixa de ser uma opção ousada – é sempre um risco historicizar o fantástico – e dá ao livro de Max Mallman o necessário toque pessoal, delineando seu próprio recorte no panorama formado por autores que, antes dele, trilharam caminho semelhante.

* * *

Música anterior é o segundo livro de Michel Laub, que estreou com uma coletânea de contos. Ao optar, aqui, pela novela, o autor talvez tivesse consciência do risco de se deixar levar por um formato que, na sua aparente facilidade, costuma atrair e enganar escritores incautos, em início de carreira. E, quem sabe, tenha pressentido que a história a ser contada pedia uma extensão intermediária, um espaço que, nem muito longo nem muito curto, acomodasse o relato angustiante e vertiginoso de um juiz de direito às voltas com fantasmas do passado. Essas suposições se confirmam quando constatamos que Michel Laub consegue manter durante quase todo o tempo o domínio de uma técnica narrativa de difícil manuseio, e da qual resulta um ritmo fluente, em acordo com o fluxo das memórias do protagonista.

O relato articula duas narrativas paralelas, envolvendo os fatos que marcaram a vida do juiz: a constatação de que é estéril e a sentença que assina condenando Luciano, acusado do estupro de uma criança. As duas narrativas, a princípio desconexas, vão aos poucos se interligando, e episódios que à primeira vista parecem irrelevantes acabam adquirindo, no correr do texto, importância fundamental para uma possível compreensão do tormento que acompanha o narrador.

Logo nos primeiros parágrafos deparamos com uma estratégia ousada e, no mínimo, interessante: o narrador vai retirando uma história da outra não como no modelo clássico, por exemplo, de Sherazade, que desdobra uma narrativa em outras a partir de um mote inicial, mantendo entre elas pouca ou às vezes nenhuma relação de causalidade. Aqui, a história que sai da primeira é anterior a esta, numa estreita ligação de causa e efeito. O narrador faz brotar de cada relato o relato que veio antes, e desse o anterior, numa sucessão de episódios que caminham para trás.

A narrativa primeira é desconstruída em função da que lhe antecede, num jogo que remete ao próprio drama do protagonista, na sua busca angustiada de uma origem. Tal estratégia, aliás, já aparece sugerida na epígrafe do livro, recortada, não por acaso, de uma outra novela: *Lavoura arcaica*, de Raduan

Nassar. Diz a epígrafe: “estamos indo sempre para casa”. A iniciação sexual do irmão mais novo, as histórias contadas pelo pai antes de dormir, a investigação da vida de Luciano, o dia-a-dia com a esposa, tudo faz parte de uma empreitada absurda e, no entanto, inevitável: vivenciar a audição exata, sem ruídos, de uma indefinível música *anterior*.

O juiz revisita seu passado na tentativa de alcançar uma explicação para tudo, para o que veio *depois*, resultando do seu esforço de memória uma prosa que retoma as cenas da difícil relação com o pai, a mãe, o irmão. Fincada no solo arenoso das lembranças, a narrativa assume seu caráter ambíguo, fazendo das palavras do juiz um depoimento cujo sentido parece escapar a todo instante, obrigando o leitor a um constante exercício de montagem.

Tal mobilidade é reforçada por uma mescla de registros narrativos distintos. De um lado, a velocidade e o gosto pela intriga que move as narrativas policiais. De outro, a abordagem psicológica, o mergulho no universo interior do personagem, marca da prosa intimista. *Música anterior*, ao mesmo tempo em que pode ser lido como uma história policial (ou, pelo menos, como uma história movida pela curiosidade de saber, no final, qual a solução para o mistério), é também uma narrativa introspectiva, construída nos limites perigosos da afetividade, da ética e da moral.

Quase sempre essa duplicidade é conduzida com firmeza pelo autor, mas vez ou outra o leme parece desgovernado e o que deveria ser complexo soa confuso. Isso não chega a comprometer em excesso o ritmo da leitura, mas provoca um corte desnecessário, uma quebra no diálogo entre a introspecção e o suspense, que é talvez o traço mais sedutor do livro de Michel Laub.

Outra ressalva a *Música anterior* é que o livro poderia, sem nenhum prejuízo, terminar um pouco antes do final, poupando ao leitor algumas páginas de uma divagação metalingüística que nada acrescenta ao enredo nem à estratégia de construção da narrativa, a não ser uma sensação de que o autor precisava de um final inteligente e acabou lançando mão de um recurso já bastante gasto. Afora isso, trata-se daquelas histórias que pedem para ser lidas de uma vez só, prendendo o leitor desde as primeiras frases e o conduzindo com ligeireza pelos percalços da memória, da solidão, do acaso.

* * *

Controle remoto, de Rafael Cardoso, começa com uma tese polêmica: ao contrário do que tem apregoado a maioria dos intelectuais nos últimos cinquenta anos, a televisão vem abrindo cada vez mais um caminho de liberação do imaginário. Quem a defende é o personagem central da novela, Aurélio Freire, um dos

intelectuais mais conhecidos do país no final dos anos 90, que vive uma ascensão meteórica, partindo do meio acadêmico para o centro da mídia televisiva. Segundo Freire, a televisão, à medida que propicia ao telespectador a oportunidade de viver num mundo virtual, trabalha a capacidade individual de criação a partir de estímulos audiovisuais. Nesse processo, o controle remoto teria deixado de ser apenas um aparelho e se tornado um signo de poder. Recortando do vasto material oferecido – sobretudo depois da consolidação das TVs a cabo – os fragmentos de que precisa para a montagem final, o telespectador não seria mais, então, um mero receptor passivo, adquirindo agora um novo *status*, o de co-autor, montando ele próprio o texto que deseja ler.

No auge da carreira, o controverso intelectual e professor da UFRJ é acusado do assassinato de uma jovem e famosa apresentadora de TV, morta a tiros por motivos passionais, ao que tudo indica. Aparentando sérios distúrbios psíquicos, Aurélio será tratado pelo próprio cunhado, psiquiatra de renome. Dráuzio, o psiquiatra, decide montar um dossiê sobre o caso e entregá-lo ao filho de Freire, quando o garoto completar trinta anos.

É sobre esse fio um tanto rocambolesco que se estrutura a narrativa, constituída, na verdade, pelo próprio dossiê, acrescido de um ou outro comentário do psiquiatra. Reunindo recortes de jornais e revistas, transcrição de uma fita de vídeo, depoimentos diversos de pessoas ligadas ao paciente e uma carta da ex-mulher, o dossiê se fecha com uma carta do próprio Freire, endereçada ao filho.

Boa parte da prosa brasileira dos últimos vinte anos tem apostado nesse tipo de formato híbrido, nas fronteiras da ficção com o ensaio, o jornalismo, o depoimento. *Controle remoto* dialoga, portanto, com sua própria época, ao propor essa espécie de narrativa sem narrador, colagem de trechos tomados de empréstimo a diferentes formas de discurso. O parentesco mais forte, no entanto, se dá com uma obra marcante publicada no final dos anos 50, *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, que vem a ser o tio-avô do autor. Para quem leu o livro de Lúcio, o paralelo começa a se desenhar já nas primeiras páginas, e vai se acentuando à medida que o livro vai arrolando os “podres” de uma família ilustre, cujo patriarca teria sido cacique político da antiga UDN, amigo íntimo de Carlos Lacerda e um dos articuladores do golpe de 64.

Além da semelhança nas estratégias narrativas – a ficção montada a partir de cartas, diários, depoimentos íntimos –, há também o paralelo entre as temáticas. Em ambos, temos o desvelar da máscara social que, ao transmitir uma imagem de equilíbrio e de rígidos padrões éticos e morais, esconde apenas um extensa lista de perversões. Em ambos, a história principal remete, de fato, à esfera mais ampla da história familiar, revelando o que todos da família se esforçaram por manter oculto: relações incestuosas, traições, loucura.

De certa forma, Rafael Cardoso atualiza a obra de seu famoso antecessor na galeria dos autores que se aventuraram pelo terreno perigoso da psique. *Controle remoto* retoma tema e forma da obra de Lúcio, agora no contexto do mundo virtual criado pela mídia. A novela atravessa questões ligadas a sexo, violência, narcisismo, rediscutindo o papel da televisão na formação do caráter e no direcionamento do comportamento do indivíduo. Além disso, revela os bastidores tanto do meio acadêmico quanto do meio televisivo, com as intrigas e as tortuosas relações de poder inerentes a um e outro.

Não há dúvidas de que Rafael Cardoso domina as artimanhas da narrativa, criando personagens verossímeis, escapando de soluções fáceis e driblando com precisão os estereótipos. Talvez a explicitação, no corpo mesmo da novela, do paralelo entre o seu livro e o de Lúcio trouxesse a *Controle remoto* uma riqueza a mais, inserindo-o no jogo da reescritura, que tem rendido ótimos frutos na ficção brasileira recente. Como está, parece apenas uma questão de afinidade literária, ou um pouco mais que isso, o que não deixa de ser legítimo, mas pouco interessante do ponto de vista ficcional. Ao leitor, porém, pouco preocupado com questões dessa natureza, restará uma narrativa engenhosa e inteligente, movendo-se na tênue fronteira entre a sanidade e a loucura, a realidade e a fantasia.

Bibliografia

- CAMPOS, Gisela. *As idéias todas*. Rio: Record, 2000.
CARDOSO, Rafael. *Controle remoto*. Rio: Record, 2002.
LAUB, Michel. *Música anterior*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
MALLMANN, Max. *Síndrome de Quimera*. Rio: Rocco, 2000.
PIRES, Paulo Roberto. *Do amor ausente*. Rio: Rocco, 2000.
SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do Uroboro*. São Paulo: Ática, 1981.
STENDHAL. *Do amor*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

Notas

1 Julio Cortázar dizia, citando certo escritor aficionado por boxe, que, no combate travado entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, ao passo que o conto deve vencer por nocaute. O romance, dizia Cortázar, vai acumulando progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases.

2 Edição consultada: Martins Fontes, 1993, p. 51.

3 Carta de Mário a Murilo Rubião, datada de 27/12/1943. Consta do “Anexo II” da tese de mestrado de Jorge Schwartz: *Murilo Rubião: a poética do Uroboro* (1976). A tese foi publicada, com esse mesmo título (Ática, 1981), mas sem os anexos, que se encontram na biblioteca da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.