

Cruéis paisagens: ficção brasileira contemporânea e experiência urbana

Ângela Maria Dias

A estreita relação que a literatura brasileira contemporânea tem mantido com a vida urbana vem configurando uma recorrente perplexidade diante da experiência histórica, ficcionalizada como absurda e inverossímil. Para além da crueldade da convivência nas metrópoles inundadas de imagens e afundadas na desigualdade social, o real transparece como trauma.

Como já previra Rubem Fonseca, em 1975, no conto “Intestino grosso”, a cena das cidades só pode apresentar, como alternativa à “fantasia oferecida às massas pela televisão hoje”, o avesso de uma “literatura de autor ou de mestre”, que seu personagem batizou de “pornografia terrorista” (Fonseca, 1975:141).

Mas se na vertente pornográfica dos atuais realismos, a crueldade, entendida como o inescapável ou o insuportável do real,¹ está obviamente referida, o seu excesso de cena revela, paradoxalmente, um obsessivo empenho do narrador em confirmá-la, em agarrá-la, na sua extrema manifestação, para evitar que se esfume e desapareça. É como se a desmedida relatada da aberração, da brutalidade, já distendida pelo discurso seco, direto e pela palavra-vitrine, devesse ser repisada à exaustão até parecer fixada, como um inseto, no quadro do entomologista.

Essa tendência neodocumental da ficção, com tinturas tardo-naturalistas, constitui a referência óbvia ao fenômeno referido da compulsão pelas situações-limite na vida social. Desde o aparecimento do *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, sucedido por muitas outras narrativas da marginalidade e da exclusão – como o *Estação Carandiru*, de Dráuzio Varella, o *Memórias de um sobrevivente*, de Luiz Alberto Mendes, ou ainda o *Capão Pecado*, de Ferréz – que o esforço testemunhal dos narradores, diante da desumana inserção social vivenciada, patenteia-se na linguagem fluida, comunicável, de forte compleição jornalística, na obsessão etnográfica com a contextualização da cena e dos caracteres, bem como na enfática objetivação da violência, em precisos recortes de extremos da torpeza humana.

Aqui me ocorre a cena do assassinato e esquitejamento de um bebê, pelo marido enganado, no romance *Cidade de Deus*. Um assustador cromo de violência e rigor descritivo, em que nada escapa à câmera do narrador-máquina, obsessivo no registro dos movimentos do assassino e das reações da vítima. A essa obstinação

verista do discurso corresponde, nas narrativas de Dráuzio Varella e Ferréz, o espelhamento entre fotos e a narrativa. Nelas, à transparência da linguagem soma-se o comprovante das fotos, autenticando e reafirmando o depoimento. Em auxílio das palavras, o registro fotográfico imobiliza cenas e espaços adversos, tipifica rostos e expressões, impedindo que sua materialidade pudesse restringir-se à imaginação do leitor e impondo-a como cristalina verdade para sempre fixada, no reforço do que o discurso verbal poderia sugerir ou afirmar.

As fotografias, ao concretizarem “o retorno do morto”, como dizia Barthes (1984:20), interrompem a duração e paralisam o real como fetiche. A volúpia de captação do real, o terror de que escorra pelo ralo, a obstinação em apreendê-lo na eternidade imóvel do visível tendem, então, a empobrecer a dimensão ficcional da experiência e a transformá-la em inventário classificatório de tipos e espaços de exceção: da mesma forma que o quadro de insetos preservados pelo entomologista no seu laboratório.

A compulsiva teimosia pela apreensão do real, por mais que tente positivá-lo, não impede que ele escape. A conexão com o vivido da experiência histórica, bem como as precauções tomadas na sua objetivação narrativa não evitam o sentimento de absurdo diante daquela existência recuperada. Daí o círculo reiterativo e a insistência na repetição dos mesmos temas, motivos e caracteres nesta vertente da ficção testemunhal, que a todo o momento reafirma, como factual e autônomo, o real problemático que pretende expor na vitrine.

Não que tais narrativas não tenham interesse, além do inegável valor documental e crítico diante dos contextos periféricos sobre que se debruçam, ou ainda que, no seu conjunto, não apresentem diferentes rendimentos narrativos, em face dos recursos utilizados. Importa, aqui, apenas assinalar a sua especificidade, ao favorecer o visualismo imediatista do relato e, em decorrência disso, ao pressionar olhar da recepção para o referente extraliterário.

Entretanto, o impasse diante do presente absurdo igualmente transparece quando a busca da alteridade na representação literária incide sobre o imaginário da indústria cultural e sua inesgotável mitologia de celebridades. A desrealização do outro, sua anônima caracterização sempre mediada pelo véu das imagens, a qualidade intercambiável das escolhas tipificadas e previsíveis e o embotamento geral daí resultante combinam-se na construção do clima clichê de *Sexo*, de André Sant’Anna (1999). Aí, também se incorpora a “pornografia terrorista” do conto de Rubem Fonseca, de 1975 e, seguramente, de uma maneira mais elaborada em termos de figuração literária.

No caso específico de *Sexo*, de André Sant’Anna, a conexão entre canibalismo, pornografia e consumo constitui estruturalmente a concepção

arquitetônica do conjunto ou, a forma de inserção da obra nas relações de produção do Brasil contemporâneo e pós-modernamente encharcado de imagens.

A linguagem monótona, inchada de paráfrases e apostos, exacerba o acento coletivista – já encontrado na dicção das narrativas de acento naturalista antes mencionadas – com uma pobreza construída pela nomeação perifrástica de quase todos os personagens, sem nome próprio, e pela abundância de interjeições de dor e prazer, desfiadas nas cenas repetitivas de sexo. Talvez o traço preponderante de *Sexo*, como literatura terrorista, seja o caráter anódino de sua dicção, através da qual uma São Paulo reinventada aparece como o palco hostil de uma épica degradada:

As caixas de som, no teto do elevador, emitiam a música de Ray Coniff. O negro, diante da porta pantográfica, fedia. A gorda, que pisava no calcanhar do negro, fedia. O negro fedia a suor. A gorda fedia a perfume Avon. O ascensorista, de bigode, cochilava. O Executivo De Óculos Ray-Ban conversava com o Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas. Os dois executivos eram brancos. A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon era branca.

O Executivo De Óculos Ray-Ban falou para o Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas:

O hotelzinho era o the best. Não deixe de passar alguns dias na Normandia quando você for à França outra vez.

No quarto andar, a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, entrou no elevador. O Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas olhou para a bunda da Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol. O negro continuava fedendo. A Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, não fedia. O Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas cutucou, com o ombro, O Executivo De Óculos Ray-Ban. O Executivo De Óculos Ray-Ban também olhou para a bunda da Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol. A Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, percebera que O Executivo De Óculos Ray-Ban e o Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas olhavam para a sua bunda. A Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, fingia que não percebera que O Executivo De Óculos Ray-Ban e o Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas olhavam para a sua bunda. O Negro, Que Fedia, roçou um dos peitos da Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, com o cotovelo. A Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, afastou o seu peito do cotovelo do Negro, Que Fedia. A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon tinha uma película de suor sobre o braço. O Negro, Que Fedia, estava totalmente suado. A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon sentiu nojo do Negro, Que Fedia (Sant'Anna, 1999: 7-8).

O elevador, ao configurar uma espécie de ícone de uma sociabilidade opressiva e constringedora, consiste, por si só, numa metafórica miniaturização da

vida nas megalópoles, em que o excesso obsceno de tumulto e gente comprimida faz ressaltar a falta de espaço pela mecânica pornográfica do contato obrigatório e desumanizado. A fisicalidade compulsória da integração, a corporalidade promíscua da interação com o anônimo animalizam as relações humanas e, evidentemente, tecem um tipo obrigatório de solidariedade radicalmente anti-social. Esta intimidade da troca de cheiros e secreções, esta fatalidade de intercâmbios sensoriais não desejados tornam a cena do elevador uma espécie de emblema da “pornografia da vida” ou do “sopro comum ao reino animal” que Lyotard designa de “odor sonoro de rebanho”, quando se refere ao nosso mais íntimo canibal.

A ditadura da imagem, ao produzir um real em que personagens, como fantoches ou sombras, arremedam as aparências lustrosas da mídia, pelo efeito hiper-realista que cria, pode ser tanto a réplica de um narrador crítico e enojado com a vulgaridade corrente, como a cínica mimesis de um descrente com o mundo corrompido, que se compraz em apostar no caos. De certa forma, o que dá graça ao romance é esta corda bamba que alude à bipolaridade, entre uma postura cínica e/ou uma postura crítica.

Por outro lado, a mesma incapacidade de enxergar além do aparente, característica desses personagens, pode ser revirada em um outro tipo de narrativa. É quando a crueldade do real é radicalmente relativizada por um tipo de narrador capaz de um ceticismo tão visceral, quanto a qualquer saída, que chega a dispô-lo a uma espécie de jogo com a circunstância, como se nada mais restasse a ser feito.

Neste caso, o diversionismo acontece em várias modalidades, desde a loucura, passando por sonhos, alucinações, delírios ou ainda por um memorialismo desestabilizador, até o escapismo de viagens em busca de uma alteridade nunca propriamente conhecida.

Na contramão do anterior “bovarismo da cultura de massa” (Piglia, 1996: 53), entendido como dispositivo de produção de recordações e vivências, e de seu protagonismo na ficção de André Sant’Anna, aqui a oscilação entre narrar e ser narrado é assumida agonicamente pelos narradores-personagens.

Esta é a atmosfera típica do melhor da produção de Rubem Fonseca e certamente a peculiaridade mais relevante dos narradores da obra de Sérgio Sant’Anna. Seus protagonistas, desdobrados na letra de um estilo dúbio e controverso, desafiam memórias de experiências intrigantes, cujos limites entre o normal e o aberrante deslizam, variando com a perspectiva adotada ou com a entonação narrativa a ser privilegiada. A ambivalência de tons e matizes utilizados, entre a perquirição intelectual e a inquietação com a estranheza de cada vivência, manifesta em tais relatos uma

espécie de simultaneidade de papéis em que um mesmo protagonista pode ser o monstro e a vítima, culpado ou inocente.

Entretanto, por mais significativas que sejam as diferenças entre as tendências delineadas, todas apresentam uma espécie de constante: a dramatização do princípio de crueldade como perspectiva existencial e diretriz de organização formal. Num primeiro sentido, o mais óbvio, a crueldade pode ser entendida como violência sádica ou agressiva, característica das imagens perversas do consumo e da promiscuidade pornográfica que nos rodeiam.

Os demais sentidos do princípio de crueldade – como eixo para um exame da produção artística contemporânea – configuram outros olhares diante do mundo que, sem escapar da mesma condição, procuram exercê-la de maneiras mais sutis, sem, contudo, abolir o distanciamento ou a “fobia de contato” frente à alteridade.

Cada um destes olhares específicos, ao encarnar um distinto ponto de vista, implica a fundação de um estilo peculiar, na medida em que perspectivas desempenham o papel ativo de formas simbólicas.

Assim, pela hipótese que apresentamos, os olhares contemporâneos sobre o outro podem revelar-se em três modalidades: a da crueldade propriamente dita, dolorosa e sem escapatória, a do exotismo, distante e estetizada, e a da melancolia, indiferente e narcísica.

A modalidade do olhar exótico é aquela que atualiza o dândi, aplicando seu empenho estetizante na compreensão da diferença. É quando o cinismo, ou a ironia, diante da alteridade dá lugar à atual culturalização bem pensante da miséria e do desenraizamento. A estetização da penúria e da privação é, hoje em dia, moeda corrente em muitos eventos artístico-midiáticos bem-sucedidos.

A esse respeito, o neoprimitivismo chique do *Eu, tu, eles*, o filme de Andrucha Waddington,³ constitui a “reconversão simbólica” da “força imagética e do apelo telúrico” da idéia de Nordeste. Numa sóbria aquarela de cores e tons – ocre, terra, amarelos e dourados – combinada ao efeito detalhista da paisagem e dos amplos espaços desolados – o descampado *clean* da seca, a floresta dourada da cana –, a obra concilia a fidelidade fotográfica da reconstituição com uma absoluta suspensão do caráter problemático do contexto e da situação.

Não é por outro motivo que Artur Xexéo (2000), em crônica da época, observa o contraste da concepção:

O figurino, o perfil dos personagens, a cenografia, a música – tudo indica que aquilo é mesmo o Nordeste. Mas o argumento – irresistível – poderia ser ambientado em qualquer lugar. (...) poderia ocorrer em Joinville com personagens de ascendência alemã. Ou num condomínio

da Barra da Tijuca, com personagens influenciados pela vida em Miami. Mas acontece no Nordeste.

Ou seja, como numa exposição etnológica, o “sertanejo real de nossos dias”, o bóia-fria, é encenado com perícia morfológica, para que, através de seu palco de privação e escassez, de um lado, seja culturalizado como diferente, e, de outro, possa deliciar o espectador com o inédito da trama romanesca em que se envolve, oferecendo, de quebra, o colorido exótico e fascinante do lendário sertão brasileiro.

A terceira modalidade do olhar cruel, por sua vez, tanto pode aparecer combinada com as outras duas – a violenta e a exótica – quanto de maneira autônoma. Trata-se da perspectiva especificamente melancólica. A crueldade melancólica exprime-se pela indiferença, pela incapacidade da perda e do desejo. O dano narcísico que sustenta o melancólico funda-se na experiência da falta de amor frente a um objeto primeiro, que não soube ou não foi capaz de doar-se. Por isso, o melancólico é um enlutado sem jamais concluir o luto. Apenas capaz do remorso e da culpa por um crime malogrado e sempre recomeçado, já que visa um objeto ausente.

Não é outra a atmosfera afetiva da coletânea *O vôo da madrugada*, recentemente publicada por Sérgio Sant’Anna (2003). Transitando da fantasia e do sonho, por “nefandas” situações-limite, quase irreais em seu potencial dramático, ou ainda viajando na loucura ou em experiências assemelhadas à da dupla personalidade, o fato é que, em quase todos os contos, os protagonistas manifestam um decidido desejo da literatura. Em sua maior parte, explicitam a imperiosa necessidade de transformar o vivido em relato, por mais tenebroso ou estranho que tenha sido. Como se a tentativa do registro artístico elevasse o personagem da privação ou da baixaza ou, simplesmente, compensasse a insuficiência ou a implausibilidade da experiência vivida, ao incluí-la numa nova espécie de existência.

O primeiro conto, que dá nome ao livro, apresenta, talvez, a sua mais bela narrativa em que a solidão do personagem, a morbidez dos ambientes e o estranho fascínio da vivência relatada reduplicam ou buscam compensar a torpeza do real, pela via da crueldade melancólica.

Não é outra a atmosfera afetiva do personagem-narrador, o auditor itinerante de um laboratório farmacêutico, um homem “remediado”, sem “alguma qualidade mais marcante”, de “vida errante e burocrática”, “um dia (...) traído e abandonado por uma mulher” (*ibidem*: 17). Homem capaz de torturar-se em tenebrosos devaneios noturnos, nos quais figura “ora como agressor, ora como vítima” (*ibidem*: 11) e que, por isso, avalia “como a imaginação pode ser mais aterrorizante do que a realidade” (*ibidem*: 10).

Esta ambigüidade característica do duplo, inerente ao que Didi-Huberman (1998: 15) considera “a inelutável modalidade do visível”, implica na reversibilidade entre ver e ser visto. Daí tanto pode ser entendida como a imagem especular do outro que vemos, ao nos mirarmos, quanto pode corresponder à alteridade vivida como o que Freud denomina de “estranho-familiar”, configurando o olhar vazio que nos olha, fonte de angústia e despersonalização. A fantasia, entendida como o “quadro que o sujeito pinta para responder ao enigma do desejo do Outro”(Quinet, 2002: 170) também participa desta ambivalência, já que, ao mesmo tempo, é proteção contra o vazio do outro e meio de preservação do desejo . O termo fantasia, vinculado a fantasma que tem o significado de *aparição, imagem que aparece no espírito*, reúne uma estrutura de linguagem à sua qualidade intrinsecamente visual (*ibidem*: 172).

A função cênica da fantasia como “encenação para o Outro” ou “*mise en scène* que dá a ver o desejo ao Outro” (*ibidem*: 268)e, produz a “ilusão de uma relação de completude do sujeito com o objeto (...) assim como a ilusão de completude do Outro” (*ibidem*: 171). E, neste sentido, constitui a mágica compensação ao abandono e ao enfado da vida do personagem-narrador.

Sua jubilatória narrativa desta extraordinária experiência de “êxtase”(Sant’Anna, 2003: 24), começa no desolador cenário de um quarto de hotel em Boa Vista, frente a um dancing, onde “mulheres com muita pintura e poses espertas”, sob as luzes multicoloridas do inferninho e música barata, contracenam com “provincianos bêbados e desmazelados”, enquanto “uma viatura da polícia estacionava a uma distância conveniente, (...) segundo o código próprio e corrupto daquela zona de tráfico, contrabando e prostituição”(*ibidem*: 10). Movido pela insônia e pela solidão, o personagem resolve descer e procurar companhia, quando, se depara com uma cena estarrecedora: Uma criança, certamente impúbere, exhibia-se “dentro de um vestido vermelho”, comandada por “um tipo melífluo (...) a quem (...) contemplava embevecida”(*ibidem*: 17). Tomado “por horror e fascínio”(*ibidem*: 13), o protagonista resolve voltar para o quarto e “partir imediatamente daquele lugar maldito”.

Tendo conseguido um vôo especial, retira-se para o aeroporto, quando, então, descobre que viajaria acompanhado pelos restos mortais dos passageiros vitimados num desastre recente e pelos parentes que vieram resgatá-los. Durante a viagem, num momento próximo ao “apogeu da madrugada” (*ibidem*: 19), dá-se por fim a aparição: uma jovem de vestido preto, “como se surgida de lugar nenhum” abraça-se a ele e, numa estranha sintonia, como se já se conhecessem profundamente; os dois se enlaçam, trocam carícias, beijam-se, até que, finalmente, o homem adormece. A intensidade da alucinação, de materialidade e duração que a transformaram

na “experiência mais marcante” (*ibidem*: 25), e inexplicável – já que nunca mais o narrador pode localizar a moça – reduplica-se numa outra; imediatamente após a sua chegada à casa. Esperando-o sentado na cama do seu quarto, estava um outro espectro: um homem que, após alguns segundos, o protagonista reconhece como o seu duplo.

A disponibilidade do personagem-narrador para pensamentos mórbidos e para a consideração da morte reitera a sua compleição melancólica e atualiza a narrativa com uma forte propensão ao lúgubre, ainda nos momentos de maior conforto:

A refeição estava deliciosa, com um bom bife, batatas coradas e vegetais, talvez como uma deferência aos passageiros convidados, os parentes das vítimas, idéia que me fez sorrir, pensando ainda, sem nenhuma pretensão filosófica, que a vida não passava disso: carne devorando carne, ou, com a ajuda dos vermes, a carne consumindo a si mesma (*ibidem*: 18).

O sentimento de paralisia do tempo, como se sua duração adquirisse peso e consistência materiais, emerge também com nitidez no relato, sobretudo no momento mesmo da aparição primeira, a da bela desconhecida no avião. Repare-se a preparação do vácuo para acolher o quadro da fantasia.

Era um daqueles momentos, nos vôos de certa duração, em que nada acontece, as bandejas do serviço de bordo já foram recolhidas e os próprios comissários se permitem descansar. Aproximava-se o apogeu da madrugada, pressentia-se de algum modo a aurora, mas não havia ainda indícios de luz, como se o tempo houvesse parado (*ibidem*: 19).

Aliada a esta petrificação do tempo, que é também a do narrador descrente, pode-se observar a ocorrência de autodiagnósticos racionais que convivem com a intensidade do sentimento de que “tudo o que (me) sucedera tivera a continuidade e materialidade do real, as sensações físicas que nele experimentamos” (*ibidem*: 24), sem, contudo chegar a desestabilizar tais sensações. Observe-se, por exemplo, o comentário sobre a aparição noturna da moça: “Uma alucinação, dirão os cétricos, levando em conta, ainda mais, que eu misturara aos comprimidos tomados no hotel o vinho servido a bordo. Sim, uma alucinação, tudo é possível, talvez naquele estágio intermediário entre a vigília e o sono” (*ibidem*: 20).

Entretanto, nenhum outro sintoma melancólico se repete tanto nesta insólita narrativa, quanto o desejo de fusão com um objeto idealizado, sempre falhado e sempre renovado. Inicialmente, ele se revela no comentário sobre as prostitutas, evidentemente suscitado pela visão do dancing, abaixo da janela do quarto solitário do hotel.

Sei, por farta experiência, que as prostitutas (...) vão perdendo o encanto e o viço, acabam por exibir as marcas da vida. (...) Pois, ainda que

logo em seguida vá desiludir-me, há em mim, no exato momento em que elas iniciam os gestos de despir-se (...) uma esperança renovada, uma excitação e expectativa que não se explicam unicamente pelo desejo físico, mas também por um anseio muito maior (*ibidem*:11).

Depois, a fusão almejada passa a ser tematizada em relação à própria escritura, questionada reiteradamente em sua potência de presentificação do vivido e em sua capacidade de eternizá-lo. Mais uma vez, ratifica-se a estirpe melancólica do narrador reflexivo, tomando a literatura como tradução da vida, ou a linguagem escrita como tradução da imagem, siderada em torno da possibilidade de reduplicá-la sem rebuços: “E já que me dispus a escrever – talvez uma das maiores maldições entre todas, por nunca alcançarmos verdadeiramente, pelas palavras, a fusão que tanto almejamos” (*ibidem*: 18).

O tom, um tanto kitsch do narrador, nestas passagens, de acento tardo-romântico, previsível e lamuriento, reitera-se no desenlace gótico do conto, pela grotesca mistura do sarcasmo com o sinistro, ressoando momentos significativos de Álvares de Azevedo.

Nesta escrita, em que sinto em minha mão a leveza do “outro”, há, sobretudo, um vôo na madrugada com seu carregamento de mortos e a passageira que veio estar comigo. (...) Uma noite sobre a qual, ousado dizer, paira uma enigmática e soturna poesia, que me renova a esperança de alcançar, desta vez, na escrita, a fusão tão almejada; satisfazer o anseio maior! E, antes de ser esta uma história de espectros – acrescento com uma gargalhada, pois uma súbita hilaridade me predispõe a isso –, é uma história escrita por um deles (*ibidem*: 28).

A vitória da fantasia, recriada como narrativa literária, aqui levada às últimas conseqüências, sugere o olhar do “estranho familiar” como prevalente, e celebra-o fantasmagoricamente, num tom desafiante, em que o espectro, distante do narrador-defunto do machadiano *Memórias póstumas*, desvia-se da ironia pela mórbida agressividade, e recupera um inusitado hiper-romantismo. Como se se dispusesse a replicar literariamente o mau gosto ou a afetação desmedida, como o outro do absurdo real, ou a produzir uma espécie de pastiche da profusão contemporânea das imagens público-midiáticas, em seu bovarismo-classe B.

Nesse sentido, o relato recria à perfeição as condições da fantasia como cena construída para o Outro. No caso, a menina do beco, desafiante e aterradora pela infância depravada, incita o narrador a dirigir a cena na qual compensa o fascínio que o domina. Assim, a psicanálise o explica: “Diante do insuportável do real do sexo que se presentifica para o sujeito confrontado com o desejo do Outro, o sujeito responde com a fantasia” (Quinet, 2002: 170).

A cena da crueldade como destinação atual, pelos motivos expostos, constitui a moldura da investigação que venho realizando sobre as representações da alteridade, no *corpus* das múltiplas linguagens que integram a cultura contemporânea.

Hoje, não somente os livros geram cinema, ou as exposições, no afã totalizador das curadorias, apresentam textos diretivos, como tem sido corriqueiro. Cada vez mais, as escrituras acolhem imagens e são por elas plasmadas. Não apenas pela mera iconicidade descritiva, mas, sobretudo, nos melhores momentos, pela densidade plástica da paisagem que, mesmo distante do olhar, renasce, a cada vez, inscrita na espessura da letra.

ÂNGELA MARIA DIAS é professora de Literatura Brasileira, Teoria Literária e Literatura Comparada da UFF e Pesquisadora doCNPq. Doutora em Ciência da Literatura pela Faculdade de Letras da UFRJ.

NOTAS

1 A concepção encontra-se desenvolvida por Clément Rosset, em *O princípio de crueldade*.

2 O bovarismo, tomado, evidentemente do romance *Madame Bovary*, de Flaubert, designa a vivência imaginária de uma vida idealizada com a qual a personagem se identifica acriticamente, pela leitura do folhetim romântico. Aplicada à comunicação de massa, designa o mesmo processo, que faz com que muitos espectadores, hoje em dia, sintam saudades do que nunca viveram.

3 Partindo do eixo interpretativo da estetização da miséria, desenvolvo uma crítica do filme em “Brasil+500, o grande museu de si mesmo”.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland (1984). *A câmara clara Notas sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castagnon Guimarães. Rio de Janeiro, Nova Fronteira,
- DIAS, Ângela Maria (2001). Brasil+500, o grande museu de si mesmo. In: VILLAÇA, Nízia e GÓES, Fred (org). *Nas fronteiras do contemporâneo*. Rio de Janeiro: Mauad/FUJB.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1998). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34.
- FONSECA, Rubem (1975). “Intestino Grosso” in: ————. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Artenova.
- PIGLIA, Ricardo (1996). Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. *Travessia: revista de literatura*, nº 33. Florianópolis: Editora da UFSC, ago./dez, pp. 47-59.
- QUINET, Antonio (2002). *Um olha a mais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- ROSSET, Clément (2002). *O princípio de crueldade*. 2ª ed. Trad. de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco.
- SANT’ANNA, André (1999). *Sexo*. Rio de Janeiro: Sette Letras.
- SANT’ANNA, Sérgio (2003). *O vôo da madrugada*. São Paulo: Companhia das Letras.
- XEXÉO, Artur (2000). Surpresa na tela do cinema. *Jornal do Brasil*, Caderno B. Rio de Janeiro, p. 8.