



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

VINÍCIUS FERREIRA DOS SANTOS

***O FILHO DA MÃE, DE BERNARDO CARVALHO, E A
FIGURAÇÃO DO AMOR NA ESCRITA PATROCINADA DA
COLEÇÃO AMORES EXPRESSOS***

Londrina
2016

VINÍCIUS FERREIRA DOS SANTOS

***O FILHO DA MÃE, DE BERNARDO CARVALHO, E A
FIGURAÇÃO DO AMOR NA ESCRITA PATROCINADA DA
COLEÇÃO AMORES EXPRESSOS***

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Vanderléia de Oliveira.

Londrina
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Santos, Vinícius Ferreira dos .

O filho da mãe, de Bernardo Carvalho, e a figuração do amor na escrita patrocinada da Coleção Amores Expressos / Vinícius Ferreira dos Santos. - Londrina, 2016.
147 f.

Orientador: Vanderléia de Oliveira.
dissertação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2016.
Inclui bibliografia.

1. Mercadores culturais - Teses. 2. Coleção Amores Expressos - Teses. 3. Figuração do Amor - Teses. 4. Bernardo Carvalho - Teses. I. Oliveira, Vanderléia de. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

VINÍCIUS FERREIRA DOS SANTOS

**O FILHO DA MÃE, DE BERNARDO CARVALHO, E A FIGURAÇÃO
DO AMOR NA ESCRITA PATROCINADA DA COLEÇÃO AMORES
EXPRESSOS**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Vanderléia de Oliveira
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Paulo Roberto Tonani do Patrocínio
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Prof. Dr. Almir Aquino Corrêa
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 29 de abril de 2016.

AGRADECIMENTOS

A todos os amigos que direta ou indiretamente me ajudaram a compor este trabalho. Um agradecimento especial aos amig@s: Larissa Sigulo Freire, Mayara Y. Kato, Ivana Travagli, Silvia Cecato, Ana Karolina Leão, Alessandro da Silva (eterno colega/amigo de república), Rafael Adelino Fortes (por sempre me auxiliar em todas as instâncias pessoais e acadêmicas), Edson (por me emprestar alguns dos livros que faltaram da Coleção), Marília Israel, Ieda Sant'Anna, Isabela e, sem dúvida, Dayane Rosa, cuja existência consegue aliviar as dores do mundo.

Um forte agradecimento aos familiares, em especial aos meus tios Nair e Angelo Bovis, sem os quais eu não conseguiria ter sequer o desejo pela leitura. À minha mãe Lourdes, pelo amor incondicional, e ao meu irmão Leonardo, meu eterno duplo.

Agradeço pelas contribuições valorosas na qualificação da Prof.^a Dr.^a Ana Paula e do Prof. Dr. Alamir Aquino.

Agradeço, especialmente, à professora Dr.^a Vanderléia de Oliveira pelas orientações e por acreditar no trabalho. Também agradeço ao Programa de Mestrado da UEL por ter ofertado disciplinas que foram de grande auxílio para o desenvolvimento deste trabalho. E, também, não menos importante, ao auxílio financeiro concedido pela bolsa Capes.

À minha mãe.

SANTOS, Vinícius Ferreira dos. **O filho da mãe, de Bernardo Carvalho, e a figuração do amor na escrita patrocinada da Coleção Amores Expressos**. 2016. 147 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

RESUMO

Este estudo analisa a figuração do amor na coleção temática Amores Expressos da Companhia das Letras, que teve seu início no ano de 2007, focando-se, em especial, na obra *O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho (2009). A presente pesquisa tem como finalidade compreender: a) como se dá a configuração de um campo simbólico, por meio de uma editora, ao inserir um autor consagrado em uma coleção sob eixo temático; e b) como o tema do amor está figurado, de modo geral, na coleção e, principalmente, em *O filho da mãe*. As editoras, como mercadores de cultura, têm papel relevante não somente como distribuidores de bens simbólicos, mas também na relação que se estabelece no campo literário, sobretudo por seu papel de índice de eficácia para consagração e por sua participação nos processos de criação literária, tendo em vista um projeto como o Amores Expressos. Este, por sua vez, teve como ponto de partida a viagem de 17 escritores ao redor do mundo para compor uma história de amor que deveria ser ambientada no país que ficou a cargo de cada autor. Tal empreitada da editora suscitou, para nosso estudo, inevitáveis discussões sobre processos de legitimação, uma vez que coloca em xeque questões sobre autenticidade autoral, devido à presença da editora no processo criador, e sobre a publicação dessas obras nas demandas estimuladas pelas relações simbólicas. Além disso, um dos pontos principais a ser investigado é o do interesse de um projeto de encomenda enredar histórias sobre o amor, sendo este um sentimento intangível em tempos esmaecidos de afeto e embrutecido graças a um contexto exacerbado de consumo. Assim, o critério utilizado para definir a referida obra como *corpus* fez-se pela forma com que nela se figura a temática do amor, diluindo-se o tema na reflexão sobre identidade e memória em diálogo com a tradição literária. Na obra de 2009, é possível perceber, como resposta a uma proposta formal do projeto, como o romance estabelece uma relação com a linguagem cinematográfica, que abordaremos na conclusão do nosso trabalho, para evidenciar a união favorável entre forma e conteúdo. Dessa forma, em *O filho da mãe*, Bernardo Carvalho consegue, ao responder à proposta do projeto da Companhia das Letras, manter a proeza e a consistência ficcional que o tem classificado como um dos grandes escritores da atualidade, o que se confirma pela linguagem que se constrói como ruína.

Palavras-chave: Mercadores culturais. Coleção Amores Expressos. Figuração do Amor. Bernardo Carvalho. *O filho da mãe*.

SANTOS, Vinícius Ferreira dos. ***O filho da mãe***, of Bernardo Carvalho, and the figuration of love in the whiting sponsored of the Collection **Amores Expressos**. 2016. 147 p. Dissertation (Master's Degree Dissertation) – State University of Londrina, Londrina, 2016.

ABSTRACT

This study analyzes the figuration of love in the thematic collection *Amores Expressos* from Companhia das Letras publishing house, which had its beginning in 2007, take as focus, in particular, the book *O filho da mãe* by Bernardo Carvalho (2009). This research aims to understand: a) how is the configuration of a symbolic field, by a publisher to insert a renowned author in a collection under the thematic axis, and b) how the issue of love is figured so Overall, the collection and especially in the *O filho da mãe*. Publishing houses as merchant's cultures play an important role, not only as symbolic goods distributors, but also the relationship that is established in the literary field, especially for her role as efficiency index for consecration and for their participation in literary creation processes, in view of a project like *Amores Expressos*. This, in turn, had as its starting point the journey of seventeen writers around the world to compose a love story that should be set in the country that was the responsibility of each author. Such Companhia's service raised to our study, inevitable discussions about processes of legitimation, as it calls into question issues of authorial authenticity due to the publisher's presence in the creative process, and the publication of works on the demands stimulated by symbolic relations. In addition, one of the main points to be investigated is the interest of a custom project entangling stories about love, which is an intangible feeling dimmed times of affection and brutalized because of an exacerbated context of consumption. The criterion used to define such works as corpus made up by the way it is figure the theme of love by diluting the theme to reflect on identity and memory in dialogue with the literary tradition. On the work of 2009 it is possible understand, in response to a formal project proposal, as the novel establishes a relationship with the cinematographic language that will cover the conclusion of our work, to show favorable marriage between form and content. Thus, in *O filho da mãe*, Bernardo Carvalho can, to respond to the proposal by the Companhia das Letras project, maintain the prowess and the fictional consistency that has ranked as one of the great writers of nowadays, which is confirmed by the language It is built as a ruin.

Keywords: Cultural Merchants. *Amores Expressos*. Figuration of Love. Bernardo Carvalho. *O filho da mãe*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 OS MERCADOS CULTURAIS: AS EDITORAS E OS PROCESSOS DE LEGITIMAÇÃO	14
1.1 AS RELAÇÕES DE DEPENDÊNCIA ENTRE OS CAMPOS ARTÍSTICOS, INTELLECTUAIS E A INDÚSTRIA CULTURAL.....	14
1.2 O GÊNIO CRIADOR E O MERCADO	35
1.3 AS COLEÇÕES EDITORAIS	43
2 AMOR NA CONTEMPORANEIDADE E OS AMORES EXPRESSOS NAS NARRATIVAS	48
2.1 DIÁLOGOS CONCEITUAIS SOBRE O AMOR	48
2.2 ENTRE UM AMOR E OUTRO: UMA VIAGEM PELOS AMORES EXPRESSOS.....	61
2.2.1 Cordilheira	61
2.2.2 Do Fundo do Poço se Vê a Lua	66
2.2.3 Ithaca Road	69
2.2.4 Digam a Satã que o Recado foi Entendido	72
2.2.5 O Livro de Praga: Narrativas de Amor e Arte.....	74
2.2.6 Barreira	77
2.2.7 O Único Final Feliz para uma História de Amor é um Acidente	81
2.2.8 Nunca Vai Embora.....	85
2.2.9 Estive em Lisboa e Lembrei de Você	88
2.3 COLEÇÃO AMORES EXPRESSOS: PRESENTIFICAÇÃO DA ESCRITA.....	90
3 AS FIGURAÇÕES DO AMOR EM O FILHO DA MÃE	95
3.1 BERNARDO CARVALHO: DESTERROS E MEMÓRIAS.....	95
3.2 O AMOR DA MATER DOLOROSA: MEMÓRIAS PARTILHADAS E VOZES SILENCIADAS.....	108
3.3 AMAR EM RUÍNAS	119
CONSIDERAÇÕES FINAIS: A LINGUAGEM COMO RUÍNA	133
REFERÊNCIAS	143

INTRODUÇÃO

Estudar coleções temáticas é estar sobre um terreno movediço. Isso porque é um tema, mesmo que não seja recente, ainda interdito no campo literário. Ademais, a coleção temática é discutida a partir de princípios e valores cristalizados pela crítica literária, que a trata com certa indiferença por acreditar ser impossível a legitimidade de uma obra cuja estrutura primordial está subordinada ao mercado. Muito embora tenhamos obras exemplares na literatura que, em princípio, estiveram sob a intervenção mercadológica, muitos parecem preferir esquecer esse aspecto.

De fato, uma obra vinculada a uma coleção sob eixo temático é a forma mais evidente e “tangível” da associação entre mercado e literatura. Em poucas palavras, esse método de condensar escritos e temas é parte de um mecanismo editorial que encadeia um tema e o distribui entre escritores, o que resulta numa coleção. Geralmente, a escolha do tema leva em consideração assuntos de interesse da cultura de massa. Que é o caso da Coleção Amores Expressos, iniciada no ano de 2007.

O projeto foi idealizado pelo editor executivo da Companhia das Letras, Renato Teixeira, e pelo escritor João Paulo Cuenca, sendo que a RT Produções e a editora paulista investiram na Coleção – a primeira funcionando como um investimento privado e a segunda garantindo a publicação.

O projeto da Coleção Amores Expressos, por sua vez, viabilizou a viagem de 17 escritores que foram enviados para grandes capitais ao redor do mundo com o objetivo de escrever uma história de amor ambientada no respectivo país. No entanto, algumas regras deveriam ser consideradas pelo escritor, entre elas, por exemplo, a possibilidade de adaptação dos romances para o cinema, o que indicava um uso da escrita que comportasse uma linguagem semelhante à cinematográfica.

Desse modo, a Coleção de 2007 possui muitas características que definem uma coleção temática, principalmente pelo tema escolhido, que é de interesse de massa: o amor. Além de ser um tema bastante genérico, esse sentimento amoroso parecia ser a fórmula mais óbvia para se alcançar sucesso editorial, pois bastaria recheiar os livros com histórias de amor que partissem do senso comum e que retratassem amores impossíveis, com finais felizes ou trágicos. Ledo engano. Os romances, publicados sob a égide da Coleção Amores Expressos,

desconstroem horizontes de expectativas em torno de uma visada romântica do amor que moldou a nossa sensibilidade ocidental ao longo dos tempos. Na realidade, as obras publicadas retratam amores episódicos, fluidos, voláteis, fugazes, e fazem um diálogo certeiro com a própria condição contemporânea.

Em especial, podemos destacar o romance *O filho da mãe* (2009), de Bernardo Carvalho, que, por meio da metaficção historiográfica, reconstitui uma narrativa sobre um passado recente a fim de dialogar sobre o amor e suas diversas nuances. Além disso, a prosa de Carvalho (2009) conseguiu encontrar meios para se inserir na proposta da Coleção Amores Expressos e, ao mesmo tempo, apresentou temas que estão colados ao contexto contemporâneo, resultando num material artístico digno de um autor cada vez mais consagrado pela crítica literária.

A presente pesquisa, portanto, tem como finalidade compreender: a) como se dá a configuração de um campo simbólico, por meio de uma editora, ao inserir um autor consagrado em uma coleção sob eixo temático; e b) como o tema do amor está figurado, de modo geral, na Coleção e, principalmente, em *O filho da mãe*. O critério utilizado para definir a referida obra como *corpus* fez-se pela forma com que nela se figura a temática do amor, diluindo-se o tema na reflexão sobre identidade, gênero e memória em diálogo com a tradição literária.

Portanto, a pesquisa, de caráter qualitativo, consiste na análise de conteúdo presente em material bibliográfico sobre o tema do amor, para subsidiar a análise do romance *O filho da mãe*, que é nosso *corpus* de investigação. Para tanto, o estudo se organiza em três capítulos.

No primeiro capítulo, intitulado “Os mercadores culturais: as editoras e os processos de legitimação”, discutimos as questões sobre mercado e legitimação, além de refletirmos sobre o papel de uma coleção temática nas disputas simbólicas de consagração. Afinal, desde seu início, em 2007, a Coleção Amores Expressos foi alvo de críticas dirigidas à questão da autenticidade literária devido à intervenção do mercado no aparelho criador, o que colocaria em risco todo o resultado final do projeto da Companhia das Letras. Essas críticas são sintomáticas de valores cristalizados desde o Romantismo e baseadas na ideia de “gênio” que acredita no esforço criador pessoal do escritor. Desse modo, a intervenção do mercado sobre os aspectos intrínsecos da criação literária colocaria em risco os valores artísticos da obra. É preciso ter em mente, entretanto, que tais valores cristalizados se tornam inoperantes em vista da pluridimensionalidade do mercado

agindo sobre todas as artes. Assim, as editoras, sendo mercadoras de cultura, cumprem o seu papel ao representar sua importância na concepção e na distribuição de bens simbólicos na contemporaneidade.

Para Thompson (2013), por exemplo, cabe à editora investir em capitais como o social, o intelectual, o humano, o econômico e, principalmente, o simbólico. Este, como bem intangível, significa o prestígio acumulado ao longo dos anos, na medida em que possibilita às editoras uma posição importante na mediação cultural e nos parâmetros de gosto e de qualidade. Nesse caso, acumular prestígio é fundamental para a valoração adquirida por um livro ou autor diante da crítica. Sob esse aspecto, o selo de uma editora, portanto, é uma “marca” (THOMPSON, 2013), como um sinal de distinção entre outras editoras, uma forma de hierarquizar a posição que ocupa tanto no mercado quanto nas negociações simbólicas que dão forma à sociedade (COLONETTI, 2014) em um campo altamente competitivo.

Desse modo, não é de se estranhar que boa parte da crítica especializada tenha torcido o nariz para uma coleção temática que interviu no processo de criação, que está aquém e além de seu papel primordial. No entanto, as editoras na atualidade vêm modificando posições no campo, pois exercem o mesmo papel que as Academias, as agremiações, as premiações, as resenhas de jornal etc.; elas não são somente intermediárias entre obra e público, mas também se tornaram um filtro de qualidade. Assim, a presença de um escritor em uma coleção lançada sob o selo da Companhia das Letras sugere a importância de consagração estimulada por uma editora.

Com efeito, a Coleção Amores Expressos contribui para a distinção de um escritor em relação a outros, amplificando seu papel de seriedade e de destaque, por estar inserido e ser custeado por uma editora com uma posição favorável no mercado editorial e que detém tanto capital econômico quanto simbólico. Dessa maneira, a escolha dos 17 autores para a consolidação de uma coleção temática, como assinalamos, e tal como discute Colonetti (2014), é um índice de eficácia para a consagração, efetivada pelas disputas simbólicas relacionadas à inserção de um autor em tal projeto. Além disso, cabe discutir que os livros lançados no âmbito da Coleção não dependem somente da regência editorial, mas também do escritor, que, como especialista no campo, deve enfrentar as dificuldades inerentes à construção narrativa e ter como resultado um trabalho que

consiga unir o mercado e a literatura, e, caso seja bem feito, sua escrita pode conseguir ser eternizada.

Já no segundo capítulo, que se intitula “Amor na contemporaneidade e os amores expressos nas narrativas”, fazemos uma síntese dos principais estudos relacionados ao tema do amor, dando maior ênfase àqueles que o discutem na atualidade. Para além disso, realizaremos breves análises dos romances da Coleção observando como se figura o amor nas respectivas narrativas e também percebendo se o romance atende ou não às exigências estipuladas pela Companhia das Letras.

Como observa Octávio Paz (1994), ao existir uma imensa literatura cuja temática central seja o amor, esta é, provavelmente, uma prova da universalidade desse sentimento amoroso. Para o autor, ao longo das mudanças sociais e culturais havidas na sociedade, é possível verificar que o que muda não é o sentimento, mas sim a ideia que se tem sobre ele, o que não é surpreendente, tendo em vista os vários pensadores que se dispuseram a investigar sobre esse tema e o modo como ele é figurado nas negociações e nas relações sociais. É o caso de Bauman (2004), o qual busca esclarecer a misteriosa fragilidade dos vínculos humanos na contemporaneidade e para quem os habitantes desse líquido mundo moderno não suportam tudo aquilo que é sólido e durável. Ao valorizarem a instantaneidade, isso se reflete em sua socialização, principalmente no que se refere às relações amorosas.

Giddens (1993), por sua vez, debruça-se sobre as transformações da esfera íntima, que vêm se espelhando na sexualidade, no amor e no erotismo da vida do homem contemporâneo. Dessa forma, a vida pessoal tornou-se projeto aberto para a insurgência de novas demandas e de novas ansiedades; em síntese, a existência interpessoal foi completamente transfigurada.

É possível perceber, então, que os romances inseridos na Coleção revelam tais problematizações, uma vez que na escritura literária narram-se amores fluidos, voláteis e fugazes, discutindo-se situações condizentes aos temas do contemporâneo, em narrativas que refletem sobre intimidade, gênero, identidade, desterro, cultura, condição da arte na atualidade e memórias, entre outras temáticas.

Diante das considerações aqui expostas, o livro *O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho (2009), ambientado em São Petersburgo, Rússia, cuja narrativa traz à baila personagens à margem das historiografias, no momento em que as mães se tornam tema central do romance, é o foco de nossa análise no terceiro

capítulo – que se intitula “As figurações do amor em *O filho da mãe*”. Por retratar esses protagonismos, a obra, possivelmente, estaria enquadrada naquilo que Hutcheon (1991) fala sobre as metaficções historiográficas, que consideram os ex-cêntricos, os marginalizados e as figuras periféricas no universo histórico ficcional como particularidades intrínsecas desses tipos de romances.

Na obra em questão, Carvalho (2009) resgata a figura das mães na Segunda Guerra da Tchetchênia, revigorando a memória materna esquecida nas ruínas das guerras. Sob a esteira do pensamento de Hutcheon (1991), portanto, elas seriam consideradas vozes “ex-cêntricas”, periféricas, marginalizadas. Para a estudiosa canadense, o olhar para o passado se daria por meio de diálogos com outras tessituras textuais, assim, em destaque estariam os intertextos e, por meio deles, a paródia e o pastiche.

Em *O filho da mãe*, os diálogos com outros textos estariam presentes graças à própria estrutura da obra. No romance de Carvalho (2009), encontramos influências de poetas como Mariana Tsvetaeva e Ossip Mandelstam, mas é na figura e nas poesias de Anna Akhmátova que a narrativa parece encontrar um terreno fértil para discutir os amores maternos. Akhmátova foi vítima de perseguição política do governo stalinista nos anos de 1940, culminando na morte de seu terceiro marido e na prisão de seu filho. A prisão de Liev deu início a um calvário nas intermináveis filas do presídio de Kresty, cena retratada a certa altura na obra de 2009. A metaficção historiográfica de Bernardo Carvalho, pois, reconstrói a figura de Anna Akhmátova e ficcionaliza a sua poesia na medida em que ela simboliza a angústia de todas as mães. É um caleidoscópio de diversas personagens silenciadas pelo peso das tradições e dos conflitos das guerras.

O amor, para a narrativa, tanto salva quanto destrói. Por isso, a tessitura da memória possibilita o retrato desolador do homem e de seu lugar no mundo, e um autêntico resgate, fruto de um pessimismo característico da contemporaneidade. Os personagens do romance são todos desterritorializados, não possuem um lugar, sempre estão perdidos no tempo, nos espaços e em seus vazios. Em síntese, estamos diante de uma obra que resgata, por meio de outros textos, aspectos relacionados à consagração literária, evidenciando certa preocupação do romance ao tentar inserir-se nas discussões centrais da crítica literária.

Nas considerações finais, a que demos o nome de “Linguagem em ruínas”, além de retomar os principais aspectos apresentados nos capítulos anteriores, abordaremos a perspectiva da relação entre literatura e cinema demonstrando de que modo ela se dá na narrativa de Carvalho (2009). Nessa parte, daremos certa atenção a uma particularidade contratual do projeto da Companhia das Letras quando esta planejou adaptar os romances ao cinema, cuja influência deveria ser percebida no corpo do texto. Aliás, a união bem sucedida entre forma e conteúdo, entre múltiplos fatores, na obra *O filho da mãe* é uma prova de como o romance se tornou um grande destaque da Coleção iniciada em 2007.

Destarte, com o nosso estudo, pretendemos dar maior visibilidade não somente à obra de 2009, mas também ao projeto ao qual está vinculada: Coleção Amores Expressos. Esse projeto, assim como muitos outros, corre o risco de cair no esquecimento, uma vez que traz consigo uma sombra que, à primeira vista, é assustadora, a do mercado. Em consequência, debater sobre uma obra inserida numa coleção sob eixo temático é a forma encontrada para se abrir discussões em torno da arte, uma vez que ela está subordinada a algo que *a priori* deveria estar isenta de subordinação. Por isso, o resultado que devemos encontrar é o de saber se a obra de Bernardo Carvalho se rende ao jogo editorial, e se o autor consegue, utilizando-se dos aspectos pertinentes da sua profissão, levar seu romance à consagração.

1 OS MERCADOS CULTURAIS: AS EDITORAS E OS PROCESSOS DE LEGITIMAÇÃO

Neste capítulo, discutiremos sobre os aspectos pertinentes à construção dos campos e as relações, que, por vezes, podem ser conflituosas, principalmente no tocante à literatura e ao mercado numa forma mais tangível, como na Coleção Amores Expressos. Inicialmente, buscaremos teóricos que falam sobre as formações do campo intelectual ao longo da História e de como, na atualidade, são possíveis as mudanças nos campos na série legitimadora. Também abordaremos sobre as concepções cristalizadas pela crítica literária sobre o autor e a influência do mercado no aparelho criador, assuntos que envolvem as principais críticas dirigidas contra a coleção temática da Companhia das Letras. Na sequência, trataremos de observar como se dá, pelas principais editoras brasileiras, o mecanismo editorial das coleções temáticas.

1.1 AS RELAÇÕES DE DEPENDÊNCIA ENTRE OS CAMPOS ARTÍSTICOS, INTELECTUAIS E A INDÚSTRIA CULTURAL

As coleções editoriais temáticas trazem à baila diversas discussões. Entre elas, está o papel da editora sobre a criação livre e espontânea do artista, que, para o campo literário, é tido como ameaça atribuída à industrialização da arte. Com efeito, as coleções temáticas ficaram à margem dos debates centrais da crítica literária. No entanto, se por um lado as coleções são encaradas com certo desdém por boa parte da crítica especializada, por outro têm presença bastante significativa no mercado cultural. Para isso, basta uma simples pesquisa nos catálogos das grandes editoras brasileiras, tais como Companhia das Letras, Record, Rocco e Objetiva, entre outras.

Tais editoras encontraram nas coleções temáticas uma forma de atingir uma demanda de público por introduzirem nos temas das coleções assuntos que, de alguma forma, chamam a atenção. Temos, a título de ilustração, a Coleção Camisa 13, da editora Ediouro, cujo objetivo era o de trazer escritores para que cada um narrasse uma história do time de coração. Assim, une-se um tema de interesse de massa (o futebol) com a literatura.

É preciso ter em mente, entretanto, o que queremos dizer com “coleção temática”. A editora, ou a produtora vinculada à editora, tem o objetivo de selecionar escritores e temas para um encadeamento de uma coleção sob eixo temático. Muitas vezes, são selecionados escritores que têm maior visibilidade no campo literário com a finalidade de escrever romances, contos, poesias ou crônicas – afinal, o gênero utilizado pelo autor para escrever vai depender do solicitado *a priori* pela editora.

Muitos desses aspectos serão mais bem analisados posteriormente, mas, neste início de estudo, vamos nos ater à questão dos processos de legitimação implicados aos debates sobre coleções temáticas. Em tese, tratamos de um assunto ainda interdito no campo literário: a relação da literatura com o mercado, o qual interfere, por sua vez, nos modos de produção cultural. Ainda que muitos estudiosos tenham se debruçado sobre essa discussão, há certo desconforto em reconhecer a relação intrínseca entre a arte e o mercado, pois aquela está fundamentada em valores cristalizados nos discursos do campo intelectual, como, por exemplo, a ideia de autenticidade, de originalidade e do gênio criador, e tais aspectos vão de encontro a uma coleção temática. Isso porque coloca sob suspeita a figura do autor, que teria que se subordinar às regras impostas pelo mercado; no caso, as da editora.

Assim sendo, o campo literário entra em conflito com as leis impostas pelo mercado e pela cultura de massa, pois estes têm como princípio atingir um aglomerado de indivíduos, sem distinção. Em conformidade com esses princípios, o conceito de literatura fundamentado no *status* de grande arte, da qual estaria isenta toda e qualquer intervenção mercadológica, entra em choque com o contexto de mercado que se insere.

A discussão entre a lógica de mercado e a de cultura não é atual, tendo em vista que a formação do campo artístico e intelectual no século XVIII, a partir de seu processo de legitimação e consagração paralelas, desempenhou um papel de grande relevância e que até hoje tem ocupado um espaço significativo nos debates sobre o mercado e a arte.

A formação de um campo artístico ao longo da História se deve ao desmantelamento das amarras condicionadas por outro sistema legitimador. Bourdieu (2011), ao lançar um olhar sobre a história do Renascimento, na França,

afirma que, ao libertar-se do comando da Igreja e da aristocracia, o campo intelectual e artístico conseguiu autonomia nas demandas éticas e estéticas.

Esse processo se deu graças a uma série de transformações, assim elencadas pelo sociólogo francês:

- i. a proliferação de consumidores virtuais cada vez mais extensa, garantindo, assim, aos produtores de bens simbólicos, condições de independência econômica e, inclusive, dando-lhes um princípio de legitimação paralelo;
- ii. a consolidação de um corpo numeroso e diferenciado de produtores e empresários de bens simbólicos, portanto, a profissionalização dos sujeitos que compuseram esse corpo se fez por meio de reconhecimento exclusivo de sua profissão e à participação no meio social;
- iii. a diversificação e multiplicação de instâncias de consagração em disputa simbólica pelo controle da legitimidade cultural.

Desse modo, não à toa que se consolidou a formação de salões e academias, principalmente a partir da dissolução da corte e da arte cortesã presente, sobretudo, no final do século XVIII.

Assim, para Bourdieu (2011), a aristocracia começou a se misturar com a *intelligentsia* burguesa, e adotou-se, pois, o modelo de pensamento e de concepções artísticas e morais dessa última. Logo, o controle das instâncias de difusão foi um passo importante, uma vez que as operações de escolha dessas instâncias se deram por uma legitimidade propriamente cultural, mesmo que muitos ficassem à mercê das obrigações econômicas e sociais. Dessa forma, influenciando a vida intelectual.

O campo intelectual e artístico, portanto, começou a ocupar uma posição na sociedade, que, em poucas palavras, é a mesma que mantinha aqueles com papel de poder ou de autoridade, como a Igreja, por exemplo. Assim, iniciou-se um processo de oposição com outros campos, como o econômico, o político, o religioso, entre outros. Dessa forma, o campo intelectual e artístico estabeleceu regras e instituições de legitimação paralelas a fim de legislar sobre quais bens culturais deveriam perdurar ou não na sociedade.

Com a constituição de um corpo de especialistas capaz de exercer funções de legitimidade, papel que até então era dado à Igreja, houve o

reconhecimento do artista e do intelectual. Ambos, de certa forma, poderiam perpetuar a tradição de seus antecessores ou, ainda, a ruptura dessa tradição. Assim, acelerava-se a libertação das produções intelectuais da dependência de outras instâncias sociais, tanto pela censura moral quanto pelos programas estéticos estipulados pela Igreja.

Desse modo, o movimento do campo artístico, para Bourdieu (2011), na Revolução Industrial, resultou no aceleração da indústria cultural, principalmente pela imprensa cotidiana e por sua relação com a literatura. Tal período, em consequência, favoreceu a produção de uma série de obras feitas a partir de métodos semi-industriais – como o folhetim.

Em contrapartida, como alerta Barbosa (2013), com o surgimento do campo intelectual e artístico, especificamente no século XIX, pôde-se perceber as relações de força que se estabeleceram entre as seguintes instâncias: a do criador, a da obra e a do campo social. Em relação à primeira instância, segundo Morin (1981, p. 29), a noção de “criador”, ou seja, o autor, “criador da substância e da forma de sua obra”, emergiu a partir da concepção romântica de artista no século XIX. A figura do autor, como veremos mais adiante, afirmava-se no momento em que se iniciava a era da industrialização cultural. Por isso, o autor tendia a se desagradar com a intromissão das técnicas da indústria no manejo cultural: “A criação tende a se tornar produção” (MORIN, 1981, p. 29).

Estamos diante, pois, de um princípio de hierarquia, visto que, ao atender às demandas de produção cultural em massa, aquelas instâncias destacadas estariam subordinadas à satisfação das expectativas do grande público e, conseqüentemente, do mercado. Nesse sentido, com o mercado regido pelo princípio de hierarquia externa – a partir do êxito de sucesso comercial, ou pela notoriedade social, as condecorações e prêmios –, começou-se a estabelecer os princípios da natureza dos bens simbólicos.

Diante dessas intervenções mercadológicas na arte, houve uma elite intelectual que se viu contrária a esses dois campos – o do mercado e o da arte – que começaram a coexistir. Assim, no século XIX, por exemplo, o escritor Gustav Flaubert foi um dos representantes do movimento que buscava reconhecer uma “arte pura”, ou seja, uma espécie de sacralidade atribuída à obra de arte que desconhece o mundano e o monetário. Para Barbosa (2013, p. 21): “O horror à figura do burguês por uma parcela dos artistas e intelectuais da segunda metade do

século XIX é consequência de uma crescente invasão da lógica comercial burguesa na atividade cultural na formação do mercado de bens simbólicos”.

Conforme apontado por Bourdieu (2011), a construção de uma obra de arte como mercadoria e, conseqüentemente, a aparição de produtores de bens simbólicos propiciaram terreno profícuo para se instaurar ideologias sobre teoria pura. Essas teorias foram capazes de dicotomizar a arte como simples mercadoria e a arte como pura significação – “arte enquanto tal” (BOURDIEU, 2011, p. 103). Logo, pela hostilidade entre as esferas culturais, uma hierarquia foi composta entre “alto” e “baixo”, “elite” e “popular”, “arte” e “vida”. Em consequência, a instituição do campo literário altamente especializado foi arduamente reconhecida por expressões como “arte pela arte”, “arte artística”, “estética pura”, entre outras.

A partir de 1830, segundo Bourdieu (2011), houve certa hostilidade atribuída ao “grande público”, uma vez que as obras de arte eram legitimadas por uma sociedade de admiração mútua. Essa hostilização existiu graças a uma ameaça advinda desse público, pois este anulava o valor de Arte de determinada obra.

Segundo Barbosa (2013), o folhetim se tornou exemplo clássico sobre essa situação. Um gênero que era devidamente amaldiçoado pelo campo literário e ao mesmo tempo aclamado pelo público amplo, destinando-se a servir de exemplo para a divisão de dois polos de produção cultural. Para Bourdieu (2011), o folhetim representa o momento em que o industrial “penetrou” na literatura. O gênero, então, resultou na propulsão da literatura industrial, pois tinha a capacidade de atrair leitores e de aumentar as vendas com uma única finalidade: entreter.

De acordo com Meyer (1996, p. 30, grifos da autora), os autores do folhetim escreviam para o grosso público, o que, de certa forma, não impediu a mistura de um mau gênero com bons autores:

[...] inventado pelo jornal, e para o jornal, o *feuilleton-roman*, como era chamada a princípio, acabou sendo fator condicionante da vida do mesmo. Nasceu na França, na década de 1830, concebido por Émile de Girardin, que percebeu, na época de consolidação da burguesia, o interesse em democratizar o jornal, a chamada *grande presse*, e não mais privilegiar só os que podiam pagar por caras assinaturas. Para aumentar o público leitor havia, pois, que barateá-lo – o que se conseguiu também mediante a utilização da publicidade, de origem inglesa – e arejar-lhe a matéria, tornando-o o mais acessível.

A insurgência de um público consumidor, por conseguinte, com condições de pagar pela leitura das ficções em pedaços, engessou um sistema de trocas comerciais e culturais. Sem dúvida, para atingir esse público e aumentar o número de vendas, foi necessário pensar sobre a melhor forma de atrair o leitor, e, assim, um gênero de/para massa começou a se formar. Para a estudiosa, a força da ficção reverberou na força do fato jornalístico, pois o folhetim conferiu *status* ao jornal. Seu auge na França ocorreu na década de 1840, e a partir de então “[...] não se trata mais, para o romance-folhetim, de trazer o prestígio da ficção em troca da força de penetração deste, mas pelo contrário, é o romance que vai devorar seu veículo” (MEYER, 1996, p. 60). Com isso, o folhetim se tornou fórmula de sucesso, deixando suas marcas no próprio corpo textual, incluindo deixar cada final do texto em suspense, como um gancho para o leitor comparecer às bancas e comprar o próximo periódico.

A almejada adequação ao grande público, a necessidade do corte sistemático num momento que deixe a atenção em “suspense” levam não só a novas concepções de estrutura (por exemplo, os problemas dos fins de capítulos ou de série, a distribuição da matéria seguindo aquele esquema iterativo tão bem evidenciado por Eco) como a uma simplificação na caracterização dos personagens, muito romântica na sua distribuição maniqueísta, assim como a uma série de outros cacoetes estilísticos (MEYER, 1996, p. 30).

Assim, a linguagem começou a se tornar mais próxima do cotidiano, mais coerente com as urgências de um público afeito a uma escrita mais acessível. De acordo com Barbosa (2013), os jornais criaram um novo tipo de leitor: o leitor moderno. Desse modo, um novo tipo de escrita surgiu, mais fácil e mais acessível, que foi motivada pela circulação acelerada dos textos e por uma espécie de aumento do acesso à leitura. Com efeito, os autores procuraram atender a certa demanda a fim de se adaptarem a esse novo leitor que “consome” diversos impressos. Logo, alterava-se o estilo de escrita do autor, e, assim, os textos começavam a se aproximar da escrita comum. Por isso, diminuiu-se, de certa maneira, a distância que separava o autor de seus leitores.

A “literatura industrial”, no entanto, alcunha utilizada por Meyer (1996) sobre o fenômeno que estuda, não foi, como esperado, bem recepcionada pela crítica do período. Aliás, tempestuosas discussões foram perpetradas pelos jornais, unicamente pelo indício de um suposto fim de escrita diletante – no momento

em que circulava o pensamento da “arte pela arte” – ao início de uma escrita de olho no mercado. Por isso, o folhetim agradava ao público ao mesmo tempo que desagradava a crítica. Desse modo, tais discussões abriram espaço para o conflito que se instaurou entre o campo artístico e intelectual e a indústria cultural. Isso porque, com o advento de novas tecnologias e o barateamento da produção, a leitura começou a se expandir e não acompanhava as remissivas feitas pelo campo de especialistas contra esse tipo de cultura. Assim, houve um abismo entre aquilo que é feito para o interesse da massa e aquilo feito para o corpo de especialistas. Em vista disso, insistia entre os modernistas a hostilidade entre as esferas culturais, colocando a literatura, entre outras artes, como mecanismo propulsor de distinção entre “alta” e “baixa” cultura, entre “elite” e “popular”. Tais distinções se valiam, e ainda se valem, de um tipo de discurso que via em obras “mais populares”, isto é, voltadas ao público, algo a ser exortado.

Nesse sentido, podemos recorrer aos estudos de Eco (1976) sobre a separação entre *high*, *middle* e *lowbrow* acerca dos meios de cultura. Essas divisões, no entanto, não são capazes de validar uma obra literária. Por isso, Eco (1976) acredita ser possível que um livro possa ter validade estética e ser capaz de veicular valores originais, vanguardistas, e ainda ser condicionado ao entretenimento. Na realidade, aqueles nivelamentos escondem preconceitos, não somente contra os bens de consumo, mas também contra a massa em geral; e esta se transforma em um dispositivo que aciona preconceitos de uma elite que não quer se ver envolvida com aquilo que tanto a desagrada. Paradoxalmente, para que os apocalípticos-aristocratas – termo utilizado por Eco (1976) para se referir ao corpo de especialistas que exorta a cultura de massa – consigam difundir seus discursos, eles têm que recorrer aos meios de comunicação em massa.

Entretanto, temos de levar em consideração que, a partir do momento em que determinado bem cultural é condicionado a moldes industriais, ele cada vez mais perde sua “culturalidade” e torna-se “a-cultural”, porque dificilmente levamos a cabo que a cultura de massa é produzida por grupos de poder econômico com fins lucrativos. Assim, os bens culturais ficam submetidos às leis econômicas que regulam a fabricação tal como em outros tipos de produtos de consumo, ou seja, “O produto deve agradar ao freguês” (ECO, 1976, p. 49). O freguês deve ser induzido a desejar o produto, isto é, ser interpelado por um mecanismo de publicidade para fazer com que ele acredite que o desejo por tal produto deriva de

vontade própria, sendo que, na verdade, o freguês se torna parte de um joguete econômico. Daí, então, as características aculturais dos bens culturais.

Em contrapartida, se por um lado acredita-se que determinados bens culturais são parte integrante de um emparelhamento de ideias em moldes de indústria, por isso sua qualidade como arte é tratada com desconfiança, por outro a posição que esses bens vão tomar na sociedade vai depender de seu espírito de época.

De acordo com Eco (1976), a cultura de massa não é típica de um sistema capitalista, pois nasce numa sociedade em que toda a massa de cidadãos tem papel participativo na vida pública, nos consumos e na fruição das comunicações. Logo,

Toda vez que um grupo de poder, uma associação livre, um organismo político ou econômico se vê na contingência de comunicar-se com a totalidade dos cidadãos de um país, prescindindo dos vários níveis intelectuais, tem que recorrer aos modelos de comunicação de massa, e sobre as regras inevitáveis da “adequação à média” (ECO, 1976, p. 44).

Segundo Andreas Huyssen (1997), a propósito, desde a metade do século XIX a cultura da modernidade tem se caracterizado por pendular a relação entre a alta arte europeia e a cultura de massa. Para o autor, a característica principal do modernismo foi constituída por meio de uma “estratégia de distinção” contra a contaminação de seu “outro”, isto é, “uma cultura de massa cada vez mais consumista e envolvente” (HUYSSSEN, 1997, p. 7).

De acordo com Huyssen (1997), os ataques às noções de estética autossuficiente do início do modernismo resultam de drásticas mudanças que vinham ocorrendo na mentalidade e nos engajamentos em um mundo que se dividiria entre dois polos políticos. Esses ataques vieram, principalmente, das revoluções Russas e de suas percepções estéticas instituídas pela ideologia socialista – a partir da Primeira Grande Guerra e, conseqüentemente, com a acelerada modernização das cidades no século XX, que modificou pensamentos e posicionamentos. Soma-se, ainda, à vanguarda histórica introduzida por meio de movimentos artísticos como o Dada berlinense, na Alemanha, o construtivismo e o futurismo da Rússia revolucionária e o surrealismo francês. Mesmo assim, apesar do caráter revolucionário da vanguarda, foi a indústria cultural, como sugere Barbosa

(2013), que conseguiu transformar o cotidiano do século XX. Ainda que as vanguardas históricas se organizassem pela ótica utópica de um progresso e da emancipação das massas – como, por exemplo, era um tema recorrente no teatro de Bertolt Brecht, segundo Huyssen (1997) –, o intento pós-moderno veio como forma de impulsionar um programa de cultura que pudesse integrar o erudito e o popular, balizado pelo mercado de consumo.

Assim, segundo Morin (1981), o começo do século XX simbolizou a extensão global do poder da indústria. Com efeito, nessa época iniciou-se o que Morin (1981) veio a denominar segunda industrialização – que se processou nas imagens e nos sonhos – e segunda colonização – que vai penetrar na alma humana. Em síntese, por meio dessas denominações, vão se operar processos de técnicas industriais ininterruptas, não mais voltadas ao mundo exterior, mas sim penetrar no interior do homem, “derramando mercadorias culturais” (MORIN, 1981, p. 13). Sem dúvida, os livros e os jornais já eram mercadorias culturais. Todavia, a cultura e a vida privada pela primeira vez atingiram níveis industriais: “Essas novas mercadorias são as mais humanas de todas, pois vendem a varejo os ectoplasmas de humanidade, os amores e os medos romanceados, os fatos variados do coração e da alma” (MORIN, 1981, p. 14).

Nesse sentido, muitos problemas foram colocados nessa nova forma de organização do mercado de cultura. Tais problemas passaram de discussões periféricas a interrogações contemporâneas. Para Morin (1981), foi a partir da Segunda Guerra Mundial que a sociologia norte-americana reconheceu uma Terceira Cultura e a denominou de *mass culture*. Isto é, cultura de massa produzida segundo normas maciças de fabricação industrial, destinando-se, sobretudo, a um aglomerado de indivíduos compreendidos “aquém e além das estruturas internas da sociedade (classes, família etc.)” (MORIN, 1981, p. 14).

Sobre a noção de cultura de Morin (1981), *a priori*, ela se destina a orientar, desenvolver e domesticar determinadas virtualidades humanas, porém, proíbe ou inibe outras, ou seja, “[...] a cultura de massa é uma cultura: ela constitui um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária, um sistema de projeções e identificações específicas” (MORIN, 1981, p. 15). Para o estudioso, as sociedades modernas são policulturais, pois focos de diferentes naturezas coexistem e se desintegram simultaneamente em uma

realidade policultural. Entretanto, apesar de surgir de modo agregador, a cultura de massa não foi encarada de forma pacífica.

O campo intelectual formado por um corpo de agentes especializados, conforme Bourdieu (2011), rejeitou a cultura de massa, atirando-a ao limbo dos infernos infraculturais. Haja vista a postura do campo voltada a uma ideologia mais humanista, que dizia ser a cultura de massa um aparelho de alienação do Estado. Por isso a cultura de massa é considerada como mercadoria cultural ordinária; em outras palavras, *kitsch*. O intelectual, contudo, também foi atraído por esse novo método de produção cultural, ainda mais quando do reconhecimento de sua profissão e de sua participação no meio social. Em contrapartida, esses intelectuais, conseqüentemente, vão ser empregados da indústria cultural e, com isso, colocam em xeque o poder da “criação”, cujo produto final deve atender a uma demanda cultural. Em síntese, acredita-se que a criação foi e ainda é esmagada pela produção em massa.

No caso da *intelligentsia* literária, segundo Morin (1981), há certa rejeição por parte desse corpo intelectual, uma vez que protesta contra a industrialização do espírito ao mesmo tempo que participa, ainda que parcialmente, dessa industrialização. Isso se deve ao fato de que não há como modificar certo tipo de pensamento que transforma a arte em produto de consumo diário, feita para o lazer. Sendo assim, não há oposição entre a cultura de massa e a vida cotidiana. Afinal, aquela é consumida, no decorrer das horas, por esta. Logo, os valores artísticos não vão se diferenciar da lida do consumo corrente. Por exemplo, numa rádio, pode-se ouvir partituras de Debussy, Chopin, Saint-Saëns, entre outros, e a um simples apertar de botão mudar a sintonia para se ouvir *rock*, *dance*, *techno-house* etc. O mesmo ocorre quando salas de cinema exibem filmes de Billy Wilder, Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, Akira Kurosawa e no mesmo corredor o *blockbuster* da semana.

Isso igualmente se dá com o leitor, no caso da leitura de uma obra literária. Como bem nos ensina Eco (1976, p. 58):

A diferença de nível entre os vários produtos não constitui *a priori* uma diferença de valor, mas uma diferença da relação frutiva, na qual cada um de nós alternadamente se coloca. Em outros termos: entre o consumidor de poesia de Pound e o consumidor de um romance policial, de direito, não existe diferença de classe social ou de nível intelectual. Cada um de nós pode ser um e outro, em diferentes momentos de um mesmo dia, num caso, buscando uma excitação de tipo altamente especializada, no outro, uma forma de entretenimento capaz de veicular uma categoria de valores específica.

Por conseguinte, de acordo com Morin (1981, p. 18), esse universo não é governado, “regulamentado pela polícia do gosto, a hierarquia do belo, a alfândega da crítica estética”, pelo contrário, como apontamos nos exemplos, a cultura de massa vai se definir pelo seu ecletismo e pela forma como pendula ora para a alta, ora para baixa cultura, sem que haja, salvo exceções, um intermediário. Vale ressaltar o que afirma o estudioso:

Tudo parece opor a cultura dos cultos à cultura de massa: qualidade à quantidade, criação à produção, espiritualidade ao materialismo, estética à mercadoria, elegância à grosseria, saber à ignorância. Mas antes de perguntarmos se a cultura de massa está na realidade como a vê o culto é preciso nos perguntar se os valores da “alta cultura” não são dogmáticos, formais, mitificados, se o “culto da arte” não esconde muitas vezes um comércio superficial com as obras (MORIN, 1981, p. 18-19).

A discussão posta por Morin (1981) vai ao encontro daquilo que vemos hoje nas revistas, nos *blogs*, nos jornais, que “comercializam” críticas a fim de alavancar ou destruir determinado autor. Desse modo, se antes os salões da aristocracia e das academias serviam de espaço para discutir sobre a legitimidade de uma obra, conforme Bourdieu (2011), na atualidade, este foi transferido para as páginas das resenhas publicadas, das colunas dos jornais, em muitos outros suportes, incluindo, sem dúvida, a *internet*.

No caso da literatura, esses suportes, segundo Pellegrini (1999), servem como sistemas de orientação do leitor em meio à fertilidade de produções lançadas pelo mercado editorial. Para a pesquisadora, as colunas, os comentários, as notas, as resenhas, os resumos, as listas de vestibular, bem como as listas dos mais vendidos, entre outros, funcionam como mecanismos de uma intrincada rede de produção e consumo de preferências e tendências vinculadas à dinâmica de mercado. Assim como no argumento de Morin (1981), esse “culto da arte”, por mais

que se estabeleça como uma cultura cultivada, mantém uma relação com o mercado que rejeita veementemente, pois, quando o leitor (consumidor do produto) estende os olhos para as listas, as resenhas e os comentários, pode-se apresentar a seguinte equação: se é mais vendido, mais comentado, mais resenhado, em consequência é bom, e, por isso, deve valer a pena compra-lo. Portanto, por mais que determinado campo intelectual deseje extirpar sua participação desse mecanismo de mercado, ele participa dele, ainda que de forma tangencial.

Nesse sentido, tanto o campo literário quanto as manifestações artísticas foram cada vez mais inseridas no contexto mercadológico. Por exemplo, muitas narrativas produzidas na atualidade vêm ao encontro do mercado atendendo a certas demandas estéticas estimuladas pelo público leitor, pavimentadas aos novos parâmetros de consumo e aos vários diálogos com os meios de comunicação. Cabe lembrar que esse mecanismo não é algo atual, menos ainda inovador, se compararmos com o fenômeno do folhetim no século XIX. Apesar disso, devemos levar em consideração os novos aspectos do mercado cultural na atualidade, que vão influenciar o campo literário e seu processo de legitimação. Como argumenta Eco (1976), trata-se de um fenômeno de consumo de valor estético ou cultural comum a todas as épocas, porém, na atualidade, realiza-se de forma macroscópica.

Assim, ao longo do século XX e início do século XXI, encaramos um crescimento, segundo Thompson (2013), do mercado de bens simbólicos. Estes vão afetar intrinsecamente a relação entre obra e público e, sobretudo, vão estar conectados aos processos de consagração. Em tese, as relações visíveis entre os agentes envolvidos na vida intelectual, como no caso de autores com editores, ou de autores com outros autores, vão ser determinadas por meio das posições ocupadas por eles na sociedade.

Desse modo, ainda que o campo literário, tal como afirma Colonetti (2014), dependa de sistemas paralelos de valoração, consagração e canonização, ele não deixa de ser contaminado pelas intervenções do mercado. O conceito de campo literário, então, não mais se restringe às especificidades singulares da literatura, mas também às das dinâmicas estabelecidas pelas pressões, tanto internas quanto externas, pois, como argumenta Bourdieu (2011), o campo literário está contaminado por instâncias de legitimidade externa ao campo propriamente artístico. Assim, o campo vai depender das leis de legitimação, de consagração e de conservação – como os museus, os sistemas de ensino, as listas de vestibular, as

universidades, as Academias, os livros didáticos, as antologias, incluindo prêmios vinculados a associações e a fundações –, mas também das leis do mercado, da demanda que surge pelas vendas e pelos detentores dos instrumentos de difusão, tais como editores, críticos literários, agentes literários, entre outros. Em síntese, revela-se a intrínseca relação que o campo literário tem com a prática social na valoração literária.

Sem dúvida, os autores vão ser afetados por essa prática. Eles, por sua vez, não existem espontaneamente a partir de suas obras (COLONETTI, 2014, p. 7), na realidade, precisam ser construídos e estarem situados dentro do espaço ocupado por outros autores. Inclusive, precisam estar em sintonia com as mesmas instâncias destacadas no parágrafo anterior, e, sobretudo, recorrerem a eventos literários e redes de televisão e de rádio, concorrerem a premiações e estarem dispostos a serem figuras da mídia. Isso porque, no mundo do espetáculo em que vivemos, segundo Morin (1981), pela primeira vez o título de um livro precisa se vincular a um rosto.

No contexto dessas discussões, Thompson (2013), atualizando a visão de Pierre Bourdieu, faz uma análise internacional e comparativa sobre o funcionamento e a transformação dos produtores culturais na atualidade e a sua relação com os processos de consagração. Para o pesquisador inglês, grandes corporações começaram a adquirir editoras, conveniando-se a grandes redes varejistas e a agentes literários, e, assim, o tradicional mundo editorial começou a se transformar em um negócio rentável. O livro, como objeto cultural (THOMPSON, 2013) – a simbiose da impressão e do papel, em que fundem-se a palavra escrita e o artefato material –, já vinha sendo produzido há séculos. Contudo, na atualidade, o cenário editorial possui novas configurações.

A indústria cultural¹ se transformou devido ao impacto de uma revolução tecnológica, introduzida pelo novo milênio, destruindo as velhas certezas,

¹ Termo caro, por motivos adversos, aos dissidentes da *Escola de Frankfurt*. A indústria cultural pode ser definida, *grosso modo*, como um conjunto de empresas e instituições cuja principal função econômica é a de produção cultural, com fins lucrativos e mercadológicos. Fazem parte da produção cultural os livros, a televisão, o cinema, os jornais, as revistas, entre outros, que são elaborados com a finalidade de aumentar o consumo, modificar hábitos, educar e informar. Horkheimer e Adorno (2002), no ensaio “O Iluminismo como mistificação das massas”, afirmam que os produtos culturais são moldados a partir da organização do pensamento da sociedade. Desta feita, os filósofos alemães argumentam que esses produtos fazem distinção enfática em relação à classificação dos consumidores, a fim de padronizá-los como meros materiais estatísticos, e, assim, dirigindo o consumidor à categoria de produto de massa que foi preparada para o seu tipo. Portanto, por meio de esquematismos, inspirados na filosofia kantiana, os estudiosos viam que, por

“[...] erodindo modelos tradicionais e abrindo novas possibilidades que são ao mesmo tempo estimulantes e desnordeadoras” (THOMPSON, 2013, p. 1). Nesse sentido, o campo editorial vem se modificando a fim de acompanhar as mudanças de pensamento e de posicionamento.

O campo editorial, para Thompson (2013), é um espaço estruturado de posições sociais dinâmicas. Por isso, no campo editorial, os recursos, ou capital, são essenciais, uma vez que se consideram cinco instâncias importantes para compô-lo: 1. capital econômico, ou seja, os recursos financeiros (estoque, instalações e reserva de capital); 2. capital humano (pessoal empregado graças ao conhecimento e às habilidades em que são especializados); 3. capital social (o âmbito das relações e contatos que um profissional ou a organização edificou ao longo do tempo com outros setores industriais); 4. capital intelectual (que abrange o direito de conteúdo intelectual, certificados pelo número de escritores e agentes); 5. capital simbólico (prestígio acumulado e *status* referente à editora).

Para conciliar todo esse processo, é necessário que as editoras invistam uma significativa parte de seu tempo e de seu esforço em estabelecer estreitas relações com as redes varejistas e com os fornecedores, pois essas relações são fundamentais para o sucesso. Assim sendo, quanto mais grandiosa for a editora, maior é o contato com seus “parceiros comerciais”, a fim de prestar favores, como, por exemplo, acelerar as impressões nas gráficas ou mesmo pedir aos donos de grandes livrarias para “prestar atenção” em determinado livro publicado pela editora. Para que essas estruturas se harmonizem, portanto, é necessário que a editora dedique atenção à forma como é inserida nas dinâmicas sociais e nos sistemas simbólicos da qual faz parte.

De acordo com Thompson (2013), o poder simbólico de uma editora pode ser considerado como parte integrante do capital simbólico:

mais que esses produtos de massa aparentassem ser diferenciados, em sua essência são sempre os mesmos. Com isso, há um empobrecimento dos materiais estéticos, o que culminou no processo constante de alienação, na atrofia da imaginação e da espontaneidade. Em contrapartida, Huyssen (1997) defende que Adorno era, por excelência, o Grande Divisor, por insistir em proteger a divisão entre a alta arte e a cultura popular, o que, de alguma forma, diz respeito ao contexto sócio-histórico do filósofo alemão, que via nos discursos de massa programas de proselitismo do movimento fascista da Alemanha de 1930. O argumento de Huyssen (1997) era de que esse pensamento divisor, que ecoou, inclusive, no *New Criticism* norte-americano, esgotou-se, e diz ter sido substituído pelo paradigma “pós-moderno”, que comporta os novos processos tecnológicos que vêm modificando o pensamento sobre a junção do caráter erudito da arte com a cultura de massa. Esta, na atualidade, vem encarando novos formatos e manifestações de massa, modificando, também, modos tradicionais de consumo, como, por exemplo, o livro, que pode ser compartimentalizado em pequenos aparelhos eletrônicos para a leitura.

Entende-se capital simbólico como o prestígio acumulado, o reconhecimento e o respeito conferidos a certos profissionais ou instituições. Trata-se de um daqueles bens intangíveis extremamente importantes para editoras, pois elas não são apenas empregadoras e passíveis de riscos financeiros; elas são também mediadoras culturais e parâmetros de qualidade e do gosto. Seu selo é uma “marca”, um sinal de distinção em um campo altamente competitivo. As editoras procuram acumular capital simbólico da mesma forma que procuram acumular capital econômico. Isso significa muito para elas, em parte porque é importante para a sua imagem, para a maneira como elas se veem e querem ser vistas pelos outros: em sua maioria, as editoras se veem e querem ser vistas como organizações que publicam trabalhos de alta qualidade, não importa como isso possa ser definido (e há muitas maneiras de fazê-lo) (THOMPSON, 2013, p. 14).

Desse modo, o prestígio acumulado por uma editora ao longo dos anos depende da sua seriedade dentro do campo literário e, sobretudo, pela forma como coopta com escritores tidos como consagrados pelo corpo de especialistas. Em conformidade com esses aspectos, a editora deve também ter a capacidade de atender a uma demanda da lógica econômica e cultural. Assim, o que difere uma editora de outra é o seu esquema de produção e, de certa forma, o modo como aprecia e percebe o “valor” de uma obra.

Devemos destacar, contudo, conforme Thompson (2013), que todas as editoras têm um interesse em publicar livros de alta qualidade, ao mesmo tempo que querem o lucro obtido pelas vendas provenientes desses mesmos livros. Há, portanto, certo descompasso em estabelecer os parâmetros de qualidade de uma editora, porque todas elas querem gozar da seriedade e do prestígio adquiridos pelas editoras mais consagradas. Isso se deve ao fato de que a editora deixa de ser apenas uma veiculadora de sentidos e de espiritualidades para abrir espaço para ter *status* de “marca”. O nome da editora, por conseguinte, vai servir, por si mesmo, de filtro de qualidade. Isso porque, na atualidade, a editora vai ter um papel de instância de legitimação. Segundo Vieira (1998, p. 68), a editora divide com a universidade e com alguns segmentos de mídia o poder de legitimar um intelectual e, de certa forma, reforçar ou alterar posições no campo, “[...] sendo capaz de interferir de maneira privilegiada nas próprias regras que estruturam esse campo”.

Sem dúvida, os escritores também querem usufruir dessa parcela de seriedade adquirida por uma editora. Como sublinha Thompson (2013), os escritores tendem a querer publicar seus livros em editoras com maior reputação,

principalmente naquelas com maior impacto nas mídias. Nesse caso, a posição “nas redes de intermediárias culturais” (THOMPSON, 2013, p. 14) é fortalecida, pois os resenhistas e os livreiros, ou seja, os fiscais da mídia, têm decisão importante para o impacto ou o fracasso de determinados livros. Afinal, uma editora com maior reputação nos meios de comunicação e no meio social tem maior confiabilidade dos agentes envolvidos com o campo literário. Por isso, as editoras que possuem estoques de capital econômico e simbólico podem ocupar um espaço elevado, se comparadas a outras que não possuem tais aspectos.

Diante desses argumentos, podemos sublinhar a fala de Lúcia Helena (2012, p. 42), que elucida:

Na atualidade, cultura e economia são co-pertinentes e ambas se configuram como “fábrica de textos” da fase *líquida* (como a denomina Zygmunt Bauman) do capitalismo globalizado. Neste estágio, uma grande narrativa econômica se torna cultural e capitalisticamente estabelecida: somos todos filhos do mercado flutuante e estamos todos confusos sobre como nos situarmos em face do acirramento do conflito entre essas duas entidades chamadas literatura e mercado. Nem a chave de Benjamin, de exaltação e crença no poder de democratização da reprodutibilidade técnica da obra de arte, nem o veto sombrio de Adorno à indústria cultural podem sozinhos e em oposição dar conta do panorama altamente complexo que temos diante de nós.

Podemos perceber que as duas entidades, literatura e mercado, complementam-se, sobretudo porque são *consumidas* e fazem parte de uma rede complexa de negociações comerciais. Nesse sentido, a literatura não surge *ab nihilo*, mas sim depende de sua inserção dentro de um sistema comercial, porque, para ser retirada de uma prateleira e ser consumida, é necessária a transformação da matéria bruta para a composição de uma forma, adquirindo valor capital e estando presente dentro de trocas comerciais.

Sob essa ótica, basta compararmos o campo editorial com a lógica de funcionamento de outros campos de produção, isto é, podemos dizer que os produtos comerciais requerem instrumentos de apropriação para que, assim, circulem entre os consumidores. Em outras palavras, trata-se de coexistir com outros objetos tangíveis de valor comercial dentro de um sistema capitalista.

Destarte, segundo Colonetti (2014, p. 9), a instância editorial, que ocupa certo caráter de “transmutadora de ideias em dinheiro”, passa a ocupar um

espaço encarado com certo desconforto, visto que pendula sobre a aceitação ou a rejeição de seu caráter econômico:

[...] ao mesmo tempo, afirma seu desinteresse econômico e garante a viabilidade de seu produto, procurando ocupar a difícil posição do comerciante de arte, que está, por um lado, mergulhado na matéria do valor econômico do que comercializa, mas, por outro lado, necessita reafirmar o caráter incorruptível e imaterial de seu produto (COLONETTI, 2014, p. 9).

Isto posto, a interação e a negociação entre autores, agentes e editoras no processo criativo se fazem a fim de atender a uma demanda tanto econômica quanto cultural. Tal como afirma Thompson (2013), o ponto de partida, do que ele vai chamar de “cadeia de valor”, é a criação, a seleção e a aquisição de conteúdo, território no qual autores, agentes e editoras interagem. Assim, para que isso seja efetivado, alertamos para a importância do *publisher*² no campo editorial. Porque ele, como um “filtro” de qualidade e conteúdo, tornar-se-á palco central das escolhas e do papel da editora nas negociações dentro do mercado cultural.

Dessa forma, para que as editoras agreguem valor ao seu material, o papel do *publisher* funciona como uma contribuição especial ao processo de criação de valor – entendido como valor estético e formal ou propriamente comercial:

Alguns dos melhores *publishers* são aqueles que conseguem ter boas ideias para livros e encontrar os autores certos para escrevê-los, ou que conseguem transformar o que poderia ser uma ideia bastante incipiente na mente de um autor em algo especial, ou que sejam simplesmente capazes de ver potencial onde outros veem apenas disparate. Há, aqui, uma habilidade real, que envolve uma combinação de criatividade intelectual e bom senso em marketing, e isso diferencia editores e *publishers* notáveis dos comuns (THOMPSON, 2013, p. 25).

Ao inserirmos essas discussões, pretendemos, no contexto do que este trabalho se propõe a analisar, destacar o papel de Rodrigo Teixeira, idealizador, junto com João Paulo Cuenca, da Coleção Amores Expressos, da Companhia das Letras. Além de encabeçar a criação da temática do projeto editorial, Teixeira ainda fez parte da seleção dos escritores, como também adquiriu investimento para a ambiciosa Coleção – por meio de sua produtora RT Produções – e viabilizou a

² No caso do Brasil, como aponta Alzira Allegro, tradutora da obra de Thompson (2013), o *publisher* pode ser equiparado ao “diretor editorial” e ao “editor executivo”.

temática do projeto editorial. Concluímos, portanto, na esteira do pensamento de Thompson (2013, p. 28), que bons *publishers* tornam o mercado dos livros “[...] em um mundo onde escassa é a atenção, não o conteúdo”.

A proposta realizada pela RT Produções³ possibilitou a criação de um projeto literário que proporcionava viagens ao redor do mundo a alguns escritores selecionados, para que escrevessem uma história na qual a temática do Amor estivesse presente. A editora Companhia das Letras ficou a cargo de colocar seu “selo” e viabilizar a coleção temática Amores Expressos.

Com efeito, diante das condições apontadas a respeito da posição de uma editora no campo literário, vemos que a Companhia das Letras tem destaque em comparação a outras editoras brasileiras, em virtude de seu acúmulo de capital econômico, simbólico, intelectual, humano e social. Afinal, a editora paulista tem posição favorável na indústria cultural, inclusive, ao longo de sua existência, acabou formando e adquirindo outros selos⁴ sob sua responsabilidade. Por isso, o nome da Companhia das Letras em uma capa de livro pode ser encarado como “marca”: tanto de distinção literária, para os autores que nela publicam, como para as dinâmicas econômicas que a consolidam como uma grande corporação editorial.

Além dessas condições, vemos que muitos dos livros publicados sob o selo da editora têm maior visibilidade nas mídias ou nos “fiscais da mídia”. As publicações dessa editora contam também com escritores consagrados e que, com frequência, são premiados. Podemos destacar autores como Milton Hatoum – ganhador de três prêmios Jabutis e que vendeu mais de 200 mil exemplares de seus romances –, Bernardo Carvalho – Prêmio Portugal Telecom por *Nove Noites* (2002) e Prêmio Jabuti de Melhor Romance por *Mongólia* (2003) e *Reprodução* (2014) –, Raduan Nassar – escritor premiado e consagrado pela academia e crítica –, apenas para citar alguns. Temos ainda autores internacionais que são traduzidos e

³ RT Produções ou RT Features é uma produtora gerenciada por Rodrigo Teixeira (RT). A empresa tem como objetivo produzir e financiar filmes e projetos editoriais. A produtora tomou novas incursões e vem produzindo filmes a partir de adaptações literárias, como, por exemplo, os romances de Lourenço Mutarelli. A primeira coleção editorial produzida pela RT foi o projeto Camisa 13, que levou escritores a publicar livros cujo principal tema se referia ao time de coração de cada escritor.

⁴ Além do selo tradicional Companhia das Letras, a editora possui os seguintes selos: Cia. das Letras, Companhia das Letrinhas, Companhia de Bolso, Quadrinhos da Cia., Boa Companhia, Penguin-Companhia, Editora Claro-Enigma, Editora Paralela, Editora Seguinte, Editora Panelinha e Breve Companhia.

publicados apenas pela Companhia das Letras no Brasil, como, por exemplo, José Saramago, Gabriel Garcia Marques e Orhan Pamuk – os três premiados com o Nobel de Literatura –, consagrados e reconhecidos internacionalmente.

Como podemos perceber, todavia, trazer autores premiados sob seu selo é mais um apelo publicitário e, em consequência, mercadológico do que propriamente uma apreciação do valor artístico do autor. Apesar disso, essa estratégia funciona muito bem, porque atrai leitores/consumidores que compram livros tanto pela aura trazida pela presença dos louros numa capa como pelo destaque social que a presença de uma obra desses autores pode trazer para quem a tem na estante de casa. Desse modo, como pensar numa coleção temática por meio dos aspectos apontados anteriormente, principalmente sobre o da posição de um escritor?

A presença de um escritor em uma coleção lançada sob o selo da Companhia das Letras sugere uma importância de consagração, que vai ser estimulada pela editora. Sob essa perspectiva, a Coleção Amores Expressos age como elemento de distinção de um escritor em relação a outros. Logo, publicar numa coleção encabeçada pela Companhia amplifica o papel do autor tanto nas mídias – como a Coleção Amores Expressos está atrelada, que vamos nos deter sobre esse assunto mais adiante – como também em outras dinâmicas sociais. Por isso, um escritor tem destaque apenas por se vincular a uma proposta editorial e ser custeado por uma editora que mantém uma posição favorável no mercado editorial, além de deter tanto o capital econômico quanto o simbólico.

Pelas palavras de Colonetti (2014, p. 9-10), os processos editoriais e de legitimação comungam-se na composição do livro:

É a partir dessa posição de privilégio ocupada pela instância editorial na série legitimadora que novos autores podem surgir dentro de um ciclo histórico, assim como a partir do poder de consagração esse privilégio pode tornar tais formas ou quais estilos em produtos hegemônicos. A investigação da instância editorial permite esclarecer como a sorte de uma carreira literária não depende exclusivamente das capacidades produtivas de um autor, ou sequer do suposto valor objetivo de sua produção. Cabe à instância editorial, em concerto com as outras instâncias que ocupam a série legitimadora, gerar os modos pelos quais seus produtos (que são as obras, os autores, a marca, as práticas editoriais, os arranjos contratuais e as estratégias de marketing) serão recebidos e inseridos nas negociações simbólicas que dão forma à sociedade.

Como sugere Colonetti (2014, p. 142), a presença desses escritores em projetos editoriais, como no caso da Coleção Amores Expressos, desencadeia um processo consagrador e certo caráter legitimador, pois se trata “de um movimento de distinção, que amplifica tanto o capital específico de cada participante quanto as relações objetivas constituintes do campo (entre autores, agentes, editores, críticos e leitores)”. Como se percebe, “o poder de indicação” de uma coleção como a aqui analisada

[...] é um índice da eficácia para consagração, e pode ser considerado como o principal capital disponível a um agente do campo literário. A capacidade de determinar o câmbio das relações objetivas do campo é o meio pelo qual se estabelecem as reputações, os nomes, as “marcas” (COLONETTI, 2014. p. 143).

Não podemos deixar de lado a posição de prestígio que um escritor poderia ter por participar de uma empreitada como essa, uma vez que a Companhia das Letras vai servir como fórmula eficaz de consagração. Além disso, a editora tem maior confiabilidade entre os agentes envolvidos nas trocas simbólicas, tanto com as áreas de consagração quanto com os consumidores virtuais. Assim, mesmo se a Coleção Amores Expressos não alcançasse o sucesso esperado, os livros seriam abordados nos diversos foros de discussão. Isso porque a editora tem uma visibilidade maior nos meios de comunicação de massa, tanto que muitos dos lançamentos recentes da editora, por exemplo, vêm acompanhados por *booktrailers*⁵ lançados pela plataforma Youtube.⁶

Por fim, para compreendermos a posição de uma Coleção como essa aqui em análise diante do campo literário, temos que ter em mente que a literatura brasileira, conforme Galvão (2005), é regida por várias linhas de força. Segundo a autora, a linha mais determinante de todas é “[...] a presença avassaladora do mercado, pesando sobre todas as artes” (GALVÃO, 2005, p. 9). Para ela, vê-se que em pouco tempo pôs-se fim a certo tipo de concepção de literatura, cedendo lugar a uma pluralidade de discursos, às vezes discordantes:

⁵ Os *booktrailers* são recursos utilizados pelas editoras para lançar um livro. No vídeo, é mostrado o autor lendo trechos da obra ou imagens que ilustram os temas centrais do livro. De certa forma, é uma aposta comercial da editora para atrair leitores, assim como agem as produtoras de filme com os *trailers* de cinema.

⁶ Disponível em: <<https://www.youtube.com>>.

Observa-se, em todo caso, que ganhou predominância o valor de entretenimento, em detrimento do valor de conhecimento e do valor estético. Donde a técnica do impacto e a espetacularização da violência, aprendidas do jornal e do cinema de ação, da televisão e do videogame, entranhadas numa literatura agora típica da metrópole. Acresce o pendor ao rapidamente lido, ao digestivo: os romances encurtam, e os contos tendem ao minimalismo (GALVÃO, 2005, p. 9).

Galvão (2005) discute a maneira como muitos dos romances contemporâneos esgotaram as vanguardas e cessaram, pois, o experimentalismo e a originalidade. Tais aspectos se devem muito aos movimentos homogeneizantes e padronizadores da globalização agindo sobre o produto final; sem contar a contaminação das várias áreas das ciências humanas sobre o trato literário. Para a autora, o fenômeno da globalização aposta no mínimo denominador comum e, por causa disso, censura aquilo que poderia transgredir ou inovar – aspectos que desagradam o mercado. Por essa lógica, parece que todo aquele escritor que tentar impor sua visão sobre o mercado vai nadar contra a maré. No entanto, se o escritor não cair nas graças do mercado, que rege todas as instâncias culturais, como ele vai conseguir publicar? Em conformidade com a resposta dessa pergunta, o escritor, um homem de cultura, segundo Eco (1976), não consegue buscar caminhos próprios para assimilar os aspectos do mercado e ainda assim eternizar sua escrita para a consagração?

A Coleção Amores Expressos também ilustra esses questionamentos, pois a empreitada da Companhia das Letras serve de exemplo sobre a forma (digamos, mais evidente) como o mercado agiu sobre o produto final. Tanto que a Coleção foi pensada por uma produtora cujo financiamento do projeto deve render lucros. A conta, portanto, é simples: se foi financiado x no projeto, é preciso pensar que o retorno desse dinheiro deve ser duplicado, triplicado, enfim, deve sanar as despesas, a publicidade, a fabricação dos livros etc.

Em síntese, é inevitável pensar que o mercado vai pesar sobre os aspectos mais intrínsecos da literatura. Como vimos, é comum que se torça o nariz para a intervenção mercadológica no objeto artístico. Contudo, a única forma de cultura capaz de unir um aglomerado de indivíduos é, sem dúvida, a cultura de massa. Ainda que o mercado de cultura aja por detrás de um discurso que prioriza o lucro acima de todas as coisas, encontramos nessa literatura um ecletismo capaz de atingir gostos específicos e generalizantes.

Devemos salientar que muito embora um livro se apresente com características determinantes impostas pelo mercado, esse bem simbólico não deve ser julgado, em suma, apenas por esse aspecto. O campo literário, ainda que tenha se modificado com o tempo, persiste num tipo de discurso que vê em livros voltados à cultura de massa algo que beira muitas vezes ao execrável. Na realidade, esse tipo de discurso esconde que o desprezo não é pelo livro em si, mas é direcionado a quem o livro se dirige, isto é, a massa.

Em geral, mesmo os autores mais consagrados da atualidade não conseguem escapar do mercado. No caso de uma coleção temática, a intervenção mercadológica sobre o escritor é a mais evidente de todas. Apesar disso, seria um autor capaz de eternizar sua escrita seguindo regras de uma coleção temática?

1.2 O GÊNIO CRIADOR E O MERCADO

Na época do lançamento do projeto Amores Expressos, a mídia jornalística logo se posicionou contrária, principalmente direcionando as discussões sobre as viagens financiadas sob a captação de recursos da *Lei Rouanet* – Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991 (BRASIL, 1991). Entre as críticas principais, destacam-se a utilização de dinheiro público como forma de mecenato, a irrevogável questão da legitimidade literária posta em xeque e a posição do escritor-intelectual, por aceitar fazer parte de uma proposta sugestivamente comercial e trabalhar com um tema aparentemente desgastado.

Uma das reportagens que pode ilustrar as críticas destacadas encontra-se na postagem no *blog* da revista *Veja*, no dia 23 de março de 2007, por Reinaldo Azevedo. O título da publicação é bastante sugestivo: “Amores Expressos: o cinismo com a mão de veludo da intelligentsia brasileira”. No texto de Azevedo (2007), o que salta aos olhos é a forma como ele tenta desqualificar qualquer obra literária futuramente lançada pelo projeto e, sem dúvida, a sua surpresa acerca do pagamento que o escritor receberia ao final do projeto da Companhia das Letras.

Além de “atacar” a posição intelectual de esquerda dos escritores na atualidade, o blogueiro da *Veja* ironiza a prática de mecenato caracterizando os autores presentes no projeto como “agraciados” e “elites conscientes”. Nesse sentido, o texto apenas ilustra como os fiscais da mídia, em princípio, trataram a Coleção da Companhia das Letras – antes mesmo dos livros serem lançados – e o

estranhamento pela forma com a qual os autores seriam financiados com dinheiro público pela profissão de escritor. Como resposta às principais críticas dirigidas à Coleção Amores Expressos, discutiremos como os posicionamentos de algumas mídias podem ser considerados antiquados e inconsistentes, pois consideramos que as reportagens apresentam um errôneo incômodo sobre a profissionalização do escritor e também, em relação ao financiamento da arte, uma posição tradicionalista sobre a hipótese de uma virtude criadora do escritor.

Sem dúvida, a invenção de Gutenberg, fruto da era moderna, inaugurou várias das discussões que até hoje recebem atenção de alguns estudiosos. A passagem do volume ao códex redefiniu a posição da arte da escrita. Com a utilização e a difusão da imprensa mecânica, a publicação do livro expandiu-se no século XV, consolidando a prática da legibilidade e do reconhecimento do produto e de seu produtor.

A figura do escritor no século XV, segundo Lajolo e Zilberman (2001), como era o caso de Cervantes, disputava espaço com o tipógrafo, com a confirmação do Privilégio Real e com o patrocinador. Ou seja, a condição de propriedade era dispersiva, tendo a necessidade de cercear a dimensão da obra de arte sob o direito de autoria. Então, para que isso ocorresse, foi necessária uma mudança sobre a condição da arte, a fim de tratá-la não somente como um bem cultural, mas também como mercadoria. Tal condição contribuiu para surgir a figura do escritor, e, assim, para que ele pudesse viver apenas de sua escrita, e dos direitos provenientes dela, figuras importantes foram necessárias para financiá-lo no seu exercício de arte.

No Renascimento, a prática do mecenato foi de extrema importância para o desenvolvimento das artes plásticas, literárias e arquitetônicas. Tratava-se, pois, de um financiamento oferecido aos artistas por uma figura importante, “[...] alguém de posses que desejasse perpetuar seu nome graças aos artifícios das artes” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2001, p. 33). Sem dúvida, o mecenato se referia à ajuda oferecida por grandes personagens a artistas para sustentá-los em seu exercício de escrita e de arte.⁷ Assim, o mecenato não se restringia a determinados

⁷ Segundo Lajolo e Zilberman (2001), no Brasil, podemos destacar como exemplo Francisco Adolfo de Varnhagen (1816-1878), que obteve do imperador D. Pedro II o financiamento para compor a *História Geral do Brasil*.

países ou épocas, podendo ser lembrado até os dias atuais – tal como Azevedo (2007) aponta em seu texto publicado no *blog*.

A figura do escritor, a partir do final século XVIII, começou a se modificar, principalmente pela noção de propriedade privada iniciada pela ascensão do capitalismo. Em Portugal, por exemplo, a promulgação da Carta Constitucional em 1826 – ato importante dos revolucionários, entre os quais se destacou Almeida Garrett, que liderou as discussões acerca da propriedade literária – possibilitou o reconhecimento artístico pelo direito autoral. Mas a atuação de Garret destoava do pensamento de Alexandre Herculano, pois, para este, essa prática favorecia escritores cujos escritos eram pensados de olho no mercado, como Eugene Sue, Paul De Kock, Honoré de Balzac e Charles Dickens.

A crença na literatura como atividade ou objeto autônomo, separada das bases materiais, técnicas e econômicas, vale dizer, infra-estruturas de sua produção, reforça-se ainda por episódios da vida dos escritores que, erigidos numa espécie de mitologia, dão à teoria uma dimensão de história e veracidade. No caso vernáculo, Camões é o exemplo maior do grande artista que morre na miséria, fato que, pisado e repisado por seus biógrafos, nem por ser verdadeiro deixa de ser ideologicamente utilizado (LAJOLO; ZILBERMAN, 2001, p. 72).

Constrói-se, a partir de então, um mito idealista em relação à figura do autor, inaugurado por Almeida Garret à maneira de Camões, poeta classicista que morreu à míngua e marginalizado: “As referências à esmola e ao descaso da sociedade remetem à estereotipada imagem proveniente dos versos de Almeida Garrett, cujo *Camões* constituiu uma das predileções do público brasileiro entre 1830 e 1850” (LOJOLO; ZILBERMAN, 2001, p. 77, grifo das autoras).

Segundo Candido (2000), há uma tendência tradicional, iniciada no Romantismo, em ver a obra literária como algo incondicionado, ou seja, que não depende de meios externos para existir. Essa ótica de pensamento dispunha da hipótese de que a virtude criadora era algo que partia do mistério pessoal, isto é, descartava-se a ideia da existência de um mecanismo externo que condicionasse a existência de um objeto artístico. Desse modo, segundo a crença romântica, a criação literária é concebida a partir do princípio de que a arte da escrita não poderia ser repetida, porque é produzida nas camadas mais profundas do eu criador, quer dizer, o indivíduo vai colocar seu selo particular.

Portanto, baseada nessa ideia de “gênio” criador, não surpreende que a Coleção Amores Expresso – que não só define o tema a ser desenvolvido como também o formato dos romances, que teria que dialogar com a técnica cinematográfica, a fim de serem adaptados para o cinema – tenha causado atrito entre aqueles que defendem juízos de valor cristalizados calcados nos princípios de individualidade e de autonomia proclamados pelos românticos. Entretanto, na sociedade, a criação existe por meio da relação que se dá entre grupos criadores e grupos receptores: “A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público” (CANDIDO, 2000, p. 68).

Foucault (2006) defende que todo sujeito inserido em um campo discursivo possui uma função dentro das estruturas sociais. No caso do *autor*, este parece preceder ao texto e, ao mesmo tempo, ser exterior a ele, pois a marca do escritor na escrita nada mais é que a singularidade da sua ausência. Desse modo, o *autor* aparentemente é a instância primeira da criação. No entanto, ao inseri-lo dentro de um campo discursivo, como, por exemplo, o campo literário, vemos que o autor, como especialista no campo, é detentor dos mecanismos próprios de sua profissão.

Por isso, a noção de propriedade que orbita as obras literárias, provavelmente, modificou a posição que anteriormente se tinha sobre o *autor* como especialista no campo. As teorias clássicas, por exemplo, valiam-se da condição da morte do autor, cuja obra “sobreviveria” sem o seu intermédio psicologizante e biográfico. Não obstante, como bem aponta Bourdieu (2011), a inserção do mercado nas artes, a partir das “invenções” do Romantismo, e a irredutível concepção sobre as necessidades vulgares da economia, transformaram a ideologia sobre a “criação” livre, inata e desinteressada em concepções insuficientes para as inovações impostas pela economia capitalista.

Assim, o escritor, uma vez que possua uma posição na sociedade (*status*) e direito de propriedade sobre aquilo que escreve, insere-se, a princípio, nas estruturas mercadológicas capitalistas. Então, primeiramente, a posição do escritor vai depender do conceito social que os grupos atribuem à profissão da escrita. Em seguida, como bem ensina Candido (2000), é necessário o reconhecimento coletivo sobre a atividade do escritor. Na realidade, caso o autor não se enquadre nas

injunções de mercado, como se daria, portanto, a circulação de uma obra nas tramas sociais?

Assim sendo, a transformação das esferas de distribuição culturais e a extensão do público leitor modificaram as esferas econômicas do mercado do livro. Em consequência, para que um livro a princípio ganhe forma e circule entre os leitores, é necessário que ele tenha valor mercadológico, bem como todo o objeto do mercado de consumo. O autor, então, necessita estar em sintonia com o sistema capitalista, principalmente em relação ao exercício de sua profissão, pois, para que consiga publicar um livro, ele precisa assinar contrato com uma editora e, também, ser pago pelos direitos autorais das obras publicadas. Com efeito, para que um escritor consiga publicar, é necessário o reconhecimento de sua profissão.

No Brasil, a prática de escrita “sob-recibo” foi inaugurada com a consolidação das editoras na segunda metade do século XIX e início do XX. De acordo com Lajolo e Zilberman (2001), uma das editoras mais emblemáticas no período citado era a Garnier, que respondia a diversos escritores naquele período. Os escritores, que optavam por viver sob a publicação de seus livros, contudo, assinavam contratos para projetos editoriais que visavam desde traduções de obras estrangeiras a escrita de livros não literários. Um caso emblemático foi o de Joaquim Norberto de Sousa e Silva (1820-1891), sócio pioneiro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) no Rio de Janeiro. Logo, Joaquim Norberto, por meio de um acordo com B. L. Garnier, ficou a cargo de escrever obras que estavam vigentes no contrato com a editora. Porém, garantia seu anonimato no tocante às obras de culinária e de lazer, já que destoava da figura construída como membro do IHGB:

Ghostwriter de si mesmo, Joaquim Norberto passa recibo do preconceito – não só de sua época – relativo a gêneros populares. Ele assina – isto é, assume a autoria – apenas os gêneros elevados da poesia e da história. Resgatar e publicar obras de Basílio da Gama, Silva Avarenga, Cláudio Manuel da Costa e Alvarenga Peixoto era tarefa meritória, aliás programaticamente encetada pelo IHGB e dela resultou a construção do cânone e da história da literatura brasileira. Cabia a eles selar, com os atavios da poesia, a história da nação cuja existência, por outro lado, afirmava-se nos demais títulos elencados para publicação. No título delas, marca-se sempre o caráter cívico, patriótico – em uma palavra, nacional – de seu conteúdo (LAJOLO; ZILBERMAN, 2001, p. 105, grifo das autoras).

Assim, seria irônico, de certa forma, enaltecer escritores que escrevem livros como prática diletante e rechaçar aqueles que se orientam além do diletantismo e que também se vinculam ao mundo do trabalho e do mercado. Ambos os tipos de escritores, entretanto, estão em sintonia, uma vez que eles apenas existem a partir de fatores condicionantes tanto aos fatores sociais quanto aos mercadológicos, e, assim, para que exista, um escritor necessariamente precisaria publicar e estar situado nas estruturas de um sistema capitalista de mercado.

Dessa maneira, considerando os aspectos mais pertinentes da indústria cultural, que reverberam na indústria editorial, vemos que a questão da criação se vale da organização burocrática que filtra a ideia criadora. Isto é, a criação chega na forma de um produto bruto que deve ser submetido a exames antes que chegue às mãos daquele que decide – como, por exemplo, o editor-chefe, o editor-executivo ou o *publisher*. Em seguida, o projeto é direcionado aos técnicos responsáveis em perceber a rentabilidade eventual do assunto e sua oportunidade política. Assim, o “poder cultural” do autor, do cantor, do diretor etc., segundo Morin (1981), encontra-se imprensado entre o poder burocrático e o poder técnico.

Entretanto, esse sistema da indústria se choca com uma exigência contrária, que reclama por um produto individualizado (MORIN, 1981). Tal condição nasceu da natureza do próprio consumo cultural e, em consequência, do próprio sujeito consumidor que reclama pela originalidade para satisfazê-lo, pois o sempre repetido pode cansá-lo:

A indústria cultural deve, pois, superar constantemente uma contradição fundamental entre suas estruturas *burocratizadas-padronizadas* e a originalidade (individualidade e novidade) do produto que ela deve fornecer. Seu próprio funcionamento se operará a partir desses dois pares antitéticos: burocracia-invenção, padrão-individualidade (MORIN, 1981, p. 25-26, grifo do autor).

Nesse sentido, é necessário que em determinado momento haja mais invenções. É nesse caso que, segundo Morin (1981), a criação não é abafada pela produção, pois a própria burocracia é compelida a procurar a invenção – mesmo seguindo um padrão que visa estruturar o próprio imaginário humano, utilizando-se de figuras-modelo, estereótipos, sonhos que são racionalizados em material. A burocracia, logo, deve ser aperfeiçoada pela originalidade. Seguindo

essa linha de raciocínio, “[...] a criação cultural pode ser totalmente integrada num sistema de produção industrial” (MORIN, 1981, p. 26).

Todavia, a intervenção do mercado pode vir de forma obscura e de maneira, às vezes, obtusa. Temos, a título de ilustração, o caso da obra *Órfãos do Eldorado*, de Milton Hatoum, que fez parte da Coleção Mitos da editora escocesa Conongate. Para participar da Coleção, o escritor amazonense deveria escrever um texto curto que comportasse ao menos 100 páginas e que trabalhasse com um mito, no caso, um mito amazônico. Desde então, Hatoum, em diversas entrevistas e conferências,⁸ revelou que o contrato com a editora prejudicou o processo de construção da obra, tendo, por causa disso, que se distanciar do projeto por um tempo. Além do mais, o prazo estipulado pela editora para a entrega do romance pronto era de um ano e meio, o que para o autor era um período curto, atrapalhando, dessa forma, o processo criativo.

Contudo, mesmo diante das intempéries que precederam à obra, o romance *Órfãos do Eldorado* possui muitos dos atributos que consolidaram Milton Hatoum como um escritor consagrado, tanto pela Academia como pela crítica jornalística. Por isso, um autor de literatura pode encontrar seus meios para driblar a posição imperante da indústria, embora isso signifique abastecer um aparelho de produção em massa sem que se consiga modificá-lo. Em síntese, parece que estamos diante de um tipo de escritor que se enquadra nas inquisições do mercado e que encontra estilo e espaço dentro dos próprios aparelhos de produção. Esse tipo de escritor se utiliza das diversas facetas do mercado e, assim, consegue agradar tanto a crítica especializada quanto o público.

De certa maneira, um autor de literatura pode se desvencilhar dos valores cristalizados de certo tipo de discurso que acredita no inviolável poder da criação. Como apontado por Candido (2000), o ato de criação depende de fatores condicionantes: para se “criar”, é necessário que haja uma interação com o meio, e, inclusive, para haver comunicabilidade entre aquilo que se cria e aquilo que se escreve, é necessário um meio de captação; e esse meio é inevitavelmente externo ao sujeito criador.

É preciso ter em mente, então, que o profissional da escrita literária faz parte do mundo do trabalho e, obviamente, deve ser pago pela profissão e ter

⁸ Os comentários do autor podem ser encontrados em: Decker (2010) e Hatoum... (2008).

direitos intelectuais sobre aquilo que escreve. Em tese, patrocinar uma obra de um escritor não é algo novo e muito menos mérito do projeto da Companhia das Letras, como Azevedo (2007) e muito outros parecem se surpreender.

No entanto, são compreensíveis muitas das críticas dirigidas ao projeto Amores Expressos tendo em vista, principalmente, a captação de recursos provenientes da *Lei Rouanet* nº 8.313/1991. Entre as principais justificativas estão a de que autores de classe média utilizariam dinheiro público para fazer turismo, e, sobretudo, a questão da invalidação da obra literária devido ao mecenato. Então, devido ao barulho dos principais jornais em relação à Coleção, a editora paulista resolveu rejeitar a captação de dinheiro público.

Todavia, os autores que publicaram na Coleção Amores Expressos detêm, como agregados do campo literário, habilidades específicas de sua profissão, dando ênfase principalmente aos aspectos mais específicos do ato de produção artística.

Como registra Eco (1976, p. 50),

[...] a indústria editorial distingue-se da dos dentífricos pelo seguinte: nela se acham inseridos homens de cultura, para os quais o fim primeiro (nos melhores casos) não é produção de um livro para vender, mas sim a produção de valores para cuja difusão o livro surge como o instrumento mais cômodo. Isso significa que, segundo uma distribuição percentual que eu não saberia precisar, ao lado de “produtores de objetos de consumo cultural”, agem “produtores de cultura” que aceitam o sistema da indústria do livro para fins que dele exorbitam.

Por fim, também podemos dirigir nossa reflexão sobre a questão do eixo temático, arduamente criticado, que orientaria os escritores ao longo do processo criador. O tema do Amor, por sua vez, age apenas como uma linha condutora de diversas histórias multifacetadas e caleidoscópicas – como veremos mais adiante. Então, podemos destacar uma citação de Delacroix (*apud* BOURDIEU, 2011, p. 111): “Todos os temas tornam-se bons pelo mérito do autor”, ou seja, independentemente do tema proposto, os autores da Coleção Amores Expressos são detentores de habilidades da produção artística atribuídas à sua profissão, por isso, devem apreender o mundo a partir de seu estilo e de sua maneira, mesmo que ajam dentro do sistema da indústria do livro.

1.3 AS COLEÇÕES EDITORAIS

A intervenção editorial direta no processo literário, como, por exemplo, a das ficções encomendadas sob eixo temático, não é um procedimento literário novo na literatura brasileira. Sabemos que em muitos momentos a encomenda explícita de textos ficcionais pôde ser percebida em diversas épocas na literatura. Todavia, é na contemporaneidade que muitos textos podem ser encontrados em coleções temáticas.

Segundo Koracakis (2008, p. 2), em vista da intervenção editorial no processo criador, podemos entender os motivos de a encomenda explícita de textos poder ser encarada como “menor” dentro do campo literário, pois “[...] a autoria individual seria maculada pela intervenção do editor, que por meio da encomenda pode influir diretamente no resultado de produções literárias específicas”.

Em 1964, segundo Koracakis (2008), a editora Civilização Brasileira publicou um volume de contos inspirados nos sete pecados capitais, encomendados a sete escritores: Mário Donato, Guilherme Figueiredo, Carlos Heitor Cony, Otto Lara Rezende, Lygia Fagundes Telles, José Condé e Guimarães Rosa. Segundo o levantamento realizado para o presente estudo, porém, ao resgatarmos os nomes desses dois últimos, José Condé e Guimarães Rosa, vemos que ambos, dois anos antes da proposta de *Os sete pecados capitais*, haviam participado da escrita por encomenda de outro romance: a história policial de *O Mistério dos MMM*, coordenada por João Condé pela O Cruzeiro S.A., que, posteriormente, esteve sob o selo Ediouro, participante da Coleção Prestígio.

João Condé, em prefácio dedicado ao *O Mistério dos MMM*, revela sobre a proposta editorial e a forma como a obra foi construída:

É claro que, dentro do plano traçado, não forneci nenhum roteiro. E vejam no que deu: cada um procurou criar as situações mais embaraçosas para o outro, o que faz lembrar as dificuldades que o velho Eça transferia ao seu companheiro Ramalho na feitura de “O Mistério da Estrada de Cintra” (CONDÉ, [s.d.], [n.p.]).

Antes de iniciar *O Mistério dos MMM*, João Condé ([s.d.]) prestou homenagem ao romance *O Mistério*, escrito por três mãos: Afrânio Peixoto, Coelho Neto, Medeiros e Albuquerque e Viriato Corrêa, daí a homenagem com os três “M” na obra de 1962. Viriato Corrêa ficou a cargo da escrita do primeiro capítulo da

coleção de 1962, *O Mistério dos MMM*. Além de sua participação, a coleção também contou com as participações de Rachel de Queiroz, Antônio Callado, Dinah S. de Queiroz, Orígenes Lessa, José Condé, Jorge Amado, Lúcio Cardoso, João Guimarães Rosa e Herberto Sales. Coube a cada um escrever um capítulo que continuasse, da mesma maneira, o capítulo anterior, sem com isso perder o foco, tanto em linguagem quanto no enredo.

A coleção *Os sete pecados capitais*, por sua vez, foi grande sucesso de público e de crítica, segundo Koracakis (2008), o que possibilitou uma continuação com um segundo volume em 1965, graças ao sucesso obtido pelas vendas de livros.

De acordo com Koracakis (2008), o projeto de escrita patrocinada volta à cena com mais força no final da década de 1990. A Editora Objetiva, em 1998, repete a fórmula editorial do volume de contos publicados em 1964, intitulado *Plenos Pecados*. Assim como fez a coleção da Civilização Brasileira nos anos de 1960, a Objetiva selecionou escritores consagrados pela crítica, como João Ubaldo Ribeiro, João Gilberto Noll, Luis Fernando Veríssimo, entre outros. Isa Pessoa, coordenadora editorial da coleção, em entrevista concedida a Koracakis (2006) em 2003, diz que o projeto vendeu mais de 300 mil exemplares. A editora, com o sucesso, continuou apostando em coleções temáticas.

A Companhia das Letras, por sua vez, começou a lançar seus romances sob eixos temáticos a partir do ano 2000, com a Coleção Literatura ou Morte. De certa forma, o projeto editorial veio para confrontar o sucesso de *Plenos Pecados*; e surgiu a partir da ideia de Luiz Schwartz, os escritores obedeciam apenas a duas regras: um crime no enredo e um nome de escritor já falecido no título. Em 2007, a editora volta à prática de escrita patrocinada a partir de outro eixo temático com a Coleção Amores Expressos. O projeto editorial selecionou 17 autores para que cada um residisse durante um mês em um dos grandes centros urbanos ao redor do mundo. Assim, os escritores assumiam o compromisso de escrever uma história de amor ambientada na cidade em que residiam.

As primeiras informações sobre o projeto vieram a público pela *Folha de S. Paulo* em reportagem publicada por Cadão Volpato, em 17 de março de 2007. No texto intitulado “Bonde das letras”. Volpato (2007) escreve que o projeto foi idealizado pelo produtor cultural Rodrigo Teixeira e pelo escritor João Paulo Cuenca, sendo que este último também comporia o grupo de autores. Na reportagem, consta

que o projeto seria financiado com recurso de 1,2 milhão de reais da *Lei Rouanet* de incentivo à cultura (BRASIL, 1991). Entretanto, diante de polêmicas, principalmente pela escolha arbitrária dos participantes, a falta de convencimento da crítica jornalística diante do projeto e a má repercussão proveniente da captação de dinheiro público, Rodrigo Teixeira decidiu, junto a outro sócio, financiar o projeto a partir de iniciativa privada. O valor anterior foi reduzido, de acordo com Almeida (2013), para R\$ 560 mil – dinheiro financiado pela RT Produções –, ainda mantendo a quantidade de autores e as viagens em seus respectivos países.

O formato dos romances, de acordo com o texto de Volpato (2007), seria preferencialmente cinematográfico, para que futuramente fossem adaptados ao cinema. Nesse caso, a linguagem deveria ser concebida com menos adjetivações a fim de manter uma fluidez na leitura – recurso muitas vezes associado à cinematografia, como veremos ao final deste trabalho. Outra informação cedida pela reportagem é a de que uma equipe de filmagem acompanharia os autores da Coleção para documentar o processo de criação dos romances.⁹ A série documental intitulada *Amores Expressos* seria exibida nos canais de TV fechada Curta! e Arte 1.

Em cláusula contratual, os autores, ao longo de sua estada em outro país, deveriam publicar semanalmente em um *blog*.¹⁰ Ali, muitos dos escritores escreveram sobre as dificuldades na estadia, o processo de criação do romance, se o livro foi aceito ou não, entre outros – o *blog* continua ativo.

⁹ O documentário veio a público pelo canal fechado *Arte1* e, até o momento, as exibições são intermitentes e o canal não disponibilizou os vídeos para o presente estudo.

¹⁰ Adrina Lisboa: <<http://blogdaadrianalisboa.blogspot.com.br/>>;
 Amilcar Bettega: <<http://blogdoamilcarbettega.blogspot.com.br/>>;
 André de Leones: <<http://blogdoandreleones.blogspot.com.br/>>;
 Antonio Prata: <<http://blogdoantonioprata.blogspot.com.br/>>;
 Antonio Pellegrino: <<http://blogdaantoniapellegrino.blogspot.com.br/>>;
 Bernardo Carvalho: <<http://blogdobernardocarvalho.blogspot.com.br/>>;
 Cecília Giannetti: <<http://blogdaceciliagiannetti.blogspot.com.br/>>;
 Chico Mattoso: <<http://blogdochicomattoso.blogspot.com.br/>>;
 Daniel Galera: <<http://blogdodanielgalera.blogspot.com.br/>>;
 Daniel Pellizzari: <<http://blogdodanielpellizzari.blogspot.com.br/>>;
 João Paulo Cuenca: <<http://blogdocuenca.blogspot.com.br/>>;
 Joca Reiners Terron: <<http://blogdojocaterron.blogspot.com.br/>>;
 Lourenço Mutarelli: <<http://blogdolourencomutarelli.blogspot.com.br/>>;
 Luiz Ruffato: <<http://blogdoluiruffato.blogspot.com.br/>>;
 Paulo Scott: <<http://blogdopauloscott.blogspot.com.br/>>;
 Reinaldo Moraes: <<http://blogdoreinaldomoraes.blogspot.com.br/>>;
 Sérgio Sant'Anna: <<http://blogdosergiosantanna.blogspot.com.br/>>.

Um dia após a publicação do texto de Cadão Volpato (2007), o escritor Marcelo Mirisola, que foi deixado de fora do projeto, critica o projeto da Companhia das Letras em carta endereçada à *Folha de S. Paulo*:

Vou reunir meus amigos de farra e pleitear uma grana da Lei *Rouanet*. Foi isso o que Rodrigo Teixeira e o escritor João Paulo Cuenca fizeram - e conseguiram R\$ 1,2 milhão ("Bonde das letras", *Ilustrada*, 17/3). E, pra coisa não ficar tão ostensivamente chapabranca, incluirei - além de mim - um ou dois figurões acima de qualquer suspeita no cardápio. Depois, basta procurar um editor generoso e idealista. Se for sócio de um banco, melhor. Só faltou um dado à reportagem: cada "escritor" embolsará R\$ 10 mil, além de estadia, passagens e traslados ao redor desse mundão de Deus. Um mês de vida boa. Espero que escrevam grandes livros e relatem suas experiências na festa de Paraty do próximo ano. Assim é que se faz literatura no Brasil (MIRISOLA *apud* LOBO, 2011, [n.p.]).

Outra polêmica relacionada ao projeto foi a do romance do escritor goiano André de Leones, *Como desaparecer completamente*, que foi recusado pelo projeto editorial. Era a única história ambientada no Brasil, na cidade de São Paulo. No *blog* em que mantinha para o projeto, Leones (2009) se defende:

Em tempo: eu e quem leu (exceto o pessoal da Companhia, claro) continuamos a considerar o romance muito bom [...]. Obrigado por me acompanharem até aqui. Torçam pelos outros autores. Especialmente por aqueles que não forem "autores da Companhia" (*risos*). Falando sério, tenho certeza de que a maioria dos autores participantes do projeto escreveu romances muito bacanas. E fim de papo (LEONES, 2009, [n.p.], grifo do autor).

O romance do escritor goiano, após a rejeição pela Companhia, foi publicado pela *Rocco*, em 2010. Fato curioso é que a obra de Leones (2010) não faz menção nem na capa nem em sua contracapa à Coleção Amores Expressos.

Em acordo com a própria Companhia das Letras, a escritora Adriana Lisboa também seguiu na esteira de André de Leones e, em entrevista cedida pelo canal do *SaraivaConteúdo*, pelo Youtube, a autora revelou que enviou sua obra para ser publicada pela *Rocco*. Na entrevista, Lisboa falou sobre as suas dificuldades e de outros escritores para cumprir os prazos estipulados pela editora. Até o momento, o livro de Adriana Lisboa não foi publicado.

A escritora Cecília Giannetti revelou que vem tendo dificuldade em encontrar uma editora que queira publicar *Desde que te amo tanto*, ambientado em

Berlim. Este era para ser o romance de estreia da autora, que só havia, até então, publicado um livro de contos e participado de algumas antologias. Com o lançamento da obra *Lugares que não conheço, pessoas que nunca vi* (2007), o romance resultado da Coleção foi esquecido.

Por fim, os 10 romances que foram publicados na Coleção Amores Expressos dividiram grande parte da crítica especializada. Muitos atribuíram o resultado negativo das obras à falta de inventividade dos escritores. Por outro lado, alguns romances receberam as devidas atenções da crítica, principalmente aqueles de escritores com maior visibilidade no campo literário.

Ao que tudo indica, um dos principais “erros” do projeto da Companhia das Letras foi a quantidade excessiva de escritores na Coleção, sendo que muitos deles nunca haviam sequer tido a experiência com publicação. Tal fato aumentou muito a desconfiança da crítica com relação ao projeto. No entanto, alguns dos romances da Coleção Amores Expressos desconstruem qualquer horizonte de expectativas, tanto pelas temáticas abordadas quanto pelo próprio processo de escrita, uma vez que destoam das várias críticas negativas que antecederam às publicações, como, por exemplo, a expectativa de serem obras de menor “valor” artístico.

Com efeito, uma obra em especial, como a que analisaremos mais à frente, merece destaque pela forma com que consegue unir um tema aparentemente desgastado como o Amor com a demanda de mercado oriunda da Coleção. Afinal, como destaca Koracakis (2006), as coleções temáticas visam dialogar com o contexto de mercado, sem com isso esquecer dos aspectos estéticos aos quais se vinculam as produções artísticas.

2 AMOR NA CONTEMPORANEIDADE E OS AMORES EXPRESSOS NAS NARRATIVAS

Neste capítulo, a fim de estabelecer uma relação com os debates sobre o mercado e a Coleção Amores Expressos, descritos no capítulo anterior, discutiremos sobre como se configura o amor no nosso contexto contemporâneo e a sua relação estreita com o mercado de consumo. Além disso, apresentaremos breves análises dos romances publicados no projeto da Companhia das Letras, tendo, como suporte, teóricos que falam sobre o amor tanto na literatura quanto nas relações sociais.

Apresentaremos essas referências na análise dos nove romances publicados sob a égide da Coleção e, com isso, desenvolveremos uma discussão sobre os romances na tentativa de perceber uma unidade, embora saibamos que as narrativas partem de múltiplas vozes distintas entre si. Nesse caso, especificamente, pensa-se a Coleção Amores Expressos pela forma com que ela ecoa questões da contemporaneidade sobre o amor e aquilo que o circunda.

2.1 DIÁLOGOS CONCEITUAIS SOBRE O AMOR

A escritura literária foi uma das expressões de arte que mais contribuíram para as primeiras manifestações do amor, como prefaciou Rougemont (1988, p. 13): “Porque se é verdade que as mutações do coração se preparam e se operam no inconsciente, elas datam de fato de sua epifania na expressão escrita, plástica ou pictórica – assim como um amor data de sua primeira declaração”.

Para Octávio Paz (1994), ao longo das mudanças sociais e culturais havidas na sociedade, é possível verificar que o que muda não é o sentimento, mas sim a ideia que se tem sobre ele, pois, não à toa, vários pensadores tentaram investigar sobre esse tema e o modo como ele é figurado nos laços sociais.

Na atualidade, certas mudanças na esfera íntima acarretaram transformações das convenções que, por sua vez, contribuíram para as drásticas mudanças nas relações sociais. Giddens (1993), em *A transformação da intimidade: Sexualidade, Amor e Erotismo nas Sociedades Modernas*, debruça-se sobre as transformações da esfera íntima que vêm se espelhando na sexualidade, no amor e no erotismo da vida do homem contemporâneo. Ele observa que

A vida pessoal tornou-se um projeto aberto, criando novas demandas e novas ansiedades. Nossa existência interpessoal está sendo completamente transfigurada, envolvendo todos nós naquilo que chamarei de *experiências sociais do cotidiano*, com as quais as mudanças sociais mais amplas nos obrigam a nos engajar (GIDDENS, 1993, p. 18).

Ainda segundo o sociólogo, ao longo dos tempos, o amor começou a ser tratado na esfera pública, sobretudo na relação íntima com o gênero romance, a partir da difusão do ideário do *amor romântico*:

Ideias do amor romântico, antes de tudo exercendo a sua principal influência sobre os grupos burgueses, foram difundidas em grande parte pela ordem social. “Ser romântico” passou a ser sinônimo de cortejar, e os “romances” foram a primeira forma de literatura a alcançar uma população de massa. A difusão dos ideais do amor romântico foi um fator que tendeu a libertar o vínculo conjugal de laços de parentesco mais amplos e proporcionou-lhe um significado especial (GIDDENS, 1993, p. 36).

Dessa forma, podemos compreender que as transformações nos grilhões sociais possibilitaram condições favoráveis para estabelecer as diversas formas como o amor se encontra nas tramas coletivas, tal como fez Giddens (1993), cujo estudo categoriza as principais formas de amor encontradas na sociedade.

A primeira delas, denominada *amor romântico*, assume um conceito projetivo atrelado a questões éticas e morais ligadas às convenções sociais e culturais, como, por exemplo, o casamento. Giddens (1993) diz que o *amor romântico* suscita a questão da intimidade, pois encontrou lugar na esfera familiar e, assim, desconhece a luxúria e o desejo e ainda prevê um futuro. A segunda forma, denominada *amour passion*, é uma maneira de amor contrária ao ideário do *amor romântico*. Essa categoria desconhece as condições particulares do *amor romântico*. Isso porque não existiu no âmbito familiar, por isso conhece a liberdade. Assim, há uma tensão na sociedade entre o *amor romântico* e o *amour passion*, uma vez que ambos são tratados de formas separadas: o primeiro, no conforto do ambiente doméstico; e, o segundo, na sexualidade, da amante ou da prostituta.

Assim, desde a formação dos laços matrimoniais no século XIX, de acordo com Giddens (1993), as questões sobre o *amor romântico* estiveram atreladas à ideia do casamento. A modernidade, contudo, inseparável da percepção racional do mundo, substituiu a regra arbitrária do misticismo e do dogma. Desse

modo, o conceito que se tinha de “romance”, no século XIX, contribuiu para as mudanças seculares. A vida emocional passava a ser lembrada nas atividades cotidianas. Fato este que foi evidenciado pela difusão dos romances de folhetim, deixando espaço aberto para a emoção no dia a dia da vida social, bem como ajudando a disseminar certo discurso amoroso que funcionava como modelo de comportamento entre homens e mulheres, ancorado nos ideais do casamento.

No casamento, tal como afirma Giddens (1993), o *amor romântico* vai depender da identificação projetiva. Isto é, o sujeito projeta determinadas expectativas no outro, e este deve se comprometer a alcançá-las. No entanto, ainda que o *amor romântico* seja sexual, ele é desprovido da *ars erotica*. Nesse caso, o *amor confluyente* veio para sublimar essa ausência de *ars erotica* na identificação projetiva. Logo, o *amor confluyente* é menos idealizado e projetivo e vai ao encontro das condições contemporâneas:

O amor confluyente é um amor ativo, contingente, e por isso entra em choque com as categorias “para sempre” e “único” da ideia do amor romântico [...]. Quanto mais o amor confluyente consolida-se em uma possibilidade real, mas se afasta da busca da “pessoa especial” e o que mais conta é o “relacionamento especial” (GIDDENS, 1993, p. 72).

Essa forma de amor não exige uma relação monogâmica, instaure-se, acima de tudo, na igualdade da doação e do recebimento emocional. Pela primeira vez, o amor se desenvolve a partir da intimidade. Assim, o *amor confluyente* assume a posição de um ideal, pois na relação todos têm a oportunidade de tornarem-se sexualmente realizados: “É uma versão de amor em que a sexualidade de uma pessoa é um fator que tem de ser negociado como parte de um relacionamento” (GIDDENS, 1993, p. 74). Como consequência, o *amor confluyente* sugere volatilidade, visto que o indivíduo está pronto para partir. Afinal, ele está sempre em busca de um amor que, entretanto, nunca o encontra, pois sempre se sente incompleto. Também, para Paz (1994, p. 41), os homens são seres incompletos, e o desejo do amor é uma necessidade perpétua de completude: “Sem o outro ou a outra não serei eu mesmo”.

Essas mudanças nos quadros amorosos parecem preencher uma condição atual da organização da sociedade. Para Sennet (1998), a mudança no espaço íntimo dos indivíduos na contemporaneidade acabou balizando mudanças

drásticas no comportamento. As pessoas, de acordo com o sociólogo norte-americano, estão mais atentas às suas histórias particulares, e isso pode ser mais uma armadilha do que uma libertação. A troca interpessoal de sentimentos, como apontada pelo sociólogo, acarretou a falência dos relacionamentos humanos, devido à fusão de dois espaços que se tornaram indissociáveis na contemporaneidade: o público e o privado. O autor mostra a sociedade como um grande sistema psíquico, a qual, por sua vez, passa a ser encarada como uma “sociedade intimista”. O sociólogo, portanto, traça um perfil político-histórico da modernidade.

Em sua tese, Sennet (1998) aponta para as questões da confusão, na sociedade contemporânea, entre a esfera pública e a esfera privada nas relações sociais. A primeira significa não só uma região social separada do âmbito familiar, mas, acima de tudo, é o espaço em que se mantém a relação com estranhos, devido à necessidade de os indivíduos usarem “máscaras de civilidade”; a esfera privada, por sua vez, baseia-se nas relações com o espaço familiar e com o espaço das amizades íntimas. No estudo de Sennet (1998), o autor argumenta acerca dos sinais gritantes de uma vida pessoal desmedida e de uma vida pública esvaziada, resultado da queda do Antigo Regime e da formação de uma cultura urbana, capitalista e secular.

No século XVIII, com a queda do Antigo Regime e com o advento da Revolução Industrial, iniciou-se um pensamento secular que subverteu a ideia de que a natureza transcendia os fenômenos. De acordo com Sennet (1998), juntos, o capitalismo e o secularismo proporcionaram uma inversão na sociedade que se deve ao processo de “fetichização” das mercadorias, as quais, após o surgimento da produção em massa, são dotadas de qualidades humanas, fazendo com que as relações entre as pessoas recebessem novas configurações. Assim, as mercadorias e os objetos passaram a ter significação própria, já que os objetos físicos foram tomados por significação psicológica. Com isso, as pessoas passaram de dominadoras dos objetos a dominadas por eles. É a partir desse processo de “fetichização” que se inicia o processo de estranhamento entre os homens. Sendo assim, as relações humanas começaram a se deteriorar junto com a esfera pública.

Com efeito, o estudo do sociólogo aponta para a convergência paradoxal entre a estética da visibilidade e o isolamento social. Esse conceito, para Sennet (1998), significa que o indivíduo vem se tornando mais visível para o outro, ao passo que diminui sua participação no espaço público, o que resulta em um

completo isolamento. Nesse sentido, é como se Sennet (1998) premeditasse a influência do avanço da tecnologia na solidão do sujeito contemporâneo – ainda que seu estudo tenha surgido nos anos 1970. Basta termos em mente, por exemplo, as mídias sociais, tais como *Facebook*, *Instagram*, *Whatsapp* etc. Tais mídias contribuem para o isolamento, embora a atenção dada a esses recursos parta da intenção de se “mostrar” ao outro, sua existência ocasiona o isolamento, pois para acessar essas mídias é necessário que o indivíduo esteja isolado em frente a um computador, um *tablet*, um *smartphone* etc. Nesse sentido, o espaço público tornou-se um espaço de “passagem”, e não mais de “permanência”, o que dificulta as relações sociais.

Essas problematizações levaram Sennet (1998, p. 29) a dizer que, devido à morte do espaço público, “[...] as pessoas procurarão um terreno íntimo que em território alheio lhes é negado”. Sendo assim, o “[...] isolamento em meio à visibilidade pública e a exagerada ênfase nas transações psicológicas se complementam” (SENNET, 1998, p. 29). Essa “intimização da sociedade”, então, tem a passividade e a desvalorização da ação social como consequência.

Com efeito, muitas mudanças de posicionamentos se devem, também, à mudança da posição do sujeito ao longo dos tempos. Segundo Hall (2006, p. 46), o conceito de “sujeito” do Iluminismo, que via a identidade como fixa e estável, foi se tornando descentrado e acabou resultando “nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas, do sujeito pós-moderno”. Assim, a noção de descentramento do sujeito veio com a noção de que fazemos parte de diversas construções discursivas amplamente difundidas pelas condições de produção de seu tempo. Dessa forma, os indivíduos não poderiam ser “atores” ou agentes da história, pois apenas poderiam agir com base nas condições históricas criadas por outros desde o momento de seu nascimento.

O que é particularmente interessante observarmos, do ponto de vista do amor para o sujeito pós-moderno, é que antes de qualquer coisa o sujeito é inserido na condição sócio-histórica de seu momento, e, por isso, o conceito de “amor” faz parte de muitos fatores condicionantes. Isto é, o conceito de amor vai existir ao longo do tempo e vai ser definido conforme a condição sócio-histórica. Nesse sentido, na pós-modernidade, esse sentimento vai ser modificado para comportar o sujeito que não mais se enquadra em planos ou ideias fixas por se encontrar descentrado.

Em conformidade com essas mudanças, no livro *Amor Líquido*, Zygmunt Bauman (2004, p. 8) busca esclarecer a “[...] misteriosa fragilidade dos vínculos humanos, o sentimento de insegurança que ela inspira e os desejos conflitantes de apertar os laços e ao mesmo tempo mantê-los frouxos”. Para o sociólogo polonês, os habitantes desse líquido mundo moderno não suportam tudo aquilo que é sólido e durável, prezando pela instantaneidade, o que reflete em sua socialização, principalmente no que se refere às relações amorosas. Para Bauman, tais relações, inseridas no cenário líquido do mundo contemporâneo, são redes de conexões nas quais da mesma forma que facilmente nos conectamos ao outro também nos desconectamos, o que traduz a fluidez dos quadros amorosos na atualidade. Desse modo, o amor, de acordo com o autor,

[...] é uma das respostas paliativas a essa bênção/maldição da individualidade humana, que tem como um de seus muitos atributos a solidão [...]. Todo amor é matizado pelo impulso antropofágico. Todos os amantes desejam suavizar, extirpar e expurgar a exasperadora e irritante alteridade que os separa daqueles a que amam (BAUMAN, 2004, p. 32).

Para Bauman (2004), os relacionamentos são representantes da ambivalência que se concentra entre atração e repulsão, esperança e temor pela incapacidade de o indivíduo agir em seus esforços solitários para enfrentar as incertezas que advêm das relações amorosas. Por isso, a atenção humana vem se concentrando nas satisfações obtidas pelas relações amorosas, ainda que muitos desses relacionamentos não tenham sido verdadeiros ou plenamente satisfatórios. Não à toa, estamos vivendo no principal motor do “boom do aconselhamento”, em que cada vez mais especialistas se dizem aptos a investigar ou a aconselhar sobre a melhor forma de “ter” ou de “manter” um relacionamento.

Por conseguinte, como bem sugere Bauman (2004), o amor é equiparado a um objeto de consumo, o que acarreta a incomunicabilidade e a dificuldade em amar o próximo. Em suas palavras, isso se dá

[...] numa cultura consumista como a nossa, que favorece o produto pronto para uso imediato, o prazer passageiro, a satisfação instantânea, resultados que não exijam esforços prolongados, receitas testadas, garantias de seguro total e devolução do dinheiro (BAUMAN, 2004, p. 21).

Esse pensamento faz do amor um meio pelo qual o mercado de consumo aposta todas as suas fichas. Sem dúvida, a procura pelo amor ainda é o que move certas demandas, revelando uma possível preocupação dos sujeitos contemporâneos em construir “laços amorosos”.

Falar das relações amorosas como “laços amorosos” é a melhor forma de simbolizar os relacionamentos. A palavra “laço”, conforme Bauman (2004), é a melhor forma de simbolizar a fragilidade das relações: esses laços, na atualidade, devem se manter leves e frouxos. Ora, é irônico observarmos como é ambíguo o amor na contemporaneidade, pois muito se fala sobre “os prazeres do convívio”, “sempre temos de encontrar o verdadeiro amor”, “felizes para sempre”; ao lado de expressões como “horrores da clausura”, “se este amor não te satisfaz, troque por outro” e assim por diante. Estamos mergulhados em um mundo de contradições e de incertezas, e, talvez por isso, muitos conceitos são subvertidos, entre eles a concepção de “relacionamento” ou “relacionar-se”. Segundo Bauman (2004), os indivíduos falam cada vez mais em “conectar-se” ao outro ou em ser “conectado”.

De acordo com o sociólogo, em vez de parceiros, as pessoas preferem falar em “redes” cuja matriz funciona tanto para a conexão com o outro quanto para desconexão. Logo, as pessoas parecem se interessar pela “possibilidade” de um relacionamento, um devir, isto é, uma possibilidade romântica que não comporta o compromisso real. Então, esse tipo de relação aumenta as possibilidades românticas para que elas “[...] surjam e desapareçam numa velocidade crescente e em volume cada vez maior, aniquilando-se mutuamente e tentando impor aos gritos a promessa de ser a ‘mais satisfatória e a mais completa’” (BAUMAN, 2004, p. 12). Os “relacionamentos reais”, portanto, são substituídos por “relacionamentos virtuais”, isto é, “virtual” no sentido “de possível”, “de factível”, mas sem o efeito real. Por conseguinte, diferentemente da relação real, a relação virtual possibilita estar sempre em movimento, sempre buscando a possibilidade de outro amor. Esse tipo de relação incita a troca constante de parceiros, o que transforma diversas experiências de vida em amor, inclusive, os encontros sexuais são, amiúde, denominados “fazer amor”.

Com isso, em vez de haver padrões elevados do amor, esses padrões foram baixados:

A súbita abundância e a evidente disponibilidade das “experiências amorosas” podem alimentar (e de fato alimentam) a convicção de que amar (apaixonar-se, instigar o amor) é uma habilidade que se pode adquirir, e que o domínio dessa habilidade aumenta com a prática e a assiduidade do exercício. Pode-se até acreditar (e frequentemente se acredita) que as habilidades do fazer amor tendem a crescer com o acúmulo de experiências, que o próximo amor será uma experiência ainda mais estimulante do que a que estamos vivendo atualmente, embora não tão emocionante ou excitante quanto a que virá depois (BAUMAN, 2004, p. 19).

Consequentemente, as experiências amorosas de que fala Bauman (2004) parecem muitas vezes orientar para a confusão, no que se refere ao conceito de amor. Entretanto, embora tenhamos presenciado significativas mudanças de pensamento desde a modernidade, ainda que esse período tenha adotado postura de confrontação aos padrões tradicionais, vemos que ainda há certa ameaça atribuída a essa forma “contemporânea” de lidar com o amor, tal como discutiu o sociólogo polonês. Isso talvez tenha a ver com convenções sociais engessadas no pensamento contemporâneo, como, por exemplo, a convenção do casamento, que adota certa postura romantizada do amor, uma vez que tal convicção estimula um ideário de “felizes para sempre”, e, muitas vezes, está atrelada aos dogmas religiosos e ao misticismo. Afinal, mesmo diante das modificações dos laços amorosos, como destacamos, ainda há discursos que persistem em relação à necessidade do relacionamento como única saída para a felicidade plena. Como podemos perceber, certos discursos estão amarrados ao tempo e apenas se modificam conforme as transformações de posturas e de pensamentos.

De acordo com Giddens (1993), muitos elementos da tradição persistem na modernidade, apesar de haver maior mobilidade geográfica, maior acesso aos meios de comunicação em massa e maior liberdade sexual. Ainda assim, muitos dos sujeitos contemporâneos apoiam-se em engajamentos sociais, isto é, em um compromisso coletivo para que certas convenções ainda perdurem no corpo social.

Tais convenções, que persistem em durar na sociedade atual, ditam que o relacionamento é a melhor forma encontrada para alcançar a felicidade. Estar sozinho, portanto, é considerada a pior coisa que pode acontecer na vida de uma pessoa. No entanto, cabe lembrar que um relacionamento pressupõe a união entre dois seres, que somados podem gerar filhos, ou seja, mais consumidores. Já que a solidão não consome e não gera outros consumidores, ela é encarada como algo a

ser banido, pois não gira a manivela do capitalismo nem a do mercado de consumo como a relação entre duas pessoas pode fazer.

Nesse sentido, para que estabeleçam a ordem social, os indivíduos “querem amor”, em especial, conforme Giddens (1993), carregado de urgência e de dependência. Para que isso ocorra, as pessoas preferem se engajar no *amor confluyente* pela facilidade em “ficar” e ao mesmo tempo em “partir”. Colecionam, dessa forma, parceiros em potencial, pois “[...] cada abandono é apenas um prelúdio de outro encontro” (1993, p. 98).

Desse modo, em uma cultura como a nossa, segundo Bauman (2004), são raras as qualidades para se atingir o amor, porque é necessário abrir-se ao outro, com amor, humildade, coragem, fé e disciplina – qualidades que cada vez mais vão se tornando raras. É necessário ter em mente que o significado do amor não vem pelo impulso do prazer imediato por coisas prontas, concluídas e completas, pelo contrário, o amor é um impulso criativo, e participar do surgimento desse impulso toma tempo e dedicação.

Contudo, na nossa cultura capitalista – que favorece o consumo imediato do produto, o prazer passageiro e a instantaneidade da satisfação, que dão resultados mais satisfatórios e sem esforços prolongados –, dedicar tempo às coisas do amor não é atrativo. Isso porque a fascinação que traz o acúmulo de “experiências amorosas” satisfaz o desejo mais rapidamente; e não é isto que o consumidor mais deseja?

Assim, as pessoas agem de acordo com o próprio contexto de consumo que se encontram, preferem a “fugacidade” ao invés da “permanência”, as “opções de escolhas” em vez do “investimento prolongado”. Amar, como define Bauman (2004, p. 23), é um investimento baseado em um futuro “incerto e inescrutável”. Por isso, não é por acaso que esse assunto esteja ocupando um espaço considerável entre os produtos de consumo, visto que há um número considerável de sujeitos impelidos a consumir o produto, que é a promessa do amor.

A esse respeito, de acordo com Paz (1994, p. 87), o amor é a entrega à alteridade, da misteriosa outridade, que subjuga e que revela a fragilidade de estar lado a lado com a leveza e a vulnerabilidade:

O amor é o reconhecimento, na pessoa amada, desse dom do vôo que distingue todas as criaturas humanas. O mistério da condição humana reside em sua liberdade: é queda e é vôo. E nisso também reside a imensa sedução que exerce sobre nós o amor. Não nos oferece uma via de salvação e muito menos é uma idolatria. Começa com a admiração diante de uma pessoa, vem depois o entusiasmo e tudo culmina com a paixão que nos leva à felicidade ou ao desastre. O amor é uma prova que a todos, felizes e desgraçados, enobrece.

Para o poeta mexicano, pela ótica platônica, o amor pode ser considerado um “[...] nó no qual se amarram, indissoluvelmente, destino e liberdade” (PAZ, 1994, p. 39). Desse modo, o fogo, por seu caráter primordial e original, é emblema da sexualidade e levanta a chama vermelha do erotismo, e este “[...] sustenta outra chama, azul e trêmula: a do amor. Erotismo e amor: a dupla chama da vida” (PAZ, 1994, p. 7). Tanto o amor quanto o erotismo são derivados do instinto sexual: são cristalizações, perversões, condensações, sublimações, particularidades intrínsecas que fazem ambos serem incognoscíveis.

Sob essa perspectiva, Paz (1994) categoriza as formas a partir das quais o amor pode se apresentar ao longo dos discursos. O *amor filial*, por exemplo, pode ser considerado aquele que representa os laços familiares, assim como o próprio nome sugere. Mas, também, o *amor filial* incita a piedade e a submissão a Deus, aos pais e à pátria. No *amor trágico*, por sua vez:

O amor humano é o de dois seres sujeitos ao tempo e aos seus acidentes: a mudança, as paixões, a doença, a morte. Embora não nos salve do tempo, o entreabre para que, num relâmpago, apareça sua natureza contraditória, essa vivacidade que sem parar se anula e renasce e que, sempre e ao mesmo tempo, é agora e é nunca. Por isso, todo amor, incluindo o mais feliz, é trágico (PAZ, 1994, p. 101).

No caso do *amor amizade*, caso omitíssemos os elementos carnal, sexual e físico, encontraríamos o estreitamento do amor e da amizade:

Ambos [amor e amizade] são afetos – escolhidos livremente, não impostos pela lei ou pelo costume, e ambos são relações interpessoais. Somos amigos de uma pessoa, não de multidão; a ninguém se pode chamar, sem risco do ridículo, “amigo do gênero humano”. A escolha e a exclusividade são condições que amizade compartilha com o amor. Podemos estar apaixonados por uma pessoa que não nos ama, mas a amizade sem reciprocidade é impossível (PAZ, 1994, p. 101).

Como podemos perceber, a reflexão acerca do amor se encontra na ideologia de uma sociedade. Assim, os efeitos de sentido que vêm dessa ideologia são transformados à medida que o corpo social mediado pela cultura e as produções artísticas evolui e se transforma.

Então, segundo Paz (1994), estamos diante de um modo de vida, da arte de viver e de morrer. Para o poeta, transgressão, castigo e redenção formam a tríade de elementos da concepção ocidental do amor. Nesse sentido: o que faz o amor um tema tão interessante e que aguça a curiosidade do público quando é para ele colocado?

[O amor] se manifesta na maioria de nossos romances e filmes, no êxito que obtêm junto às massas, na satisfação que despertam no coração dos burgueses, poetas, malcasados e jovens aprendizes que sonham com amores miraculosos. O mito age onde quer que a paixão seja sonhada como um ideal, e não temida como uma febre maligna; onde quer que sua fatalidade seja chamada, invocada, imaginada como uma bela e desejada catástrofe, e não como catástrofe. Vive da própria vida dos que acreditam que o amor é um destino (era o filtro do Romance); que ele fulmina o homem impotente e maravilhado para consumi-lo num fogo puro; e que ele é mais forte e verdadeiro que a felicidade, a sociedade e a moral. Vive da própria vida do romantismo em nós; é o grande mistério dessa religião de que os poetas do século passado foram os sacerdotes e os inspirados (ROUGEMONT, 1988, p. 21-22).

O amor, segundo Morin (1981), tornou-se obsessão da cultura de massa. Esta, por sua vez, coloca o amor em situação que *sui generis* não estaria implicado. Isso se deve ao fato de que a imprensa polariza o amor como *human interest*. Desse modo, esse sentimento se tornou tema central da felicidade moderna, visto que o tema se ancorou nos diversos suportes, como novelas televisivas (*soap opera*), livros, filmes, revistas etc.

Assim, os meios de comunicação construíram modelos de comportamento em relação, principalmente, ao amor. De acordo com Morin (1981), é propriedade da cultura de massa universalizar, em todos os níveis, a obsessão do amor. Essa presença obsessiva de tal sentimento pode ser observada no romance cortês, no romance quimérico do século XVII e até no teatro burguês do século XX: “Essa universalização transforma o amor no grande arquétipo dominante da cultura de massa” (MORIN, 1981, p. 131).

No antigo imaginário, excetuando-se os contos de fadas, o amor não superava os conflitos fundamentais; o tema, pois, estava em oposição à família e à sociedade; chocava-se, de certo modo, com os grandes tabus; o amor, por si mesmo, convertia-se numa trágica fatalidade. Com o tempo, entretanto, para Morin (1981), o amor escapou do ciclo infernal da tragédia e das proibições. Mas, mesmo com o surgimento do romance popular e do romance burguês, tais gêneros não conseguiram encontrar a liberdade do sentimento amoroso, só o encontravam a partir de seu recalçamento. Logo, o amor poderia se esbarrar nas fronteiras sociais, como família, raça, classe social, dever, pátria etc., mas jamais perfurá-las.

Contudo, o surgimento da cultura de massa esgotou os conflitos do amor burguês. A partir de então, a cultura de massa fez com que o amor atravessasse os conflitos trágicos e melodramáticos, dando lugar à concepção contemporânea do amor como realização pessoal:

Assim, o amor toma forma no novo curso imaginário. Não é o amor da princesa de Clèves ou de Emma Bovary que se bate contra as instituições; não é o amor integrado (no seio da família) ou o amor desintegrado (cujas saída necessária é a morte (Tristão e Isolda, Romeu e Julieta). É o fundamento tornado necessário e evidente de qualquer vida pessoal (MORIN, 1981, p. 133).

Para o amor triunfar, então, é necessário modificar o imaginário, isto é, superar suas contradições internas e seus elementos desintegradores, justapondo-se, assim, ao seu momento atual. Desse modo, sobreposto ao seu espírito de época, o amor na cultura de massa é de natureza dupla: é profundamente mitológica – porque supera conflitos e se une à eternidade – e é profundamente realista – pois corresponde à realidade cotidiana do amor moderno. De fato, como podemos perceber, o amor é um valor cada vez mais central da existência humana.

No entanto, se, por um lado, o amor se alimenta da realidade, por outro, ele é impregnado de imaginário. Assim, o amor imaginário da cultura de massa, como destacamos, permite a contaminação do imaginário pelo real e do real pelo imaginário:

O amor é, portanto, por sua própria natureza, a grande faixa oscilatória entre o imaginário e o real. As osmoses entre o amor imaginário e amor real são tanto mais múltiplas e interfecundantes quanto o amor da cultura de massa é, de fato, profundamente realista (identificativo). Em outras palavras, o amor da cultura de massa busca seus conteúdos na vida e nas necessidades reais (individualismo privado moderno) e lhes fornece seus *modelos* (MORIN, 1981, p. 136, grifo do autor).

De fato, o amor da cultura de massa busca nos modelos de vida instrumentos para a sua realização. Nas novelas televisivas, no cinema, nas revistas, nos livros, entre outros, encontram-se os guias, os exemplos, de como se realiza o amor ou o modo como ele se concretiza. Ora, poderíamos levantar a seguinte questão: seria a cultura de massa que se alimenta da vida amorosa ou nos alimentamos pelo modo como nos “apresenta” a vida amorosa?

Ainda que nossa concepção de amor tenha se alimentado da cultura de massa, ela se modificou conforme as necessidades do indivíduo. Como, por exemplo, não raro, vemos em filmes ou novelas televisivas um casal central que diante dos diversos percalços insiste na união final, ocasionando um *happy end*; sendo que na nossa realidade contemporânea esse exemplo pouco se faz presente. Pelo contrário, na atualidade, o amor é colocado em jogo, principalmente sobre a questão do “único” amor: indivisível, uno e imparcial. Sendo assim, o que vemos é a fluidez dos quadros amorosos a partir do momento em que o amor “único” se torna insípido. Isso se deve ao fato de que o indivíduo nunca se sente completo porque o amante nunca o satisfaz de forma plena, apenas serve como dispositivo para apontar o próprio vazio da relação. Dessa forma, o indivíduo troca de parceiro e inicia outro amor, com a promessa de que este vai ser absoluto, e, em seguida, troca-o por outro, com a mesma intenção com a qual escolheu o primeiro, então, o amor se racha e se enfraquece. Essa sucessão de renascimento e morte faz com que se oculte não o/a amante, mas a busca pelo amor.

Desse modo, pode-se dizer que o amor é um dos temas que mais instigam o imaginário. Não por acaso, esse tema não se desgastou ao longo do tempo, pelo contrário, ele vem se adaptando às demandas e às transformações; é como confirma Bauman (2004, p. 16): “Não é verdade que, quando se diz tudo sobre os principais temas da vida humana, as coisas mais importantes continuam por dizer?”. Além disso, o amor é uma das grandes questões universais, e o modo como

ele figura nos discursos se modifica conforme as mudanças de pensamento, de comportamento, de sociabilidade, entre outros.

O amor, entretanto, não está sujeito às leis absolutas e válidas para todas as épocas; esse sentimento tem diversas facetas, mas nenhuma delas levou o homem a ter a compreensão plena de seu significado. Sabemos apenas que temos uma vasta literatura que prova que o amor pode levar o homem à sua plenitude, mas também à sua ruína, isto é, leva-o à glória e também à perdição. Portanto, explorar os temas centrais da humanidade é um dos papéis da arte na nossa vida.

Munidos dessas problematizações, apresentaremos breves análises das obras que compuseram a Coleção Amores Expressos, com a finalidade de desenvolvermos discussões sobre como cada escritor se utilizou dos critérios regentes da editora Companhia das Letras para desenvolver o romance. Desse modo, como discorreremos no primeiro capítulo, a coleção temática tem como principal objetivo unir um tema de interesse de massa – como o amor – com a literatura. Assim, dos 10 romances publicados, selecionamos um para uma análise mais apurada, por acreditarmos ser esta a obra que melhor conseguiu conciliar a intervenção industrial e que dela tenha exorbitado.

2.2 ENTRE UM AMOR E OUTRO: UMA VIAGEM PELOS AMORES EXPRESSOS

2.2.1 Cordilheira

Anita, uma jovem promissora na escrita literária, aproveita, diante das intempéries da vida, para ir a uma jornada até Buenos Aires. A personagem carrega consigo seu primeiro romance, *Descrições da chuva*, traduzido para o espanhol. A separação de Danilo, seu namorado de longa data, e o trágico suicídio de uma de suas melhores amigas transformaram-se no *leitmotiv* que impeliu Anita a partir em busca de si em terras argentinas. Os fatos que se seguiram catalisaram nela o desejo pela maternidade como uma tentativa de consolar-se em relação à orfandade sofrida em plena adolescência. É desse modo que se inicia o romance *Cordilheira*, publicado em 2008, escrito pelo escritor gaúcho Daniel Galera, sendo o primeiro resultado do projeto Amores Expressos.

A premissa da obra de Galera (2008) parece não impressionar, devido ao reducionismo de temas desgastados – como o desejo à maternidade da

protagonista e o fim de um relacionamento – e certa trivialidade introspectiva calcada nas transformações psicológicas da personagem. Entretanto, o escritor gaúcho abre mão do lugar comum e entrega ao leitor um romance com reflexões sobre literatura, ficção e vida. Com efeito, o leitor perceberá um trabalho de destaque no enredo, como se na própria leitura decorresse o processo de escrita do romance. Como consequência, Galera (2008) resgata um recurso literário ao tentar, por meio da autorreflexividade, legitimar a própria escritura, resultando em uma reflexão sobre os processos literários contemporâneos.

A obra *Cordilheira* (2008) é dividida em três partes: “Como água”, “Mamihlapinatapai” e “Fique para sempre”. Tirando a primeira e a última partes, todo o enredo central da narrativa se concentra nas subjetividades de Anita e de seu desejo obsessivo pela maternidade, o que a leva a terminar a relação com Danilo devido à sua imaturidade. Ao receber um convite para participar de um painel literário sobre o seu romance, ela decide abandonar o namorado e partir para Buenos Aires. Ali, encontra um sujeito misterioso, chamado Holden, por quem se apaixona. Holden, Jorge Parsifal, Pepino, Estaban, Vigo e Silvia fazem parte de uma espécie de seita, inspirada em um escritor obscuro guatemalteco, Júpiter Irrisari, cuja vida foi moldada a partir de um personagem que criou para o seu romance e que o leva, com afinco, a seguir-lhe os passos para a morte.

Em um primeiro olhar, o romance parece travar um diálogo às avessas com o final de *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury. Todavia, de acordo com Schøllhammer (2011, p. 141), “Galera se inspirou numa certa ‘argentinidade’ literária e construiu seu enredo não tanto em função da figura de Jorge Luis Borges, mas de Roberto Arlt e de seus romances da década de 1930, *Los siete locos* e *Los lanzallamas* (1931)”. Esses romances falam sobre uma sociedade secreta com preceitos conspiratórios e anárquicos, não muito diferente da intentada de Holden, que diz:

Se você quer conhecer uma nação, não leia literatura. Nem uma página. Escritores de ficção têm pouco ou nada a dizer sobre seu país. Toda arte é egoísta, mas a literatura é a mais egoísta de todas. Não há como escrever honestamente sobre qualquer coisa que não seja nós mesmos. Um escritor pode tentar maquiagem esse fato com todas as suas forças, mas nunca escapará dele (GALERA, 2008, p. 89).

Esses personagens tentam vivenciar ao máximo a própria criação literária, desmitificando a ideia da idiosincrasia do escritor ao criar personagens. Dessa forma, Galera (2008) move a narrativa em um processo de *mise en abyme*: personagens dentro de outros personagens. Além disso, há citações recorrentes de trechos de livros, a partir de um processo intertextual, utilizando o pastiche e a paródia. Contudo, tais obras apenas existem no universo ficcional de *Cordilheira* (2008), como se tratasse de um pastiche de si mesmo, pois na obra se desnuda certa compleição à ironia no que se refere à arte como imitação da vida e, inclusive, à vida como imitação da arte.

Vista sobre esse aspecto, a narrativa oferece uma reflexão sobre seu processo de criação, partindo da figura de uma escritora que criou a personagem Magnólia, a protagonista do romance *Descrições da chuva*, livro ao qual rejeita veementemente:

A edição argentina estava sobre minhas pernas e eu tentava folheá-la de tempos em tempos procurando compreender o que aquele livro ainda significava para mim, mas ele não significava nada, era uma história de amor trágica inventada por uma garota que eu já não era (GALERA, 2008, p. 15-16).

O fim trágico do romance de Anita (Magnólia, amante do seu professor de cursinho, resolve selar o amor por ele empurrando-o de um penhasco) parece mover os encaixos de suas ações à revelia da própria construção da narrativa. Com efeito, o *amor trágico*, como destacado por Paz (1994), adentra-se na narrativa de Galera (2008) por meio da inserção de uma narrativa encaixada, oriunda do romance *Descrições da Chuva*. Sob essa perspectiva, quando Holden decide ao final da história se atirar a um penhasco na Cordilheira argentina, há uma semelhança entre a ficção construída por Anita, a personagem de Galera, e a ficção que existe no ato de leitura do romance de Daniel Galera. Nessa mistura de enredos, o *amor trágico* culmina tanto no final do romance de Anita quanto no romance de Galera. Cabe lembrar que o *amor trágico* acontece quando dois seres estão sujeitos ao tempo. Com isso, o amor, que não atura a inexorabilidade do tempo, quer ser eterno, mas quando se choca com a realidade traz consigo a morte. Por fim, o amor, incluindo o mais feliz, é trágico.

O tema do amor, portanto, pode ser visto em *Cordilheira* (2008) de três formas. Na primeira parte do romance, é o amor de um pai pela filha, ou seja, o

amor filial; na segunda parte, o amor está ligado a um devir e também a Holden, que desencadeia as tragédias amorosas; e, na terceira parte, é o amor idealizado de Danilo por Anita, o *amor romântico*.

Por sua vez, “Mamihlapinatapai”, que intitula a segunda parte da obra, revigora a ideia acerca da incomunicabilidade, condição latente nas relações amorosas na contemporaneidade, segundo Bauman (2004). Tal palavra, extraída da língua indígena, oriunda das cordilheiras, expressa “o olhar que duas pessoas trocam quando cada uma fica esperando que a outra inicie uma coisa que as duas querem, mas que nenhuma tem coragem de começar” (GALERA, 2008, p. 175).

O leitor engana-se ao vislumbrar um possível “final feliz” na terceira parte, devido ao título “Fique para sempre”. Ao regressar para o Brasil, Anita, traumatizada pelos eventos que antecederam o seu retorno, procura a ajuda de Danilo, e este:

Declarou que a amava. Ela não sorriu. Pareceu surpresa e, depois, preocupada. Mas ele não se intimidou. Disse que amava seu desprendimento e sua despretensão. Amava cada milímetro de seu corpo e seu cheiro azedo de recém-acordada. Amava seu livro e sua falta de vontade de seguir escrevendo. Amava-a por tê-lo abandonado e por ter voltado. Por ter perdido a mãe ao nascer e por ter enterrado o pai. Amava seus ataques de pânico, sua vontade de ser mãe (GALERA, 2008, p. 174).

Em meio à solidão, e em um sofrimento sem palavras, a personagem atravessa as tramas da linguagem e apropria-se dos resquícios da similaridade do amor da narrativa com o amor na atualidade. Em um jogo de realidades, entre o presente da linguagem da narrativa e a presentificação dela nas relações sociais, o romance de Daniel Galera não apenas obedece a demanda de histórias de amor, proposta pela Coleção Amores Expressos, como também discute os processos que levam a legitimar tal assunto em sua obra.

Literatura sobre literatura parece um caminho a ser percorrido na escrita de *Cordilheira* (2008):

Galera constrói com muita habilidade a transformação na vida de Anita em função da capacidade da personagem de se colocar em cena enquanto tal. O que diferencia essa mudança pessoal das transformações psicológicas e introspectivas da tradição literária moderna é que o escritor habilmente abre mão de grandes incursões em reflexões de consciência íntima e, com equilíbrio, elabora seu caminho através de um enredo implacável em sua precisão e determinismo. A história não está escrita como ocorreu, mas está ocorrendo meticulosamente como se fosse escrita (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 143).

No caso de Daniel Galera, Schøllhammer (2011) chama a atenção para o surgimento da escrita do autor gaúcho na cena contemporânea brasileira, pois, ao lado de Joca Reiners Terron, Paulo Scott e Daniel Pellizzari – curiosamente, todos presentes na Coleção Amores Expressos –, ele fundou uma pequena editora chamada Livros do Mal, pela qual publicou seu primeiro livro *Dentes Guardados*, em 2001. Desde então, o escritor conseguiu grande destaque perante o público e a crítica. Seu mais recente e premiado livro, *Barba ensopada de sangue* (2013), apenas consolidou o sucesso dos livros anteriores, o que fez Beatriz Resende (2014, p. 20) registrar o seguinte sobre o romance de 2013: “Começo pelo conflito que se dá entre o recurso a uma estrutura realista da narrativa posta em convívio com a ruptura mesma com o realismo”. Para a estudiosa, Galera revigora a escrita da presentificação, transbordando o presente no ato da leitura.

Os companheiros de Galera da editora Livros do Mal foram todos convidados, como destacamos, para a empreitada de escrita sob demanda da Coleção da Companhia das Letras. Em síntese, os quatro colegas da antiga editora parecem fazer parte de uma nova geração de escrita contemporânea cujos autores da última década são representantes. Tal como afirma Schøllhammer (2011), esses novos escritores fazem uma composição eclética em suas obras, nas quais misturam linguagens da cultura popular à cultura erudita. Assim sendo, além de *Cordilheira* (2008), de Daniel Galera, temos: *Do fundo do poço se vê a lua* (2010), de Joca Reiners Terron; *Ithaca Road* (2013), de Paulo Scott; e *Digam a satã que o recado foi entendido* (2013), de Daniel Pellizzari, romances que fizeram parte da iniciativa editorial da Companhia das Letras.

2.2.2 Do Fundo do Poço se Vê a Lua

William e Wilson, gêmeos univitelinos, são protagonistas do romance *Do fundo do poço se vê a lua*, publicado em 2010, do escritor mato-grossense, radicado em São Paulo, Joca Reiners Terron. Os irmãos nasceram de uma militante de extrema esquerda, no auge da ditadura militar no Brasil, que suspeitava ser perseguida pelos seus algozes militares. Na circunstância do nascimento dos filhos, a mãe falece e deixa os meninos aos cuidados do pai e do tio Edgar. Essa família, pouco convencional, é selada por um teatro à beira da falência, localizado na metrópole paulistana. Após diversas tragédias, inclusive o desaparecimento de Wilson, William parte para a cidade do Cairo em busca do paradeiro do irmão. Dessa forma, o romance é dividido em fragmentos, entre eles, diários e cartas que partem da ótica de um narrador fantasmático, o qual, ao longo da história, o leitor vai descobrir se tratar da transexual Wilson, que atende pelo nome de Cleópatra.

A viagem selecionada para Terron foi à cidade do Cairo, Egito, mas, da mesma forma como explora o escritor gaúcho Daniel Galera, o enredo é dividido em dois espaços: um ambientado em uma cidade brasileira, dessa vez São Paulo, e o outro na referida cidade egípcia. É na megalópole paulistana que se concentra a história da infância e da adolescência de William e Wilson, que vivem em um antigo apartamento e, ao mesmo tempo, concentram grande parte de seu tempo em assistir aos espetáculos do Monumental Teatro Massachusetts, criado pelo pai e pelo Tio Edgar.

No teatro, os irmãos tentam encontrar uma identidade em meio aos cenários teatrais, as máscaras, as luzes e as sombras. No entanto, a obsessão antiga do pai pelo tema do *doppelgänger* fez com que os gêmeos iniciassem uma série de espetáculos sobre a temática do duplo: intitulada Ciclo dos Duplos. É nesse momento que a narrativa, em certo tom ensaístico, introduz a temática do duplo como forma de dialogar com a tradição literária, sobretudo quando do uso do recurso da intertextualidade com os contos de Edgar Allan Poe, haja vista a presença do nome dos gêmeos, que parece ser uma espécie de paródia do famoso conto de Poe intitulado “William Wilson”.

Com efeito, no romance de Terron (2010), há um jogo de contraste atribuído ao espelhamento entre William e Wilson, pois o primeiro é a personificação da virilidade, o qual, quando criança, via-se como o personagem Billy the Kid,

símbolo viril dos *westerns* norte-americanos. No caso de Wilson, este tinha um desejo de trilhar os passos da mãe, que veio a interpretar um único papel na vida, a da icônica Cleópatra. Essa personagem serviu de fonte de inspiração para a criação de um *alter ego* baseado no clássico papel de Elizabeth Taylor, no filme dirigido por Joseph L. Mankiewicz, *Cleópatra* (1963).

Na narrativa, o amor é figurado da maneira como se constrói o romance: pelo viés do onírico e do delírio. O amor aparece, portanto, quando Wilson tenta explorar sua sexualidade quando começa a frequentar um restaurante símbolo do submundo:

Com o afrouxamento da vigilância, a boate El Cairo se tornara o parque de diversões predileto de nossa puberdade em efervescência. Deitado naquela tarde do passado aos meus pés um homem cuspiu como se orasse ao seu santo de devoção. Os ângulos tortuosos exibidos por seu maxilar no esforço de livrar-se de um dente que não mais lhe pertencia davam ideia do estrago. A poça de sangue no chão adquiria a forma de uma rosa que me era ofertada. Chegava às solas de meus coturnos (TERRON, 2010, p. 88-89).

Logo, o amor na narrativa é matizado pela presença da violência, da morte e da tragédia, condições que permeiam toda a história. Não obstante, ao que tudo indica, há um claro desarranjo das relações amorosas de Wilson, que parecem ser balizadas pelo irmão. Afinal, a obra de Terron (2010), na esteira do pensamento de Paz (1994), mimetiza o *amor filial*, que, por sua vez, é a forma como os amores fraternal, paternal e maternal são manifestados. Dessa maneira, William, como uma representação do duplo de Wilson, uma “sombra” (TERRON, 2010, p. 87), é a forma como a narrativa tenta figurar o amor.

Nesse caso, então, o amor que envolve as paixões é uma espécie de fuga das futilidades da vida – “A paixão humana em vários aspectos assemelha-se à sanguessuga, mas não tanto como quando uma boca chupa uma glândula” (TERRON, 2010, p. 91). O *amor filial* entre os irmãos é caracterizado pela proteção e pelo acolhimento devido à vida solitária que ambos levavam.

Segundo Paz (1994), a cega atração que envolve as paixões humanas não é a mesma daquela do afeto familiar, na qual, ao contrário, não aparece o elemento voluntário, característico das paixões, pois ninguém escolhe “os pais, os filhos e seus irmãos” (PAZ, 1994, p. 99). Ainda que o *amor filial* entre os irmãos se figure, a relação de ambos é atingida pelas drásticas mudanças das

relações humanas pós-modernas, que igualmente atingem os gêmeos William e Wilson, do romance de Terron (2010, p. 139):

Conversas entre irmãos têm essa qualidade inversa à existente nas conversas entre caçadores – são desconversas, na verdade –, falam mas não falam, dizem mas não dizem, existem mas é como se nunca tivesse existido. São travadas para não comunicar nada. São mais ou menos o oposto daquelas trocas urgentes de senhas e contrassenhas entre espões na penumbra de um beco qualquer de Gdansk durante a Guerra Fria. A diferença é que numa conversa entre irmãos nenhuma porta ou janela se abre quando se diz “Mickey Mouse” ou quais sejam as palavras de ordem da noite em questão.

A cidade do Cairo parece enlaçar o destino trágico dos irmãos. Nesse sentido, após o desmoronamento do Monumental Teatro Massachusetts – cuja cena parece remontar ao final da narrativa de “A queda do solar de Usher”, de Edgar Allan Poe –, ocasionado por uma tórrida tempestade, Wilson acorda desmemoriado em um leito de hospital, sem identidade. Não demora muito para ele negar, depois de uma amizade com uma transexual, o corpo-sexuado que lhe foi conferido ao longo do tempo e, assim, resolve assumir sua verdadeira identidade. Esta vai ser construída após a leitura da biografia de Elizabeth Taylor, em cujas margens das páginas a personagem escreve um diário. Na construção desse diário, começa a aflorar uma personalidade, a da Cleópatra que foi eternizada nos cinemas em 1963 pela atriz. Foi a partir desses escritos que William encontrou pistas para descobrir seu irmão nas areias egípcias.

A cidade do Cairo, construída por Terron (2010), assalta o leitor quando desmitifica a concepção da Era do Ouro do cinema hollywoodiano. Para o leitor, tudo indica que se trata de uma cidade em ruínas, perdida entre o cosmopolitismo arruinado e os sincretismos religiosos. É por meio desse cenário que os “limites entre o céu e a terra” (TERRON, 2010, p. 15) reverberam na construção romanesca de uma cidade do Cairo que parece ser a grande antagonista do romance. A cidade egípcia na obra é, portanto, *locus* emblemático para a confrontação entre o Ocidente e o Oriente: “Ao entrarem na cidade, os vultos opressores das mesquitas recortavam-se velozes contra a claridade da manhã ascendente e o asfalto azulado principiou sua faina diária de absorção de calor de suor humano e de fezes das bestas de carga” (TERRON, 2010, p. 15).

De certa forma, o choque cultural entre o Egito explorado pelo cinema norte-americano, inserido no imaginário cultural ocidental – talvez por isso a referência do filme de Joseph L. Mankiewicz –, e o Egito em ruínas e decadentista é bastante evidente. O leitor é intrigado por uma cidade egípcia que tem relação com o delírio da narradora transexual Cleópatra em um compromisso artesanal de reconstrução do enredo, cuja areia do deserto parece marcar a própria transformação da história, sempre em mudança, nunca em permanência.

Ao final da narrativa, o título traz à luz o próprio processo de construção da diegese, tendo em vista que é a cabeça decepada da transexual Cleópatra/Wilson virada para a lua, dentro de um poço, que narra toda a história do romance.

Em síntese, a composição poética do escritor pode ser entendida da forma como registra Schøllhammer (2011, p. 134):

Joca Reiners Terron rompe com todas as tendências tradicionais da literatura brasileira, escreve no campo minado entre ensaio e ficção, usando entrevistas, diários, anotações e fragmentos, sem abrir mão da liberdade imaginária e do atrevimento transgressivo na realização.

Em sua essência, o livro publicado sob a égide da Coleção traz o *amor filial* entre os personagens principais como ponto nevrálgico. É esse amor, junto à iminente morte filtrada pela ótica do humor negro, que assalta os personagens presos ao delírio da construção narrativa e do mundo da qual fazem parte.

2.2.3 Ithaca Road

O convite de Rodrigo Teixeira e de João Paulo Cuenca, organizadores do projeto, levou o romancista, contista e poeta Paulo Scott a residir em Sidney, Austrália, local onde é ambientado o romance *Ithaca Road*, publicado em 2013. A história é sobre uma personagem neozelandesa de etnia maori chamada Narelle, que retorna a Sidney buscando uma espécie de redenção com o passado. Na época das Olimpíadas de Sidney, em 2000, acabou sendo violentada pelos policiais devido à repressão praticada pelo governo australiano contra as comunidades aborígenes que viviam na parte urbana de Sidney. Narelle, ao ser

confundida com os aborígenes assentados, é atacada violentamente pela força policial. Tal fato do passado, elemento desencadeador de uma psoríase, é presentificado na relação de Narelle com o mundo e na luta contra qualquer tentativa repressora dos homens. É a partir desse retorno que a narrativa tece temas como conflitos de gênero, amor e os frágeis laços familiares.

Narelle retorna a Sidney na tentativa de resgatar da falência o restaurante de seu irmão Bernard, que foge, tornando-se incomunicável. No apartamento de Bernard, localizado na Ithaca Road, Narelle tenta organizar seu mundo. Além disso, a personagem mantém uma relação à distância com Jörg, jornalista que atravessou os mares para conseguir uma história em primeira mão a ser publicada no Brasil.

Embora pelo título *Ithaca Road* possamos observar certo diálogo com *Odisseia*, tendo em vista a referência à Ítaca intitulando a obra, o romance de 2013 é contado pela ótica de quem ficou à espera, como tentativa de recontar a história de uma Penélope moderna. A Penélope, da epopeia homérica, anuncia estar ciente de seu compromisso com seus pretendentes, mas seu amor por Odisseu a faz permanecer casta, utilizando o sudário para Laerte como tentativa de despistar os pretendentes. No caso da obra de Scott (2013), Narelle e Jörg exercem um relacionamento à distância, e o único meio de comunicação entre ambos é a *internet*. Assim, enquanto a jornada de Odisseu é o retorno à amada Penélope, Narelle, por sua vez, não espera por Jörg, pois parece preferir a distância:

[...] propus um acordo, pedi que a gente virasse amantes, coisa que até então a gente ainda não era. Desses casais que não veem com regularidade mas se veem sempre. Esquema tipo sempre que um quer trepar, apenas trepar, manda um SMS dizendo dia e local e o outro responde com sim ou não (SCOTT, 2013, p. 23).

À luz dos estudos de Giddens (1993), a relação de Narelle e Jörg dialoga com as condições contemporâneas do *amor confluyente*. Pela primeira vez, de acordo com o sociólogo norte-americano, o amor se desenvolverá no âmbito da intimidade. O *amor confluyente*, nesse caso, é um amor ativo e, portanto, contrasta com as categorias de “para sempre” e “único” que provêm da ideia do amor romântico. Em outras palavras, o *amor confluyente* é menos projetivo, pois visa a uma possibilidade real, porém, afastando-se da busca pela “pessoa especial”, ou seja, o mais importante é o “relacionamento especial” (GIDDENS, 1993, p. 72). Por isso,

essa categoria de amor não exige uma relação monogâmica. Pelo contrário, é um tipo de amor que se instaura na igualdade de doação e de recebimento emocionais. Em conformidade com esses aspectos, a narrativa de Scott (2013), contudo, mostra como o amor na vida da personagem é esvaziado no contexto do romance devido ao trauma sofrido pela repressão policial e pelo relacionamento cultivado com a família.

Com efeito, a psoríase da personagem, que foi desencadeada pelos traumas do passado, parece reproduzir sua relação com o mundo e os sentimentos. Nesse sentido, as feridas vermelhas que aparecem no corpo de Narelle aparentemente mimetizam a forma como a personagem lida com as relações humanas e, em consequência, com o amor. Essas manchas, portanto, que aparecem e desaparecem traduzem o modo como Narelle cultiva o amor: “[...] não se envolver afetivamente com ninguém, não dar satisfações a ninguém, não exigir satisfações de ninguém, não sofrer por ninguém, não fazer o outro sofrer e, acima de tudo, não se culpar. O resto é placebo” (SCOTT, 2013, p. 13).

O contexto do qual Scott (2013) faz uso para ambientar seu romance é o da crise do mercado financeiro em 2008, que culminou na queda da bolsa de valores de Nova Iorque, desencadeada pelo agravamento no setor imobiliário. A partir disso, Narelle inicia uma jornada pelo mundo burocrático a fim de evitar a falência do restaurante do irmão. Pode-se inferir que a falência do Paddington Sour parece retratar todas as falências familiares iconizadas pelo mundo dos negócios: “O tempo é uma invariável bem descontrolada quando se trata de questões familiares” (SCOTT, 2013, p. 41).

Outros temas também podem ser elencados ao longo da leitura do romance. Em *Ithaca Road* (2013), Narelle não se compraz com homens que a subjugam. Seu esporte favorito é andar de *skate* junto a outros homens, como tentativa de afronta ao sistema que a submete, pois: “Skate não aceita insegurança. A força... toda a força que você puder empregar... não resolve nada, a força não substitui a convicção” (SCOTT, 2013, p. 67). Partindo desse ponto de vista, a personagem confronta o segregacionismo de gênero nos esportes da Austrália. Em determinado trecho da narrativa, ao mencionar a piscina olímpica *Icebergs Winter Swimming Club*, resgata-se o fundo histórico australiano sobre os conflitos de gênero:

Narelle nunca admitiu treinar ali, implica com a mítica de Icebergs. Construída em mil novecentos e vinte e nove pra manter o preparo físico dos salva-vidas durante os meses de inverno, só na década de noventa seus estatutos sociais admitiram oficialmente mulheres com *status* igualado ao dos homens (SCOTT, 2013, p. 83).

Desse modo, Paulo Scott resgata um país como Austrália, que remonta à Ítaca de *Odisseia*, trazendo diálogos com as questões do contemporâneo de uma forma que parece estar colado ao presente no ato de leitura. Além disso, um lugar inusitado e inóspito como Sidney para servir de pano de fundo para o romance pareceu, em um primeiro momento, inusitado. Scott (2013), mesmo assim, elaborou uma história de amor em cujo país, no qual é ambientada a narrativa, os fundos literário e o histórico são pouco discutidos. Talvez por isso, o autor aproveitou para dialogar com a literatura e com os temas universais, tais como Amor e Família.

2.2.4 Digam a Satã que o Recado foi Entendido

Em *Digam a satã que o recado foi entendido*, Daniel Pellizzari (2013) conta a história narrada por diversos personagens em uma Dublin caótica e multicultural. A narrativa se inicia quando Magnus Factor é abandonado pela namorada eslava com quem por dois anos manteve um relacionamento. O personagem, junto com seus amigos, incluindo o xenófobo Barry, faz parte de uma empresa de turismo cuja única especialidade é a de viajar a casas mal-assombradas nas regiões inóspitas da Irlanda; e tudo não passa de uma mentira para atrair fãs de assombrações. Junto a essa história, vemos ainda a presença de Demetrius Vindaloo, criador de uma seita que junta deidades celtas a seres espaciais. A narrativa de Pellizzari (2013), portanto, é um conjunto de traços que une fragmentações do texto e falta de foco narrativo.

Apesar de apresentar diversos personagens, eles não possuem um passado, muito menos identidade. Todos aparecem e desaparecem e, por vezes, estão desconectados do universo de Magnus Factor e de seus amigos, ou mesmo de Demetrius Vindaloo; o que parece um reflexo de uma babel dublinense:

Dublin é uma excelente cidade para se deixar para trás, e minha intenção era precisamente essa no dia que encontrei Laura pela primeira vez. Queria me sentir distante do ar abafado, da sujeira, da sensação de estar eternamente misturado com a multidão que fervilha a qualquer hora do dia pelo centro da cidade, pelas ruas arcaicas e cheias de descaso que jogam séculos de história na cara dos passantes e recebem de volta a mesma indiferença. A multidão só entende o fluxo, o movimento. Mas no contexto, isso é até saudável (PELLIZZARI, 2013, p. 48).

Em relação à temática do amor, entretanto, a obra de Daniel Pellizzari apenas parece se preocupar com o tema por estar inserido na Coleção da Companhia das Letras. Ou seja, a história de amor entre Magnus Factor e a ex-namorada eslava, no início da narrativa, ou com Laura, no decorrer da história, parece desencaixada e sem propósito. Assim, a história de amor está ali para acalmar os ânimos dos leitores e dos idealizados do projeto. Ainda que o romance apresente questões pertinentes ao contemporâneo – como, por exemplo, a condição do sujeito descentrado, que perdeu o senso histórico, o que pode ter contribuído para a perda progressiva de sua identidade –, o texto de Pellizzari (2013) carece de reflexões mais profundas sobre os temas com os quais pretende trabalhar.

A linguagem da narrativa, por sua vez, é filtrada pela utilização de signos que não contribuem para os aspectos mais específicos do ato de produção artística. Em outras palavras, a narrativa se preocupa mais em “mostrar” questões adjacentes à linguagem do que ela própria. Exemplo disso é o longo capítulo narrado por Barry, que destoa do restante da obra, principalmente pela linguagem inserida. Logo, embora tente fazer uma crítica à alienação proveniente de uma sociedade movida pelo consumo – “Já vou dizendo que não acredito nesse negócio de deus, minha religião é louvar a empresa maravilhosa Nintendo” (PELLIZZARI, 2013, p. 73) –, o romance acaba tendo como resultado o senso comum.

Em certa medida, caso retirássemos a “história de amor” presente na narrativa, talvez tivéssemos uma história que comungue com a produção contística de Daniel Pellizzari, que traz universos fragmentados e excêntricos. Contudo, o uso deliberado do tema proposto pela Coleção na obra dificulta uma análise crítica sobre qual é a proposta da narrativa.

2.2.5 O Livro de Praga: Narrativas de Amor e Arte

Na obra de Sérgio Sant'Anna, *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*, publicado em 2011, contempla-se a aproximação de duas instâncias que reverberam ao longo da narrativa: a arte e a vida. Ambas fazem parte de constantes reflexões do narrador Antônio Fernandes, que, ironicamente, foi à capital da República Tcheca escrever uma história de amor sob a égide “de um projeto privado que envia escritores brasileiros a várias cidades do mundo, como Pequim, Tóquio [João Paulo Cuenca], Cairo [Joca Reiners Terron] [...] para escreverem umas histórias de amor ambientadas na cidade que coube a cada um” (SANT'ANNA, 2011, p. 14).

Há, portanto, uma clara referência ao projeto Amores Expressos, cujo romance de Sant'Anna se insere. Como apontado por Dealtry (2013), as obras de Sant'Anna servem como expressões que questionam os limites literários tendo em vista os usos constantes de pastiches, intertextualidade e citações utilizados pelo autor para dialogar com outros campos artísticos, como as artes plásticas, o teatro, as *performances*, entre outros, inclusive, questionando a ficção e de que forma ela se apropria da experiência de vida.

Não surpreende, por exemplo, o primeiro capítulo de *O livro de Praga* se iniciar quando Antônio Fernandes participa de uma exposição das obras de Andy Warhol no Museu Kampa chamada *Disaster Relics*. Ali, o protagonista do romance reflete sobre as diversas fotos de acidentes automobilísticos, nos quais vários corpos mutilados são expostos. Dessas reproduções, Fernandes retira uma frase que, supostamente, seria de Warhol: “Mas quando você vê uma foto aterrorizante um monte de vezes (*over and over again*), ela acaba por não produzir nenhum efeito” (SANT'ANNA, 2011, p. 10). Assim, o mundo de espetáculo e de exposição indesejada do outro parece servir de mote para o romance de Sant'Anna sobre as condições da pós-modernidade.

De acordo com Dealtry (2013), já que inaugura uma obra sobre histórias de amor, é bastante irônico o primeiro capítulo ser iniciado numa sala secreta do Museu Kampa. Ali, realizavam-se performances sexuais de uma pianista. Com efeito, a narrativa introduz uma cena de sexo que parece ser esvaziada e balizada por uma performance teatral:

Sim, era essa ânsia espiritual do todo – que era também a do nada – que Voradeck procurava aplacar com a dupla face do amor e do ódio, da harmonia e da desarmonia, como se duas ou mais composições fossem simultaneamente tocadas, chegando às vezes ao limiar do caos sonoro, da pane musical, logo recuperando-se com uma musicalidade extasiante e arrebatadora (SANT’ANNA, 2011, p. 25).

O sexo entre a pianista e o escritor evidencia uma espécie de inversão da esfera pública, tendo em vista que a intimidade é exposta e vivida num palco, ou seja, um espaço público. Na obra, o sexo funciona, como aponta Dealtry (2013), como um pastiche de si mesmo, pois a cena faz parte de uma encenação planejada. Nesse sentido, a narrativa demonstra uma espécie de mecanicidade das relações amorosas oriunda do esvaziamento do sujeito que não diferencia o público do privado, como bem lembra Sennet (1998), quando afirma que as relações interpessoais vêm sendo ameaçadas pela intromissão à intimidade.

À época da Revolução Industrial, como um constructo burguês, o mundo da família e das amizades íntimas definia o que o sociólogo americano chamou de esfera do privado. No caso do espaço público, por sua vez, dava-se o contato com os “estranhos”, condicionando os sujeitos a investirem em “máscaras de civilidade”, uma vez que o privado não poderia colonizar o público. No entanto, essa “máscara de civilidade” no mundo atual foi rompida, sobretudo pelo impacto de uma cultura de consumo, acarretando um tempo de embrutecimento e indiferença pelo outro.

Segundo Schøllhammer (2011, p. 117): “O mergulho no cotidiano e nos processos íntimos que envolvem afetos básicos”, como, por exemplo, “dor, medo, melancolia”, bem como o amor, são temas recorrentes da literatura contemporânea. Partindo dessa perspectiva, a obra de Sant’Anna (2011) não é indiferente ao seu momento atual, pois a intimidade pode ser justificada pela exploração do caminho do corpo e da vida pessoal. E é dessa forma que a escrita de *O livro de Praga* trabalha com as instâncias do autor e do narrador e com a mistura que há entre ambos. Nesse sentido, há um jogo entre o sujeito que dá origem ao texto e o sujeito que surge pelo efeito do discurso. Em outras palavras, é como se Antônio Fernandes fosse uma *persona*, uma máscara utilizada por Sérgio Sant’Anna no processo de escrita do romance de 2011. Desse modo, tal recurso na

obra serve como crítica à cultura massificada e alienante, uma vez que a sociedade se interessa mais por aquilo que toca de mais íntimo o outro.

Com efeito, tal exploração do indivíduo ocasiona o fim da “máscara de civilidade”, isso porque a “máscara” não precisa mais existir, pois tudo que se oferece em baixo dela é a superfície. Desse modo, o texto de *O livro de Praga* discorre sobre as várias manifestações do amor que decorrem da intromissão da esfera privada filtrada pela ótica individual do próprio processo de escrita. As relações amorosas são esmaecidas, visto que a cada capítulo Antônio Fernandes ama uma mulher, entre elas: a pianista, a garota suicida, a mulher que tem o corpo tatuado de textos pornográficos supostamente de Kafka, inclusive as relações com a estátua de Santa Francisca e com uma boneca.

Podemos destacar, como exemplo, o encontro com Giorgya na ponte Carlos conforme Antônio flanava pelas ruas de Praga enquanto aquela tentava o suicídio. Ao salvá-la do intento suicida, Fernandes a leva ao seu apartamento, onde, ali, em mais uma noite de sexo, apaixona-se pela garota. Giorgya diz a Fernandes que seu ex-namorado, “alegre e otimista demais”, a pediu em casamento e a levaria consigo até a Grécia para que fosse realizada a cerimônia. Para o noivo, a Grécia seria o lugar perfeito para curá-la tanto da doença – “fraca do pulmão” – quanto do emocional.

Para Dealtry (2013), essa cena evoca o Romantismo, visto que a personagem é a personificação do poeta tísico e melancólico “[...] tendo a arte e o amor romântico como as únicas expressões possíveis dessa consciência” (DEALTRY, 2013, p. 214). Logo,

Sant’Anna parece contemplar o mundo desse lugar singular, ao justapor a clássica personagem romântica suicida ao cenário de uma contemporaneidade entediada e perplexa, que diante da radicalidade do real, repetida à exaustão, termina por aniquilar a possibilidade de empatia. A noite de amor entre Fernandes e Giorgya não salva a jovem húngara. E ela seguirá seu destino – esta também uma ideia romântica – e se lançará ao rio na manhã seguinte, sem que, no entanto, se opere a redenção romântica (DEALTRY, 2013, p. 214-215).

Na manhã do suicídio, a jovem é encontrada no fundo do Rio Moldávia presa à escultura de Jeronimous (onde uma escultura chamada *Drown in Love* apresenta uma jovem sentada de costas para o rio quando das águas surge

outra escultura, um homem implorando pelo amor da mulher). Essa imagem acaba sendo propagada pelos celulares e máquinas fotográficas de alguns transeuntes:

Logo eles retiraram o corpo de Giorgya dali, era certo, mas àquela altura o conjunto devastador já teria sido fotografado e filmado por uma multidão de turistas, jornalistas e até artistas, que povoavam as ruas de Praga e que fixariam e retransmitiriam a cena para a quantidade incalculável de sites, computadores pessoais e celulares do mundo, criando, de fato, uma arte, uma instalação, ao mesmo tempo virtual e imperecível (SANT'ANNA, 2011, p. 60).

Nesse sentido, o narrador, ao ver a morte de sua amante da noite anterior, lembra-se da exposição do Museu Kampa, *Disaster Relics* de Andy Warhol. Na fala do artista da *pop-art*, caso víssemos um desastre “over and over again” perderíamos a empatia sobre aquilo e tudo se transformaria em banal. Por isso, a história de amor de Sant’Anna (2011) narra sobre o processo árido de desencanto do amor e da perenidade desse sentimento na contemporaneidade, pois tudo se torna banalizado, devido à repetição em exaustão. Para Bauman (2004), os padrões de amor foram baixados, isto é, noites avulsas de sexo podem ser muitas vezes chamadas de “amor”. Nesse caso, por meio das múltiplas parceiras, Fernandes encontrou uma comunhão com a cidade: “E pensei que eu havia penetrado ainda mais nos segredos de Praga, na intimidade mesma da cidade, e estava muito feliz com isso” (SANT'ANNA, 2011, p. 131).

Assim como o Rio Moldávia, que passa pela capital da República Tcheca, o amor para a narrativa é fluido e volátil, tal como o rio. A obra traduz esse sentimento a partir do modo como o personagem Fernandes se apega e se desapega das parceiras. Segundo Dealtry (2013), os personagens de Sant’Anna (2011) são conscientes de que não é possível retirar a máscara de exposição, porque, talvez, não exista nada para se descobrir.

2.2.6 Barreira

Uma voz pouco conhecida, se comparada aos colegas do projeto, mas que coloca no centro da discussão questões sobre o amor e a literatura, surgiu com o lançamento de *Barreira*. Amilcar Bettega (2013) oferece uma narrativa multifacetada, caleidoscópica e sufocante, ambientada em Istambul, cuja cidade se

constrói como a um labirinto, metaforizando as relações amorosas cerceadas. O desaparecimento da filha de Ibrahim na cidade turca, ao mesmo tempo, a tentativa do encontro de Robert com seu filho, desencadeia uma série de sobreposições de uma babel caótica, enfatizando as complexas relações humanas na contemporaneidade.

A obra é dividida em três partes, intituladas, respectivamente: “Bariyer”, “(entre)” e “Barrière”. O personagem Ibrahim inaugura a primeira parte a partir de seu ponto de vista, no momento em que trava com sua filha Fátima, via *internet*, um diálogo distanciado, não somente pelos espaços aos quais estão confinados (ele em Porto Alegre, ela na cidade turca), mas pelo frio relacionamento que cultivam. Fátima decide ir para Istambul com a finalidade de reconstruir as memórias familiares, pois seu pai, emigrado desde criança da capital turca, nunca dividiu com ela essa lembrança familiar:

[...] a cidade que ela [Fátima] descobria, a cidade escondida durante tanto tempo em histórias que um dia existiram somente para dar corpo e sentido a um passado que eu acreditava digno desse nome, estanque, ainda capaz de formar uma referência, de se colar a uma identidade e mendigar-lhe um traçozinho de caráter ou da fisionomia, mas nada mais do que isso, nada mais do que uma memória postiça, esta sopa de lembranças voláteis (BETTEGA, 2013, p. 11).

Essas lembranças costuradas, voláteis e fugazes dialogam com a relação entre pai e filha. Um desconhece o outro, já que a fissura, o bloqueio e a barreira os impedem de exercer o *amor filial*, lembrando a fala de Paz (1994). É a barreira que divide o passado do presente e a memória da identidade. Enquanto Ibrahim, por exemplo, compraz-se com sua nacionalidade de brasileiro, abandonando sua antiga nação turca, a filha, Fátima, vê-se diante da necessidade de reconstruir o retrato familiar. Não à toa, portanto, que a personagem da narrativa é uma fotógrafa.

Dessa forma, é interessante observarmos como as imagens se constroem na narrativa. Na primeira parte do romance, os capítulos não apresentam paragrafações, mudam de ótica, partindo da primeira para a segunda pessoa do singular, escritos como em blocos textuais; características que contribuem para a construção das imagens da cidade que vão se formando ao longo da leitura.

Em certo tom metaficcional, a obra alerta:

[...] era o registro impresso dos rastros de pessoas sobre o próprio corpo da cidade, seus passos inscritos uns sobre os outros num grande palimpsesto invisível que gravava nas calçadas uma carga infinita de referências, como se cada trajeto narrasse um acontecimento (BETTEGA, 2013, p. 48).

Na segunda parte do romance, Fátima aparece a partir do ponto de vista de um narrador onisciente. Nesse momento, começa-se a construir uma narrativa mais tradicional, com pontuações e divisões de diálogos pelo uso das aspas. A profissão da filha de Ibrahim reitera discussões acerca da metaficcionalidade, a partir do momento em que a fotografia, assim como a própria narrativa, apresenta-se como forma de captar uma parcela da realidade. Assim, outra barreira se constrói, pois “[...] a sensação é a de ter passado uma barreira, de repente é outra coisa, ela não está mais no mundo que habitava quando via aquela imagem em fotografias” (BETTEGA, 2013, p. 103).

Sua tentativa de reconstruir a cidade, por meio de imagens, para que estas façam parte da genealogia familiar, dá o tom a esta segunda parte da narrativa. A compreensão do passado, portanto, traduz-se em um espaço – no caso, a misteriosa e a multicultural Istambul.

O que as infinitas fotos, ilustrações e desenhos que já vira ao longo do tempo reproduzindo a topografia de Istambul através de suas colinas e mesquitas de minaretes altíssimos projetados contra o céu e refletidos de pernas para o ar no espelho de Bósforo, o que aquela acumulação de imagens repetidas fizera ao longo do tempo fora criar uma distância entre ela e a cidade que superava em muito a mera questão geográfica e colocava a imagem num lugar em que a coabitação com o que ela era tornava-se impossível, um lugar em que para ela estar ela precisaria ser outra (BETTEGA, 2013, p. 103).

A segunda parte do romance se intitula “(entre)”, que evoca dois sentidos. O primeiro pode significar estar entre um lugar e outro; já o segundo sentido se refere ao verbo entrar, essa ação é desencadeada pela entrada de outro personagem na narrativa: o francês Robert. Esse personagem tem um rápido envolvimento com Fátima ao entrar no apartamento dela. Dessa forma, todas as ações são repetidas, desde a entrada do francês ao quarto de pensão onde Fátima habitava até a relação sexual entre ambos, modificando apenas pequenos detalhes e pontos de vista.

No último capítulo do romance, o leitor conhece o personagem Robert em um aeroporto na França, quando se despede de sua mulher/ex-mulher Helenè. Nesse capítulo, há uma espécie de narrador homodiegético que lê os pensamentos de Robert. O que, de certa forma, é inusitado, por se tratar do próprio filho do personagem: “Ele não sabe o que vai pedir para comer. Ele não sabe o que faz ali. Ele tem cinquenta e quatro anos. Ele pesa setenta e oito quilos. Ele é francês. Ele tem um filho. Ele sou eu” (BETTEGA, 2013, p. 134). Lucas é filho de Robert, e, assim como Fátima, desaparece, mas apenas para seu pai. O único contato de Robert com Lucas foi por meio da publicação de um livro escrito pelo filho; um romance que relata as memórias familiares.

A partir do exposto, pode-se dizer que as famílias desgarradas figuradas no romance sintetizam as relações amorosas na atualidade – Ibrahim/Fátima e Robert/Lucas. No primeiro, a filha desaparece do quarto de pensão deixando apenas algumas pistas; no segundo, o desaparecimento voluntário e a necessidade do desencontro fazem com que Robert investigue sobre a sua própria vida e sobre como lidar com o amor:

Não, a presença que eu desejaria inventar – se ainda houvesse tempo – seria a presença lógica, sincera e quase natural do amor, ainda que deturpado ou mesmo tomado pelo avesso, mas sempre o amor, quando a coisa se passa entre pais e filhos (BETTEGA, 2013, p. 147-148).

De acordo com Paz (1994), seria possível dizer que o romance de Bettega irmana-se com sua teoria sobre os amores filiais. Para o poeta, a fraternidade, a paternidade e a maternidade não podem ser consideradas amor, e sim *piiedade*, “no sentido mais antigo e religioso dessa palavra” (PAZ, 1994, p. 99). Assim, o poeta do amor diz que, ao encontrar a palavra *piiedade* no *Dicionário de autoridades*, ela significa aquilo que move e incita reverência, o acatamento, a honra a Deus e também a forma de servir aos nossos pais e à pátria. Talvez por isso Fátima tente encontrar seu amor fraternal em outro país, pois sua relação filial não encontrou seu lugar de nascimento.

A narrativa de Bettega (2013) coloca ao leitor essa dúvida ancestral que se alonga nas tramas da história dos sentimentos humanos: o que seria amor? A obra explicita a fragilidade deste conceito:

Não há como chegar ao ponto exato. Porque tudo isso tem de passar pelas palavras, e aí é que a história encrespa. Porque há coisas que resistem às palavras, que se exprimem por si mesmas, autônomas, como acontecimentos fora da linguagem (BETTEGA, 2013, p. 239).

Como já alertava Paz (1994), o amor reside na união indissolúvel de dois contrários: o corpo e a alma. Vem daí, portanto, a dificuldade em associar outros dois contrários: a escrita e o sentimento: “O amor é composto de contrários, mas que não podem se separar e que vivem constantemente em luta e reunião com eles próprios e com os outros” (PAZ, 1994, p. 117).

Assim, antes de encerrarmos essa breve análise, cabe lembrar que o livro de Amilcar Bettega foi o último a ser lançado em função da Coleção Amores Expressos. O autor foi premiado com o Portugal Telecom, em 2005, por *Os lados do círculo* (2005). Desde então, ao receber o convite da Companhia das Letras para a coleção temática, Bettega dedicou-se apenas ao romance *Barreira* (2013).

Sobre essa obra, Gonçalo M. Tavares (2013, [n.p.]) destaca:

Não há, portanto, na escrita limpa e clara de Bettega longas linhas retas na história; tudo é quase curvo, obriga a uma inclinação e depois a outra, a uma sequência de inclinações distintas do corpo do leito; a história contorce o seu próprio organismo e quem lê vê-se obrigado a seguir desvios.

Assim sendo, a narrativa de Bettega (2013) consegue trabalhar com a história de amor a partir das relações familiares, que, de acordo com Paz (1994), são chamadas de *amor filial*. Essas relações esbarram nas condições contemporâneas do amor – como veremos mais adiante.

2.2.7 O Único Final Feliz para uma História de Amor é um Acidente

O romance *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, de João Paulo Cuenca (2010), foi escrito durante a estada do autor em Tóquio, Japão, e conta uma inusitada história de amor ambientada na metrópole nipônica. Na narrativa, encontramos o personagem narrador Shunsuke, funcionário de uma empresa de filmes fotográficos. Desde a infância, ele sabe que seu pai, ex-poeta de sucesso, apelidado de Sr. Lagosta Okuda, integra-se a uma rede de voyeurismo, graças a diversos cabos que percorrem os esgotos da metrópole por

onde, em um submarino, espiona o filho. O jovem executivo Shunsuke, entretanto, apaixonou-se por Iulana Romiszowska, uma *gaijin*, e encontra nela uma forma de se desvencilhar de sua vida esvaziada e de estimular a rivalidade com o pai. Ao longo da narrativa, o leitor também encontra a construção de um diário escrito em letras vermelhas pela boneca-robô *Luvdoll*. Nesse diário, a boneca-robô escreve sobre a relação com o seu criador: o Sr. Okuda.

A obra, dessa forma, conduz o leitor a uma cidade japonesa fragmentada e cada vez mais cosmopolita no seu simulacro de luzes e tecnologia:

Com o tempo, embarquei no submarino com meu pai e juntos passamos a navegar atrás do nosso objeto de estudo pela cidade das pessoas invisíveis, pela cidade onde gente de toda a nossa grande nação japonesa vem para ser esquecida pela cidade assimétrica que carrega em si todas as outras e nenhuma delas (CUENCA, 2010, p. 14).

A cidade construída por Cuenca (2010) revela uma atmosfera labiríntica e onírica, abrindo espaço para a presença de gigantescos monstros e andróides, em um jogo de imagens sobrepostas, que se une ao universo do voyeurismo e da vigilância. É, portanto, no mundo dos simulacros que a narrativa parece existir; talvez em função da profissão de Shunsuke, com a fotografia, ou pelos observatórios do Sr. Lagosta Okuda, ao longo dos subterrâneos de Tóquio. Mas são essas fotografias registradas na escrita literária que parecem ser um ponto de partida à construção narratológica:

O trem para.

A paisagem que vemos pela janela deixa de ser um desconjunto de traços horizontais para se congelar em contornos iluminados por trás da chuva. Ao lado do pontilhão por onde passa a linha Yamanote, há uma muralha de edifícios e galerias comerciais. No topo de tudo, um grande outdoor anuncia sopa em tubos de neon. O único conjunto de janelas sem cortinas fechadas ou vidros escurecidos é o do quinto andar no edifício curvo à direita. Ali, um grupo de pequenas bailarinas ensaia uma coreografia no centro da sala, enquanto outras alongam as pernas numa barra de metal (CUENCA, 2010, p. 17).

Nesse fragmento, vemos como as orações são curtas e sintéticas, marcando as ações de modo que a narrativa aja como um roteiro cinematográfico. Dessa forma, a linguagem fica mais fluida, mais acelerada, descritivamente econômica e sem o uso de adjetivações. Além disso, a psicologia das personagens

fica à mercê de seus gestos e ações. Assim, há na obra de Cuenca (2010) a contaminação do cinema na escrita do autor. Em entrevista, João Paulo Cuenca fala sobre a importância do cinema em seu processo de escrita, porque “[...] depois do [surgimento do] cinema toda a escrita virou cinematográfica [...]. Nosso imaginário foi capturado pelo audiovisual de uma forma tão poderosa que eu acho que a gente sonha com plano e contraplano” (CANAL FUTURA, 2015). Logo, é por meio dessa construção de linguagem que o narrador compõe o cenário caleidoscópico da cidade nipônica.

A obra se inicia pelo final, como se a narração fosse circular. O livro, portanto, revela em seu título a iminente tragédia que decorrerá. O amor entre Shunsuke e Iulana Romiszowska se realiza de forma projetiva, porque ambos desejavam uma relação ideal, como espécie de fuga. Entretanto, Romiszowska é fruto da chantagem do Sr. Lagosta Okuda, que, ao descobrir que seu plano inicial, de manipular o filho, deu errado, resolve destruir o trem do metrô em que o casal estava, culminando na morte da *gaijin* e na mutilação do jovem Shunsuke. Diante do título da obra, *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*, podemos perceber, sob a luz dos estudos de Paz (1994), que todo amor é um acidente, vez que a mortalidade do homem coloca em xeque o desejo de imortalidade do sentimento amoroso.

Como aponta Bauman (2004), Eros é possuído pelo fantasma de Tanatus, isto é, por mais libertador que o amor pareça, não há uma forma de libertá-lo de sua mórbida inclinação à morte:

As promessas do amor são, via de regra, menos ambíguas do que suas dádivas. Assim, a tentação de apaixonar-se é grande e poderosa, mas também o é a atração de escapar. E o fascínio da procura de uma rosa sem espinhos nunca está muito longe, e é sempre difícil de resistir (BAUMAN, 2004, p. 23).

Na narrativa, como destacamos, há a construção de um diário em vermelho, escrito por uma *Luvdoll Inc.* chamada Yoshiko. Esta parece ser um contraponto com o jovem Shunsuke. Isso porque o executivo apenas coleciona relações amorosas, e para ele o amor apenas preenche uma carência afetiva; já para a boneca Yoshiko, por sua vez, o amor é uma forma de compreender o homem. No diário em vermelho, portanto, ela busca respostas sobre as questões humanas e

ontológicas, ao quais, em essência, deveria desconhecer, por se tratar de uma boneca-robô:

E que a morte para mim seria como se ele [o Sr. Okuda] voltasse a me fechar na caixa de onde vim e retirasse de mim o nome Yoshiko e me deixasse lá dentro, sozinha no escuro, até que eu me misturasse com o escuro e não soubesse o que é o escuro e o que eu sou, e que assim eu perderia a consciência do meu corpo e com ela o meu corpo e o meu nome Yoshiko, e que quando se morre se deixa de ser o que é e se passa a ser tudo o que não é, como uma montanha que desaparecesse, se transformando na paisagem que a cerca, perdendo a consciência e o corpo de montanha (CUENCA, 2010, p. 73).

A boneca Yoshiko, feita sob medida para o Sr. Okuda, carrega consigo sua utilidade desde o nome de fábrica: *Luvdoll*. Por meio da sonoridade vinda desse nome – “Luv”, que remonta ao som de “Love” –, podemos perceber que ela deveria existir unicamente para a satisfação de seu dono. Contudo, na abertura onde deveria estar o coração da boneca, escondem-se vários poemas antigos de amor escritos pelo Sr. Okuda. Desse modo, a personagem começa a apreender os vínculos humanos e a misteriosa condição que os fazem se apaixonar por meio da literatura. Isto é, as poesias guardadas no “coração” da boneca é o modo pelo qual ela começa a compreender o sentimento amoroso que leva os homens à liberdade e à loucura. De certa forma, a narrativa presta homenagem à literatura e ao poder que ela tem sobre a compreensão dos principais temas da vida humana. Assim como destaca Paz (1994, p. 27): “Refletir sobre Eros e seus poderes não é a mesma coisa que expressá-lo: este último é o dom do artista e do poeta”.

Em conclusão, observamos que Cuenca (2010) utiliza-se de diversas técnicas narrativas para contar sua história. O autor faz uma mistura de referências de ficção científica e de monstros icônicos – dos antigos programas de televisão japoneses, como *Chageman*, *Goggle V*, *Black Kamen Rider*, *Ultraman*, entre outros – com a tradição literária, uma vez que revela como a literatura é um exercício de sensibilidade para compreender questões humanas – em especial, o amor.

De acordo com Resende (2014, p. 19), a narrativa de Cuenca é inovadora:

O jovem escritor João Paulo Cuenca viajou a Tóquio, de onde trouxe imagens, linguagens e referências completamente comprometidas com a cidade, criando um deslocamento espacial e temporal em *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*. Japoneses, estrangeiros e uma boneca inflável constroem a história de amor, entre relações perversas, violentas e apaixonadas.

Entre as produções da Coleção, além da narrativa de Cuenca (2010), outros projetos utilizaram o diálogo com o cinema como mote para responder à proposta inicial da Companhia das Letras, trazendo histórias de amor e sua importância nos discursos de massa.

2.2.8 Nunca vai Embora

Chico Mattoso encontrou em Havana, Cuba, o palco central para os conflitos amorosos de dois personagens no romance *Nunca vai embora*, publicado em 2011. Rodrigo Polidoro, o qual vive à sombra do pai, que o rejeita, parece ter encontrado no relacionamento com a cineasta Camila um alento para a sua vida tediosa e banal. É pelo convite dela que Rodrigo decide desembarcar na ilha caribenha, onde seria o local ideal para a aspirante a cineasta filmar um documentário. Entretanto, Camila desaparece sem deixar vestígios, o que desencadeia em Rodrigo uma série de investigações movidas por paranoias.

Embora a trama da narrativa de Mattoso (2011), a princípio, lembre um romance policial, na realidade, o desaparecimento de Camila serve para retratar as relações humanas mecanizadas:

Entrávamos no quarto e eu pulava em cima dela. Isso aconteceu tantas vezes que ao final eu repetia a rotina só por costume, já não esperava um desfecho diferente. Camila me abraçava, eu arrancava sua camiseta, começava a tirar minha bermuda, ia dar início ao ataque aos peitinhos quando ela soltava um grunhido incomodado e pedia um minuto para ir ao banheiro (MATTOSO, 2011, p. 16).

Os personagens protagonistas parecem desconhecidos um para o outro, e a chegada a Havana apenas potencializa ainda mais esse desconhecimento. O amor entre Rodrigo e Camila, portanto, é sublimado por uma espécie de dependência emocional oriunda da falta de maturidade do primeiro, que remonta ao espectro do *amour passion* de Giddens (1993):

Alguma coisa tinha acontecido no caminho, alguma transformação radical e misteriosa parecia ter se operado no instante em que pisamos em solo cubano, e o que antes me parecera um ato de independência agora não passava de mais um capítulo na minha história de equívocos e submissões. Eu precisava ir embora, mas não conseguia me imaginar fazendo isso sem Camila. Estava imobilizado: só minha cabeça seguia em movimento, girando em falso como um motor defeituoso (MATTOSO, 2011. p. 19).

Na narrativa, é possível observar que o confinamento da relação amorosa é mimetizado pelo apartamento. Este, sempre quando é descrito pelo personagem-narrador, aparece ao lado de palavras como “rachaduras”, “embolorado” e “ruínas”. Nesse sentido, quando ocorre o término da relação de ambos os personagens, tal fato é seguido a partir da saída de Rodrigo do apartamento:

Eu estava ali, diante do prédio bolorento de onde saía todas as manhãs, e tinha a impressão de nunca ter estado antes naquele lugar, de estar olhando as coisas pela primeira vez. Em parte era verdade: de alguma maneira eu ainda não havia chegado a Havana, e agora finalmente colocava meus pés sobre ela (MATTOSO, 2011, p. 44).

Em uma breve análise sobre a linguagem do romance, vemos que os verbos utilizados no pretérito imperfeito dão certa imprecisão aos fatos ocorridos, o que desencadeia no leitor a sensação de desconfiança, sobretudo em relação às teorias conspiratórias sobre um possível sequestro de Camila, que envolve, inclusive, o governo cubano. Logo, a narrativa é cercada de paranoia. Isso se deve ao fato de que, a partir do final do romance, vemos que estamos lidando com a escrita de um caderno de anotações, construído por meio da memória e da percepção subjetiva do mundo: “Normalmente, quando a escuridão toma conta do quarto, largo o caderno e vou direto para a cama. Ainda devem me restar alguns minutos. Acho que não terei problemas para chegar até o fim” (MATTOSO, 2011, p. 121).

Outra característica que podemos destacar na obra é a forma como a diegese se encarrega de dialogar com o cinema, principalmente nas diversas citações e referências cinematográficas ao longo do texto – afinal, essa talvez tenha sido a forma encontrada por Chico Mattoso para dialogar com a proposta da Coleção Amores Expressos. Podemos destacar entre essas referências o filme *Chinatown*,

de Roman Polanski, que dialoga tanto com as condições internas do personagem como com as do próprio enredo:

É claro que Camila arrumou um jeito de justificar esteticamente seu gosto pelo filme. Para ela, *Chinatown* era um raro exemplo de como uma estrutura clássica podia abrigar elementos modernos. Os elogios iam para rimas visuais, as texturas, a sofisticação simbólica e narrativa. Eu, ao contrário, me limitava a gostar do clima da coisa. A elegância dos cenários. Os diálogos afiados. Gostava sobretudo de Jake Gittes, de sua ironia fina, o jeito ao mesmo tempo sereno e destemido de encarar as adversidades, como se tudo, à exceção do passado, fosse passível de resolução (MATTOSO, 2011, p. 15).

O filme de Polanski traz elementos do cinema *noir* e se molda a partir de características tradicionais do gênero, como, por exemplo, uma investigação de um assassinato, certa dubiedade do caráter do protagonista e a presença de uma *femme fatale* – típica personagem feminina do cinema *noir* dos anos 1940 e 1950 –, entre outros aspectos.

Nesse sentido, o romance de Mattoso (2011) faz uma espécie de homenagem a esse gênero, uma vez que, além de evocar elementos detetivescos, traz também a personagem Camila, a qual remonta a uma *femme fatale* cuja característica principal é a de seduzir e enganar o herói em troca da obtenção de algo. Nesse caso, Camila age como um grande mistério no romance, a partir do momento em que ela é descrita sobre o olhar subjetivo de Rodrigo.

Os dois, portanto, acabam desempenhando uma relação assimétrica, na qual Camila não confirma seu afeto, até o ponto em que Rodrigo, obcecado, viciado e exausto, fica incapaz de tomar decisões racionais e de gerenciar sua vida social. Camila, por conseguinte, é construída como se fosse uma figura mítica, inalcançável, que remonta também a outra personagem clássica, dessa vez da literatura, a Capitú, de *Dom Casmurro*.

Por fim, o título da obra de Chico Mattoso *Nunca vai embora* parece evocar algo que nunca se distanciou, como uma lembrança que fica ou sobre um sentimento que nunca desaparece, no caso, o amor que sentia por Camila. No entanto, ainda que a leitura do romance aconteça de maneira rápida e fluida, a obra dá a sensação de certo reducionismo de temas desgastados. Em síntese, embora o livro apresente particularidades cinematográficas, que de certa forma responde à demanda da Coleção, a narrativa não une de maneira coerente forma e conteúdo.

2.2.9 Estive em Lisboa e lembrei de Você

No livro *Estive em Lisboa e lembrei de você*, publicado em 2009, Luiz Ruffato traz uma história que baliza discussões sobre o amor e a identidade em uma linguagem que o consolidou como uma das vozes mais autênticas da literatura na atualidade. Como o próprio título sugere, a narrativa é ambientada em Lisboa, mas parte do enredo se passa em Cataguases, Minas Gerais.

Nas terras mineiras, conhecemos Sérgio de Souza Sampaio, o Serginho, que ao passar por dificuldades, entre elas a perda da mãe, decide embarcar para Portugal em busca de um emprego a fim de sustentar seu filho, fruto de uma relação com Noemi, que tinha “ideia fraca” (RUFFATO, 2009, p. 24).

Ao chegar em Lisboa, Serginho percebe os choques culturais que o assolariam ao longo de sua estada na cidade. Nesse lugar, diante de diversos impropérios, conhece uma prostituta por quem se apaixona. Sua ingenuidade, porém, o faz ser vítima de um golpe, perdendo o passaporte, o único elo que o conectava ao seu lugar de origem: o Brasil.

No romance, Serginho nunca conseguiu manter um relacionamento, pois sabia que “no Brasil vence o mais bem motorizado” (RUFFATO, 2009, p. 22). Apesar de construir laços bastante frouxos com algumas mulheres, foi com Noemi que decidiu se casar, por tê-la engravidado, embora ambos estivessem numa “melancólica união desde sua raiz” (RUFFATO, 2009, p. 22).

Em Portugal, é onde o personagem conhece Sheila, uma prostituta que figura como um espectro do *amour passion*, tal como apontado por Giddens (1993) – um amor que conhece a liberdade e que se diferencia do amor romântico por não ter base nas convenções sociais.

Ela, nos vinte e dois minutos que dura a viagem, manteve agarrado o meu braço, a cabeça dormitando no meu ombro, fôssemos marido e mulher, trajes domingueiros, a caminho da casa dos sogros pro almoço-em-família, o Tejo esbravejando rente lá fora, e por um instante esqueci do mundo, envolvido pelo **xaile** da felicidade (RUFFATO, 2009, p. 74-75, grifo do autor).

Desse modo, por mais que “[...] andava meio perturbado, acho que apaixonado com ela” (RUFFATO, 2009, p. 77), Serginho resolve entregar o passaporte para Sheila como uma espécie de moeda de troca. Entretanto, a

prostituta desaparece com o documento, o que faz com que o protagonista do romance permaneça na total clandestinidade: “[...] enquanto preenchia a papelama, ficava olhando praqueles pobres-diabos, africanos, árabes, indianos, babel de raças e cores, se espremerem dois-três na mesma cabina de telefone, esgoelando, chorando” (RUFFATO, 2009, p. 73).

Portanto, ao construir uma narrativa a partir de um olhar do pequeno operariado brasileiro, o qual, por sua vez, vem se tornando invisível para a sociedade brasileira, Ruffato (2009) marca as transformações de identidade tendo como ponto de partida o exílio de um personagem. Nesse caso, a linguagem se encarrega de marcar essas mudanças, sobretudo pela formatação do texto na obra:

E, então, madrugadas, manhãs e tardes deflagrei a investigar o paradeiro da Sheila, e, com tanto afinco, que, confundido como **espia** por uns, como **gira** por outros, tive que desistir, sob ameaças. O **telemóvel** desativado, especulei nas imediações da rua Conde Redondo, vasculhei **casas de alterne** e hoteizinhos suspeitos, plantoneei na frente do prédio que ela morava, sem sucesso (RUFFATO, 2009, p. 82, grifos do autor).

Nesse exemplo, podemos observar que algumas palavras estão destacadas no próprio romance. Esse recurso formal funciona como forma de marcar a perda gradativa de identidade do protagonista-narrador. Aliás, a cada virar de página, o leitor começa a perceber como o narrador perde gradativamente os laços com sua terra natal, observado por meio da formatação do texto e, sobretudo, pelo título da obra, que resgata certa nostalgia do sujeito da oração: “eu”.

Desse modo, a obra de Ruffato (2009) figura o amor tanto por meio do *amour passion* de Serginho pela prostituta, que o leva a perdição, quanto o amor pela saudade da terra natal. Para isso, o escritor mineiro se utiliza de diálogos intertextuais que confirmam a nostalgia do narrador por utilizar na epígrafe um poema de Manuel Torga, em que o eu-lírico fala sobre a saudade do Brasil. No entanto, a narrativa do escritor mineiro não se arrisca em trazer uma linguagem cinematográfica no seu escopo, embora inove na questão sobre o amor, que na narrativa pode ser observada de maneiras distintas.

2.3 COLEÇÃO AMORES EXPRESSOS: PRESENTIFICAÇÃO DA ESCRITA

Com 10 obras publicadas até o momento, podemos perceber que a Coleção Amores Expressos estabelece um diálogo com as produções literárias contemporâneas. Observamos que esses romances retratam temas que estão colados ao presente e, mesmo respondendo a uma encomenda, parecem, afinal, estar comprometidos e inseridos em uma proposta literária contemporânea – seja pelos temas que evocam, seja pelas concepções artísticas de linguagem, atendendo à demandas estéticas da atualidade, como o diálogo com os aspectos da tradição literária e com os discursos de massa.

Vista sob esse aspecto, a literatura contemporânea, segundo Schøllhammer (2011), parece viabilizar uma escrita que está motivada pela urgência em se relacionar com a realidade histórica, tendo em vista a incapacidade de capturar o presente em sua forma específica, reconhecendo e se comprometendo com um presente impossível de se coincidir. Por isso, as narrativas da Coleção introduzem uma relação com a realidade, inserindo no próprio trato textual a maneira como tenta reivindicar o presente.

Nesse sentido, os títulos das ficções da Coleção Amores Expressos, por exemplo, trazem metáforas relacionadas ao sentimento de perda, de saudade, de pessimismo, de ausência, entre outros temas que se reverberam nas obras. Embora seja uma coleção sobre histórias de amor, as narrativas desconstroem os horizontes de expectativas do leitor, isso porque desmitifica a concepção idealizada que tem a palavra Amor nos discursos e nas sensibilidades ocidentais, como sugere Rougemont (1988): um estado apaixonado de expectativa que nasce da ilusão romanesca.

Podemos observar que, por meio dos títulos e dos temas dos romances, há uma forma de indicação das desconstruções da sensibilidade amorosa ocidental: o título *O livro de Praga: narrativas de amor e arte* traz algumas expectativas por apresentar no subtítulo o termo “narrativas de amor”, entretanto, essas histórias de amor se figuram a partir dos amores flutuantes e vazios do protagonista. Logo, apresenta-se como uma forma de criticar o vazio das relações humanas mediadas por uma cultura do espetáculo. Já *O único final feliz para uma história de amor é um acidente* sugere, com ironia, que histórias de amor só existem porque são trágicas. Além disso, os romances como *Cordilheira* e *Nunca vai*

embora, ainda que apresentem em suas narrativas histórias de amor, também sobrepõem discussões sobre a deterioração da comunicação humana. Outros romances da Coleção também falam sobre a escassez de afeto – *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*, *Ithaca Road* e *Barreira* –, a sensação de inadequação – *Do fundo do poço se vê a lua*, *Estive em Lisboa e lembrei de você* e *O filho da mãe* –, entre outros temas.

Há um ponto importante a ser destacado sobre as obras publicadas na Coleção Amores Expressos. Nas narrativas (excetuando-se *Digam a Satã que o recado foi entendido* e *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*), é possível observar que a questão sobre a família é bem evidente, sobretudo acompanhada da figura paterna. Como, por exemplo, o Sr. Polidoro, pai de Rodrigo no romance *Nunca vai embora*; o pai de Narelle em *Ithaca Road*; o de Anita em *Cordilheira*; a rivalidade entre o filho Shunsuke com o pai Sr. Lagosta Okuda, em *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*; entre outros.

Em conformidade com essas particularidades, é interessante percebermos que todas as narrativas destacadas apresentam a ausência da figura materna, seja pela morte – *Cordilheira*, *Do fundo do poço se vê a lua*, *Estive em Lisboa e lembrei de você* –, seja pela ausência efetiva. Em contrapartida, a figura paterna se apresenta, por um lado, como antagonista do romance – *O único final feliz para uma história de amor*, *Nunca vai embora* e *Ithaca Road* – e, por outro, como figura passiva ou sem grande relevância para os conflitos do enredo.

Como uma tentativa de perceber o presente de modo anacrônico, a partir de certa distância temporal, destaca-se a obra *O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho (2009). O romance tem como principal característica a maneira como lida com a memória histórica, atendendo a uma demanda da realidade, sobretudo por introduzir sujeitos à margem da sociedade como forma de dialogar com a proposta temática da Coleção da Companhia das Letras. Carvalho (2009) traz à superfície as histórias maternas no auge da Segunda Guerra da Tchetchênia, em um romance de metaficção historiográfica. Em síntese, por esse olhar autêntico da narrativa de Carvalho (2009), a crítica tem colocado a obra do autor como o grande destaque da Coleção Amores Expressos.

Bernardo Teixeira de Carvalho nasceu no Rio de Janeiro em 1960. Romancista, contista, jornalista e tradutor, começou na carreira literária com o livro de contos *Aberração* (1993). Antes disso, formou-se em Jornalismo, em 1983, e,

ainda nessa década, radicou-se em São Paulo para trabalhar exclusivamente para o jornal *Folha de S. Paulo*, o qual concedeu viagens para o escritor como correspondente na França e em Nova York. Já nos anos 1990, defendeu uma dissertação com a qual obteve o título de Mestre em cinema pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

Mesmo estreando como contista, Bernardo Carvalho se destacou como romancista quando publicou seu livro de maior êxito: *Nove Noites* (2002), vencedor do Prêmio Portugal Telecom.

Em relação ao estilo de linguagem utilizada nas obras do autor, sobre a qual trataremos mais adiante, parece não haver, em princípio, uma linha condutora, haja vista que cada romance se mostra ao leitor com estilos variados, como, por exemplo, a obra *Medo de Sade* (2000), que carrega consigo uma escrita dramática e que remonta, formalmente, a textos teatrais. Entretanto, se colocarmos as obras do autor carioca lado a lado, podemos perceber um estilo de escrita semelhante à cinematográfica – talvez pela formação com a qual recebeu o título de Mestre ao estudar o cinema do diretor Wim Wenders.

Dessa maneira, a escolha por analisar *O filho da mãe* (2009), entre os 10 livros publicados pela Coleção da Companhia das Letras, no presente estudo, tem a ver com a singularidade da narrativa de Bernardo Carvalho. Cabe lembrar que essa não foi a primeira experiência de escrita por encomenda do autor. Em 2000, ele publicou o romance *Medo de Sade*, inserido na Coleção Literatura ou Morte, também da Companhia das Letras, projeto idealizado pelo editor executivo da editora, Luiz Schwarcz. Além dessa encomenda, o autor carioca recebeu uma bolsa da editora Cotovia de Portugal pela qual publicou o romance *Mongólia* (2003).

A maioria das obras publicadas do autor é pelo selo da Companhia das Letras, que, conforme discutido anteriormente, é uma editora que sugere a importância de consagração dos livros nela publicados. Sem dúvida, como a editora paulista tem maior confiabilidade dos agentes envolvidos no campo literário, os autores que publicam sob o seu selo conseguem ter maior visibilidade nas instâncias acadêmicas, jornalísticas e no meio social, isso porque a editora age como elemento para a distinção de um escritor em relação a outros escritores. Não surpreende que Carvalho tenha conseguido encontrar um estilo próprio que condensa uma complexa construção de enredo em uma linguagem “acessível”, o que pode atrair diversos leitores.

Sendo assim, no que diz respeito aos aspectos pertinentes à literatura por encomenda, o autor não parece ter sido diretamente influenciado pela “pressão” de escrever em um projeto de encomenda, talvez por estar acostumado ou por entender que está enquadrado e situado em um jogo mercadológico.

É preciso ter em mente que *O filho da mãe* (2009) se destaca, principalmente, pelo modo como é narrado. A escolha por contar a história pela via da metaficção historiográfica foi o modo do autor para trazer à tona histórias sobre mães e filhos na Segunda Guerra da Tchetchênia. O amor, por sua vez, surge a partir da relação das mães com seus filhos, e estes com a exploração de um amor que vai de encontro com as convenções sociais. Por essa via, as relações amorosas podem ser vistas por duas possíveis leituras. De um lado, o amor materno, que leva as personagens a serem capazes dos maiores gestos altruístas às maiores perfídias, demonstrando certo paradoxo sobre a figura materna culturalmente construída; e, por outro lado, a relação homossexual entre dois personagens que culmina em um final trágico.

Assim, sobre as obras do escritor carioca, em especial *O filho da mãe*, Beatriz Resende (2014, p. 18) destaca:

Em todos os romances do autor trava-se um combate entre real e ficcional. A arma da ficção é o discurso, a da realidade, o estranhamento. A luta entre adversários poderosos é instigada pelo romancista, que, de um lado, fornece suprimentos à curiosidade do leitor interessado em relatos de viagem através de culturas tão diversas e geografias peculiares mas, de outro, cria um enredo tão simples quanto emocionante. Ao final, o que garante a vitória da ficção é a própria construção discursiva desenvolvida em manobras precisas do escritor hábil e competente. E é sobretudo na afirmação dos poderes do ficcional que está a importância de suas obras originais e instigantes.

Cabe lembrar que Bernardo Carvalho já havia participado da experiência de encomenda a partir de uma viagem ao exterior. O resultado dessa experiência foi, como citado, o livro *Mongólia*, de 2003, que ganhou o Prêmio Jabuti. Desse modo, em entrevista cedida à Beatriz Resende, o escritor fala sobre a perspectiva de se escrever uma história que se ambienta em outro país.

O livro de um brasileiro que se passa na Rússia com personagens russos é um livro simplesmente invendável no mercado internacional. Porque nenhum francês, nenhum americano, nenhum inglês quer ler um brasileiro escrevendo sobre a Rússia. Se o livro se passa na Amazônia, ele é uma expressão de uma experiência que esse autor tem e que é verossímil para um leitor, por exemplo, americano (RESENDE, 2014, p. 19).

O trecho transcrito demonstra, por um lado, certa preocupação do escritor em se inserir no jogo de mercado e, por outro, a relação desse mesmo mercado com a literatura brasileira no cenário global. Sobre o primeiro ponto, a proposta da Coleção temática da Companhia das Letras foi bem-vinda para o autor, já que trouxe à baila os aspectos fundamentais da profissionalização do escritor. Assim, uma obra como *O filho da mãe*, ainda que inserida em determinações geradas pelo mercado, pode ser eternizada caso seja bem realizada esteticamente – como discutiremos mais adiante.

Podemos ver que Bernardo Carvalho, que tem um número de publicação bastante considerável, em comparação com seus companheiros da Coleção, é um escritor com aceitação no campo literário e, não raro, é tratado por maior parte da crítica como escritor consagrado. Afinal, essa aceitação pode ser demonstrada tanto pela crítica jornalística como pela acadêmica e, sobretudo, pelas premiações recebidas – sua última publicação, por exemplo, *Reprodução*, recebeu o Prêmio Jabuti de 2014. Em síntese, Carvalho é um autor com destaque na cena literária brasileira e vem se consagrando, inclusive, pela aceitação de sua profissão de escritor a partir de sua visibilidade nos meios sociais.

Desse modo, a nossa análise se centrará na maneira como a narrativa condensa a proposta da Coleção Amores Expressos, no nível do tema, e como evoca questões contemporâneas a partir do diálogo com o passado. Em tese, é possível observar como o romance se concentra em fazer com que o leitor debata sobre a nossa existência e a nossa relação com o mundo que vive no caos. Assim, o romance lida com diversos personagens caóticos e fragmentados, e tais aspectos são impressos no próprio corpo do texto. Portanto, a despeito dos diversos destinos individuais dados a cada um deles, vemos que o amor é a peça chave de todas as relações estabelecidas na obra, ainda que esteja acima da lei.

3 AS FIGURAÇÕES DO AMOR EM O FILHO DA MÃE

*“Amarga camisa nova
cosi para meu amado.
Esta terra russa gosta,
gosta do gosto de sangue”.*

(Anna Akhmátova)

Neste capítulo, primeiramente, vamos relacionar as discussões desenvolvidas no segundo capítulo e inserir um novo debate, por exemplo, o da noção de metaficção historiográfica presente na obra de Carvalho (2009), tendo em vista a forma como é narrado o romance. Em seguida, daremos atenção ao amor filial presente na obra ao mesmo tempo em que discorreremos sobre a figura da poetisa Anna Akhmátova, que se apresenta, no texto, como símbolo do amor materno. Por fim, vamos analisar sobre o amor trágico mimetizado na relação homossexual entre dois personagens que são cercados pelas ruínas, símbolo iminente do passado e também da morte.

3.1 BERNARDO CARVALHO: DESTERROS E MEMÓRIAS

Bernardo Carvalho pode ser considerado um dos grandes nomes da literatura brasileira contemporânea. Com 10 obras publicadas – considerando que a última foi lançada recentemente, *Reprodução* (2014) –, o autor carioca vem demarcando um território autêntico por sua produção literária, que, constantemente, vem ao encontro do contexto globalizado no qual se inscreve.

Sobre esse contexto, Beatriz Resende (2014), no recente ensaio “Possibilidades da nova escrita literária do Brasil”, trata sobre os aspectos políticos do Brasil que hoje atingem o imaginário artístico e a sua multiplicidade:

O corte proposto, especialmente a ficção em prosa a partir dos anos de 1995, como indicador de uma nova literatura, tem evidentemente muito a ver com as possibilidades em que o Brasil se encontra, com o processo de democratização completado e solidificado, de cultivar, finalmente, uma política de esperança, o que não quer dizer aceitação unânime das políticas de Estado nem tampouco ausência de manifestações de descontentamento. Contribui, certamente, além das razões já enunciadas, a passagem de, como dizem os economistas, país unicamente receptor a país também fornecedor. Dentre as *possibilidades* que percebo está a de maior circulação internacional de nossa literatura, com inserção no mercado externo (RESENDE, 214, p. 12, grifo da autora).

A partir desse trecho, podemos afirmar que as narrativas contemporâneas estão inseridas num movimento de fluxo constante e são advindas das mudanças inevitáveis dos movimentos da globalização. Algumas ficções contemporâneas podem simbolizar esse fluxo por levar em consideração uma maior mobilidade geográfica, de completo desenraizamento, pois, em vez de uma literatura que fala sobre o Brasil e de suas cores, elas se transformam em expressões literárias que buscam se inserir no movimento dos fluxos globais.

De acordo com o ensaio de Resende (2014), parece haver certa “esperança” acarretada pela ampliação do poder aquisitivo dos brasileiros, introduzindo uma nova classe média. Além disso, também se deve levar em conta as posições positivas alcançadas pelo país e a visibilidade que foram adquiridas “no concerto das nações” (RESENDE, 2014, p. 9). Entretanto, mesmo que haja certa “esperança”, isso não impediu discursos de descontentamento diante do cenário político atual do Brasil. Mesmo assim, é inevitável que muitas prosas atuais se insiram na posição do país no concerto global. Os “novos” posicionamentos podem ser exemplificados, muitas vezes, por maior mobilidade geográfica ocasionada pela inexistência de fronteiras, e escritores como o próprio Bernardo Carvalho encontraram um espaço nessas movimentações e posicionamentos atribuídos ao fenômeno da globalização.

O escritor carioca, de forma seminal, vem introduzindo a temática do desenraizamento, a partir de *Teatro* (1998), *As iniciais* (1999), *Mongólia* (2003) e *O sol se põe em São Paulo* (2007). Nesse sentido, a prosa carvaliana se insere nas características desse contexto global. Por isso, ao sempre trabalhar com romances que se passam em outro território, vemos que a proposta da Coleção Amores Expressos não foi incomum para o autor, tendo em vista os escritos anteriores de Carvalho, os quais se ambientam em outro território. Dessa forma, o romance *O filho da mãe* (2009) apenas faz jus às obras anteriores do autor, embora tenha se enquadrado num compromisso artesanal de escrita sob eixo temático.

Ambientada na comemoração do tricentenário da cidade de São Petersburgo, na Rússia, em 2003, a narrativa revigora questões sobre um passado recente: o da Segunda Guerra da Tchetchênia e as consequências provenientes dela. O tema do amor, por sua vez, dilui-se em uma narrativa cujas vozes entrecruzam-se, desdobrando-se, assim, em múltiplas narrativas. As histórias silenciadas entre filhos e mães dão o tom à obra em concerto com um cenário

beligerante. Desse modo, o romance vai dialogar com o passado da História para refletir questões como amor e maternidade.

Com base nas teorias propostas por Andreas Huyssen (2004), em *Seduzidos pela memória*, é possível observar que houve um crescimento de uma cultura que o crítico alemão vai chamar de “política da memória”. A expansão global da política da memória se dá a partir de eventos que marcam mudanças políticas e ideológicas, tais como a queda do Muro de Berlim, o fim das ditaduras latino-americanas e o fim do “apartheid”, na África do Sul.

Em anos mais recentes, constata-se “[...] a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais” (HUYSSSEN, 2004, p. 9), fenômeno que caracteriza uma volta ao passado, contrastando “[...] totalmente com o privilégio dado ao futuro, que tanto caracterizou as primeiras décadas da modernidade do século XX” (HUYSSSEN, 2004, p. 9).

A partir da década de 1980, para Huyssen (2004), as mudanças nas sensibilidades do tempo e nas experiências trouxeram a necessidade de um passado-presente. Este é constantemente explorado pela indústria cultural, sobretudo pela proliferação de filmes, livros, músicas, revistas em quadrinhos, entre outros, que falam sobre o passado.

Entretanto, apesar de ser uma espécie de transformação do passado como um artifício de mercado, devemos levar em conta a multiplicidade com a qual o tema da memória é trabalhado. A partir disso, entre as possibilidades de representar o passado, Huyssen (2004, p. 37) questiona sobre a representação do real e de suas memórias, pois, para ele, insistir “[...] numa reparação radical entre memória ‘real’ e virtual choca-me tanto quanto um quixotismo, quanto menos porque qualquer coisa recordada – pela memória vivida ou imaginada – é virtual por sua natureza”.

Os questionamentos presentes na teoria de Huyssen (2004) muito se assemelham aos de Linda Hutcheon (1991). A teórica define que, no projeto da pós-modernidade, a confiança nas epistemologias e no positivismo sofreu abalos. Principalmente por conta da presença de narrativas que fazem resgates históricos pelo viés da memória, a qual, por muito tempo, foi motivo de confronto com a História.

O literário e o histórico já foram palco de diversas problematizações da teoria e da arte pós-modernas. Para Hutcheon (1991), muitas leituras recentes demonstram a postura da crítica em relação à História e à ficção, tendo em vista que ambas não fazem parte da mesma ordem do discurso, ainda que utilizem os mesmos instrumentos de análise e, de certa forma, o mesmo mecanismo de análise.

Sendo assim, esses estudos têm se concentrado mais na semelhança entre as duas posturas que na diferença entre elas. O fator catalisador de ambas é a questão da verossimilhança em detrimento da verdade objetiva, cujas dicotomias se valem da mesma fonte e dos mesmos processos de construção discursiva.

Portanto, a literatura e a historiografia compartilham, como argumenta Esteves (2010), dos mesmos questionamentos, da mesma inserção de intersubjetividades, bem como das relações de condições de produção, interpeladas, sobretudo, por processos ideológicos e identitários.

De certa maneira, tanto a literatura quanto a História não pertencem ao mesmo campo discursivo, ainda que estabeleçam relações cambiantes. Mesmo porque “[...] a própria história e a própria ficção são termos históricos e suas definições e suas inter-relações são determinadas historicamente e variam ao longo do tempo” (HUTCHEON, 1991, p. 141). Dessa forma, muitos historiadores utilizam-se da representação ficcional para a criação de versões imaginárias “de seus mundos históricos e reais” (HUTCHEON, 1991, p. 142). Para a estudiosa, os romances pós-modernos fazem, simultaneamente, o mesmo que os historiadores e também o inverso do que eles fazem. Isso, pois, faz parte da postura pós-modernista de confronto aos paradoxos da “representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado” (HUTCHEON, 1991, p. 142).

Tais definições levaram Hutcheon (1991) a denominar “metaficção” “historiográfica” os romances que resgatam a História. Essas duas palavras se referem à interação entre a historiografia e a metaficção ao colocar em evidência questões sobre representação. Assim sendo, a intenção em “re-apresentar” o passado no presente da leitura é uma forma de deixá-lo inconcluso como tentativa de questionar o passado a todo o momento, sobretudo porque a ficção histórica dos últimos tempos surge a partir da ideia de que os historiadores podem silenciar, excluir e eliminar certos acontecimentos em prol da manutenção de um discurso totalizante.

Em síntese, segundo Hutcheon (1991, p. 21-22, grifos da autora), quanto à metaficção historiográfica,

Com esses termos, refiro-me àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos [...]. Na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa – seja na literatura, na história ou na teoria – que tem construído o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos.

Para propor essa teoria, Hutcheon (1991) levou em conta a concepção que os pós-estruturalistas consideravam sobre o “texto”. Para os pós-estruturalistas, a definição de texto partiu da ideia de que tudo é construção discursiva. Logo, o presente é sempre irremediavelmente já textualizado, e, assim, o passado, por sua vez, só é conhecido por meio do texto. Sob essa perspectiva, a metaficção historiográfica “[...] não reconhece o paradoxo da *realidade* do passado, mas sua *acessibilidade textualizada* para nós atualmente” (HUTCHEON, 1991, p. 152, grifos da autora). Para ter acesso a esse passado, portanto, uma das formas pós-modernas encontradas foi a utilização da intertextualidade e de suas variantes, como a paródia e o pastiche, como tentativa de incorporar o passado no presente da leitura. Isto é, a intertextualidade reduz a distância entre o passado e o presente do leitor, com a finalidade de reescrever o passado em outro contexto.

Esse mecanismo de articulação entre textos oferece a sensação de um passado que apenas existe em função dos vestígios textuais, sejam eles literários, sejam históricos: “O passado realmente existiu, mas hoje só podemos ‘conhecer’ esse passado por meio de seus textos, e aí se situa seu vínculo com o literário” (HUTCHEON, 1991, p. 168). Desse modo, a forma como são incorporados esses passados textuais se faz como elemento estrutural que funciona como marca formal da historicidade. É por meio desse processo que a metaficção historiográfica consegue, ao mesmo tempo, sacralizar e dessacralizar um texto, pois procura “desmarginalizar” o literário. Isso porque as afirmações românticas e modernistas acreditavam na supremacia da arte, e, com isso, outras literaturas foram levadas à

margem, que, hoje, os autores de metaficção historiográfica trazem ao cerne, por meio do confronto histórico.

O metafictício e o historiográfico, portanto, encontram-se nos intertextos do romance. Por meio deles, acrescentam-se informações sobre os contextos cultural e histórico desse encontro fictício. Logo, a metaficção historiográfica reconhece a textualidade das formas convencionais da História, ao mesmo tempo que refuta suas convenções. Por essa ótica, o centro da narrativa histórica e literária é dispersivo, visto que há uma gama de pluralidade de discursos. Por meio dessa pluralidade discursiva, a atenção que se dá às margens e às extremidades vai adquirindo novos valores, pois o “[...] ex-cêntrico passa a receber atenção. Aquilo que é ‘diferente’ é valorizado em oposição à ‘não-identidade’ elitista e alienada e também ao impulso uniformizador da cultura de massa” (HUTCHEON, 1991, p. 170).

Sobre o estudo de Linda Hutcheon, Antônio Esteves (2010) assume um posicionamento, de certa forma, contrário ao da linha teórico-crítica de Hutcheon:

Ao mesmo tempo que podem veicular aspectos de oposição à exploração e alienação proporcionadas pelo sistema capitalista, em sua versão globalizada, também *deixam transparecer desencanto* com relação à possibilidade de mudanças ao não abordarem as contradições do sistema capitalista contra as quais essa corrente [a metaficção historiográfica] estaria, em princípio, voltada. Fica a impressão de que tal modalidade de literatura estaria presa nas malhas da paródia, da relativização, da desconfiança com relação ao relato fundador e a sensação de se estar encerrado em um labirinto de significantes sem significados, composto, em última instância, pelo próprio discurso (ESTEVES, 2010, p. 42, grifos nossos).

O estudioso, obviamente, oferece um olhar mais atual sobre os estudos de Linda Hutcheon. Além disso, o autor lança novas perspectivas sobre as críticas da teórica, pois, para Esteves (2010, p. 66), sobre a visão pessimista da canadense, os romances de extração histórica devem tentar buscar no passado “[...] tanto explicações coerentes para o presente em crise, quanto soluções que ajudam a superar a crise do momento histórico contemporâneo”. Ora, há aqui certa crença voltada ao poder da literatura sobre as crises do presente. Muito embora a arte tenha tido uma presença significativa sobre a compreensão do mundo, e do indivíduo em relação a esse mundo, não cabe a ela advogar sobre as soluções das crises. Assim, a finalidade de Hutcheon (1991) não é mostrar a literatura como forma

de tentar buscar coerência para o presente, mas sim mostrar como a literatura busca refletir acerca desse momento presente. Apesar disso, da rejeição do estudioso pela ótica teórica de Linda Hutcheon, Esteves (2010) fala sobre a importância dos estudos da autora por lançarem luz sobre figuras marginalizadas ou desprezadas pelos discursos hegemônicos, tanto da História quanto da literatura.

Retomando o texto de Hutcheon (1991), portanto, considera-se que a interação entre o historiográfico e o metaficcional coloca em evidência questões sobre a representação, pois a ficção pós-moderna realmente utiliza e incorpora detalhes ou dados históricos, mas raramente os assimila.

Em vista disso, a crença em uma “verdade”, expressa na busca pela objetividade do discurso histórico, esbarra nos processos de ficcionalização implicados às narrativas:

De todas as maneiras, é evidente o desejo de realização de uma releitura crítica da história, seja impugnando as versões oficiais, seja abolindo a distância épica do romance tradicional, seja invertendo os paradigmas clássicos para dar voz àqueles que foram, ao longo do tempo, excluídos, silenciados ou simplesmente mantidos à margem da história (ESTEVES, 2010, p. 40).

Diante desses apontamentos, vemos que são muitas as visões acerca das narrativas que fazem o resgate histórico. Para Esteves (2010), o romance histórico é um gênero narrativo híbrido, combinando história e ficção. O romance histórico aparece na medida em que a História, propriamente dita, torna-se uma mera possibilidade de leitura. Acredita-se, de acordo com o estudioso, que o romance de extração histórica tende a preencher um vazio que a historiografia, com suas verdades empíricas, não preenche. É nesse vazio e nessa incerteza que se instala a narrativa histórica a fim de reconstruir aquilo que se vela.

De todo modo, neste estudo, a proposição de metaficção historiográfica defendida por Hutcheon (1991) parece ser uma via adequada para se estabelecer um diálogo com o romance de Bernardo Carvalho aqui em análise. A escolha por Hutcheon (1991) faz-se justamente por nos oferecer linhas dialógicas sobre a presença do passado no trato textual. Para a teórica, todos somos atores e espectadores do processo histórico, tendo em vista que somos participantes da construção da História. Assim, tem-se a noção de que fazemos parte do “estar-acontecendo” da História. É sob essa noção pós-moderna que os “acontecimentos

(que não têm sentido em si mesmos) e fatos (que recebem um sentido)” (HUTCHEON, 1991, p. 162) transformaram-se nas obsessões atuais.

Diante de tais paradoxos, o fruto da pós-modernidade, a metaficção historiográfica, procura desmarginalizar a escrita literária a partir do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos quanto formais.

O romance *O filho da mãe* traz à baila aquilo de que fala Hutcheon (1991) ao tratar sobre os temas e protagonismos nos romances de metaficção historiográfica, considerando-se os ex-cêntricos, os marginalizados e as figuras periféricas no universo histórico e ficcional (ou histórico-ficcional), como particularidades intrínsecas dessa modalidade de romance. Sob a esteira desse pensamento, a obra de Carvalho (2009) resgata a figura das mães na Guerra da Tchetchênia, revigorando, dessa forma, a memória materna esquecida nos destroços das guerras: vozes ex-cêntricas, periféricas, marginalizadas. A certa altura da narrativa, por exemplo, Zainap revela ao neto, Ruslan, em um dos muitos processos metaficcionais na narrativa: “E agora, antes de desaparecer, vai revelar ao neto uma história de mães e filhos” (CARVALHO, 2009, p. 37).

No início da narrativa, ambientada em São Petersburgo, no ano de 2003, Lúlia se encontra com uma amiga que não via há 40 anos. A personagem busca ajuda de Marina Bóndareva, uma das voluntárias do Comitê das Mães dos Soldados de São Petersburgo, para salvar Vássia da prisão, por ter sido acusado de tirar do ar um *site* da agência do governo. Nesse momento, Marina entrega uma carta à Lúlia de um soldado russo desertor chamado Andrei, que era uma das vítimas do esquema de prostituição do exército:

Lúlia desdobra o papel e lê em silêncio: “Escrevo como o louco que não pode parar de cantarolar sua ladainha sem sentido, nem que seja para não ouvir o ruído do mundo, falar só, mais alto que o ruído do mundo. Escrevo para o caso de você decidir voltar, para assombrar esta cidade. É a mais artificial de todas as cidades. Em três séculos, tentaram três nomes, em vão. Um nome por século. Construíram trezentas pontes, uma para cada ano, mas nenhuma leva a lugar nenhum. Ninguém nunca vai sair daqui”.
– É Petersburgo – diz Marina. – É uma carta de amor (CARVALHO, 2009, p. 22).

Com o desenrolar da narrativa, será revelado que Andrei havia morrido em um campo de batalha da Tchetchênia 10 dias antes de Marina entregar a carta à Lúlia; informação que o leitor descobrirá apenas ao final da narrativa. E é

após a leitura da carta que se inaugura a história de Andrei e Ruslan, por meio de um recuo temporal de um ano, no auge da Segunda Guerra da Tchetchênia, na Inguchétia, no estado separatista.

Em resumo, a obra conta tanto a história das mães como a relação amorosa entre dois homens: histórias que se entrecruzam para culminar na tragédia final, explorando vários espaços geográficos a partir dos pontos de vista dos personagens. A história se inicia em São Petersburgo, passa por um campo de refugiado em Inguchétia, por Vladivostok, por Moscou, pelo mar do Japão e por Oiapoque, no Amazonas. Todos os espaços vão ser percorridos ao longo de um ano.

A narrativa d'*O filho da mãe* (2009) subdivide-se em três partes, intituladas I. Trezentas pontes, II. Quimeras e III. Epílogo, que abarcam 23 capítulos. Os títulos que nomeiam os capítulos têm compleição cinematográfica, remontando, assim, à estrutura de um roteiro, apontando o tempo-espaço das ações que se seguem no enredo; como forma de contextualizar o leitor. As orações curtas, os simultaneismos nas cenas narradas e as ações dos personagens catalisadas no próprio signo linguístico são características pelas quais o romance remonta à estrutura cinematográfica – como veremos brevemente ao final deste estudo.

Assim, como observa Hutcheon (1991, p. 156), as metaficções historiográficas parecem privilegiar duas formas de narração “[...] que problematizam toda noção de subjetividade: os múltiplos pontos de vista [...] ou um narrador declaradamente onipotente”. No romance, verifica-se a presença de um narrador onipotente, mas que a todo o momento confunde o leitor por narrar ações que parecem dialogar com o nível introspectivo das personagens. Dessa maneira, em um nível mais estrutural, é possível dizer que o narrador é heterodiegético e que tem visão totalizadora da diegese. Podemos acompanhar também, por exemplo, as noções de subjetividade que se operam na narrativa quando a personagem Anna troca os canais de televisão e como essas ações dialogam com sua própria condição interior:

Senta-se à mesa e come diante da TV. É hora de um programa de auditório ao qual ela raramente assiste. Uma atriz vulgar de televisão, cujo nome ela nunca ouviu, dá um depoimento emocionado sobre um rapaz que morreu na tragédia de *Kursk*, o submarino nuclear, dois anos antes. O marinheiro foi seu namorado na adolescência. A atriz desfia suas recordações do morto. Há um

oportunismo flagrante na voz, que revolta Anna. O apresentador é um homem gordo e pálido, com um terno cinzento e gravata listrada, vermelha e verde. Puxa pelos detalhes. A cena é penosa. A simples menção ao submarino provoca em Anna uma repulsa automática. Ela troca de canal. *Nos dias imediatamente posteriores ao acidente, causado ao que tudo indica por uma pane do disparo dos torpedos, quando ainda não se sabia quantos membros da tripulação presa nas profundezas do mar de Bárents à espera do resgate poderiam ter sobrevivido à explosão, houve uma tarde em que ela teve de ser socorrida na rua, com falta de ar, assombrada pela imagem demasiado vívida de marinheiros e oficiais, sufocante conforme o ar se consumia no interior do submarino avariado, encurralados no fundo do mar, a quilômetros das paisagens desoladas da costa do Norte, enquanto ela batia pernas pela avenida Niévski.* A imagem dos marinheiros escrevendo as últimas palavras aos familiares, separados dos colegas mortos num compartimento hermeticamente fechado, na popa do submarino, mas condenados à mesma sorte, a menos que ocorresse um milagre, atormentava-a e a perseguia aonde quer que ela fosse. E foi o que bastou para fazê-la desfalecer no meio da rua. Levada a uma clínica de urgência, nada foi descoberto em nenhum dos exames (CARVALHO, 2009, p. 50, grifos nossos).

Nesse longo trecho, podemos perceber a sobreposição de palavras e de imagens que são desencadeadas pela troca compulsiva da personagem na rotação dos canais. Dessa forma, o encadeamento e a fusão de imagens que atingem a personagem telespectadora, e também o leitor, relacionam-se com os conflitos internos de Anna.

Por meio de um processo de manipulação da linguagem, podemos perceber que até então a narrativa era construída por orações curtas, divididas por pontos, que logo se romperam, e o que vemos é uma estrutura que se abre para orações mais longas. No decorrer da leitura, desse modo, o trecho que destacamos denota a presença constante de vírgulas, que contribuem para a interpretação de uma atmosfera sufocante, sem pausas e gradativa, dando a impressão de falta de ar, tanto aos que estavam presos no fundo do mar como à personagem do romance. Sendo assim, há algumas imagens que orbitam nesse momento na narrativa, como, por exemplo, a ênfase nas vestes do apresentador do programa de televisão: “pálido”, “terno cinzento”, “gravata listrada”, “vermelha” e “verde”. Em uma primeira leitura, parece nada mais que um artifício da narrativa de descrição de personagens. Contudo, se nos atentarmos para as escolhas dos signos e dos elementos que evocam deles, vemos que são cores e estilos antitéticos e conotam os conflitos de Anna e a forma gradativa com que eles vão aparecendo para o leitor.

Outro momento a ser destacado se dá quando o fragmento evoca a figura dos marinheiros e da suposta imagem dos marinheiros escrevendo cartas aos familiares. Essa cena diz muito sobre a situação de Anna ao longo do romance de Carvalho (2009), por existirem dilemas em torno de um filho que ela abandonou e pelo fato de que quando se casou novamente, tendo outros filhos com o atual marido, nunca mais reviveu aquele passado. Não surpreende o momento em que os marinheiros vivos, que estão “separados dos colegas mortos num compartimento hermeticamente fechado”, parecem evocar uma imagem da morte que constantemente ronda a personagem e que “atormentava-a e a perseguia aonde quer que ela fosse” (CARVALHO, 2009, p. 50), como se essa morte simbolizasse seu passado, a todo o momento presentificado nas suas relações cotidianas, até mesmo em um simples passeio na rua. Por consequência, verificamos que as ações dos personagens dialogam intrinsecamente com suas condições internas, sem que a narrativa “verbalize” tais conflitos.

Além do modo de se narrar o romance, vemos que ainda há outras formas de caracterizar o romance como metaficção histórica. A obra, vista desse modo, tenta referenciar o leitor sobre a que contexto histórico quer se referir. O cenário, como mencionamos, é a cidade de São Petersburgo, já o tempo é, no início da narrativa, o ano de 2003, mas depois há um recuo temporal para o ano de 2002. A cidade descrita na narrativa vive à sombra de um passado. Neste, o leitor vai perceber que São Petersburgo é construída, no enredo, pelas marcas arquitetônicas dos tzares russos, pela presença da antiga Leningrado, quando da época da República Soviética, e pela atual modernidade de uma São Petersburgo que está se reinventando, encobrendo seu passado numa tentativa de modernizar-se para a comemoração dos 300 anos da cidade:

O mundo em volta está mudando – ou em obras, recebendo os últimos retoques. “A cidade vai renascer”, diz um cartaz pendurado num edifício construído no *style moderne*, uma fantasmagoria típica do início do século XX, cenário recorrente dos seus pesadelos de criança. Há mais policiais nas ruas, por causa dos atentados, mas sobretudo depois do massacre no teatro da rua Dubróvskaia, em Moscou, em outubro passado (CARVALHO, 2009, p. 11-12).

Nesse trecho, vemos o modo como o narrador tenta referenciar o leitor sobre o contexto histórico que se dá pela presença do atentado terrorista

supostamente comandado por terroristas tchetchenos em 2002, e que de fato foi noticiado nesse período. Desse modo, a “voz” da narrativa no presente ressalta a reconstrução histórica metafictícia no nível da forma. É um passado que está presentificado no próprio presente da linguagem do romance. Esse recurso, conforme Hutcheon (1991), apresenta uma sensação da presença do passado, ou “passado-presente”, como sugere Huyssen (2004),

Há também nesse trecho a forma irônica com que o narrador se refere à reconstrução da cidade. Porque essa mesma cidade “moderna” não consegue lidar com seu passado traumático, no que se refere aos conflitos étnicos na região do Cáucaso, sobretudo porque os russos são diretamente responsáveis por trabalharem com uma política racista e segregacionista de exclusão do povo tchetcheno.

Logo, o romance aponta para uma História cíclica, tal como o próprio romance também o é. Por isso, a sensação que se tem, ainda que se valha do senso comum, é a de que os erros do passado tendem a se repetir compulsoriamente. Por exemplo, a Primeira Guerra da Tchetchênia, nos anos de 1994 até 1996, foi ocasionada por conflitos étnicos, a partir do momento em que a população da Tchetchênia desejava a independência do estado. Já a Segunda Guerra, que se deu de 1999 até 2002, foi acarretada pelas mesmas motivações dos conflitos de 1994. Portanto, não surpreende a reincidência da presença de filas na narrativa – “a fila no corredor continuava do mesmo tamanho, com novos rostos de mães e filhos. A fila nunca mudava de tamanho” (CARVALHO, 2009, p. 15) –, as quais funcionam como metáforas sobre esse processo cíclico da História.

Ainda na discussão sobre os processos de construção metafictícia histórica no romance, podemos observar outro exemplo de metaficção na própria estrutura da obra. Esse recurso de linguagem pode se fazer presente na primeira parte do romance, intitulada “Trezentas pontes”, que revigora a ideia de metaficcionalidade ao apontar para a própria construção do enredo, pois as histórias são como “pontes”: conectam-se umas às outras. Em consequência, as histórias agem como redes de conexões em que cada história aparentemente é desconexa uma da outra, mas que, ao longo da leitura, vão se conectando.

Tais discussões serão mais bem analisadas posteriormente. Por ora, finalizando esta etapa, vemos que a metaficção historiográfica pode possibilitar o diálogo entre os discursos literários e sociais e entre a cultura central e a periférica.

Logo, evitam-se a manipulação da memória e o apagamento deliberado de situações históricas pouco, ou nenhuma vez, discutidas. Por isso, Bernardo Carvalho conseguiu representar, em um romance narrado por meio da metaficção historiográfica, histórias de amor entre mães e filhos e, também, a relação amorosa entre dois homens, nesse caso, personagens que são “ex-cêntricos”, periféricos e marginalizados nos discursos hegemônicos.

A relação entre o romance de 2009 e a Coleção Amores Expressos se funde no momento em que a obra narra histórias de amor e constrói-se sob o prisma das exigências do projeto da Companhia das Letras. A narrativa de Bernardo Carvalho (2009) é sobre o amor de mães e filhos, sobre mães que não são mães, sobre mães que não querem ser mães, sobre filhos sem pais, sobre filhos rejeitados: é um quadro multifacetado, um caleidoscópio de vozes, de angústias, de desajustados. Por outra ótica, há também a relação entre dois homens: Ruslan, tchetcheno e exilado na Rússia, e Andrei, um soldado desertor que era prostituído pelo exército.

As relações humanas no romance, portanto, estão sempre dispersas. Há sempre um obstáculo permanente: a distância, o silêncio ou a rejeição. Essas relações são regidas pela guerra, impossibilitando o afeto, o que acarreta o abandono dentro de um cenário bélico e caótico. Diante desse quadro, é interessante observarmos que a temática do amor, estabelecida pelo projeto editorial Amores Expressos, dilui-se por diversos pontos de vista. O amor, na narrativa de Carvalho (2009), rege todas as escolhas dos personagens, principalmente quando contaminado pela guerra.

Todavia, o amor toma outros rumos ao se inserir no contexto histórico a que se refere *O filho da mãe*. Logo, nossa análise se concentra nas formas como o *amor filial* (PAZ, 2004), presente na relação mães-filhos, é figurado textualmente. Além disso, observaremos os diversos contextos históricos que vão ao encontro dessa temática, inclusive as várias referências intertextuais sobre esse vínculo familiar que orbitam no romance. Em outro momento, discutiremos como o *amor-trágico* (PAZ, 1994) e o *amor romântico* (GIDDENS, 1993) comungam-se na relação marginal entre Andrei e Ruslan, que se faz em meio aos conflitos bélicos, e sobretudo como esse amor é regido sob o signo da morte (BAUMAN, 2004): entre amor e ruínas.

3.2 O AMOR DA *MATER DOLOROSA*: MEMÓRIAS PARTILHADAS E VOZES SILENCIADAS

O amor na narrativa de Carvalho (2009) não privilegia somente o amor entre dois seres que envolve cegas paixões e atrações voluntárias. Assim como fizeram outros escritores da Coleção Amores Expressos, o autor d'*O filho da mãe* (2009) parece também preferir o olhar sobre os afetos familiares em detrimento da atração cega, passional e voluntária reconhecida por Paz (1994) como a atração que envolve duas pessoas, pois, enquanto a relação familiar é irremediavelmente involuntária, visto que ninguém escolhe seus familiares, a escolha dos amantes é o oposto.

Segundo Paz (1994, p. 99, grifos do autor), o *amor filial* se dá no nível de piedade:

O amor filial, fraternal, paternal e maternal não são amor: são *piiedade*, no sentido mais antigo e religioso dessa palavra. Piedade vem de *pietas*. É o nome de uma virtude, nos diz o *Dicionário de autoridades*, que “move e incita a reverenciar, acatar, servir e honrar a Deus, a nossos pais e a pátria”. A *pietas* é o sentimento de devoção que se professava aos deuses em Roma. Piedade significa também misericórdia e, para os cristãos, é um aspecto da caridade [...]. A piedade ou amor a Deus brota, segundo os teólogos, do sentimento de orfandade: a criatura, filha de Deus, se sente jogada ao mundo e procura seu Criador. É uma experiência literalmente pois se confunde com o próprio nascimento. Muito se escreveu sobre isso: aqui me limito a lembrar que consiste no sentir e saber que fomos expulsos do todo pré-natal e lançados a um mundo alheio: esta vida. Nesse sentido o amor a Deus, quer dizer, ao Pai e ao Criador, é muito parecido com a piedade filial.

Em *O filho da mãe* (2009), o amor figura no mesmo nível que opera o discurso de Paz (1994): é um amor que beira à piedade, à devoção, à caridade, mas, ao mesmo tempo, é um amor causador de todas as guerras, de mães que protegem o próprio clã, acima da justiça, da ética e da moral. Por isso, o *amor filial* está acima das escolhas do *amor romântico* de Giddens (1993), sendo mais abstrato e contraditório que o amor entre dois amantes:

A gente só entende quando começa a lutar pelos filhos dos outros. As mães têm mais a ver com as guerras do que imaginam. É o contrário do que todo mundo pensa. Não pode haver guerra sem mães. Mais do que ninguém, as mães têm horror a perder. Você é capaz de tudo para evitar a morte de um filho. É capaz de defendê-lo contra a própria injustiça. Os filhos estão acima de qualquer suspeita. Você é capaz de matar por um filho. E acaba recebendo o troco na mesma moeda quando a guerra o leva. Está pronta para defender a prole e o clã contra tudo. Sem querer ver que é daí que nascem as guerras. Todo mundo tem mãe. Até o pior canalha, o pior carrasco. Não deixa de ser uma espécie de fanatismo. Só fui entender quando passei a defender os filhos dos outros. Quando não fui capaz de salvar o meu (CARVALHO, 2009, p. 186).

Como sugerido nesse trecho, é um amor que se assemelha ao amor à pátria, pois todos têm mãe, todos estão aptos a protegê-la, todos têm medo de perdê-la. Não surpreende o medo das mães perderem os filhos entre as ruínas das guerras, como acontece na narrativa de Carvalho (2009), cuja obra resgata um fundo histórico ao retratar a desolação das mães que perdem seus filhos devido aos diversos conflitos entre as guerras.

A prosa de Carvalho (2009) inicia-se quando Lúlia Stepánova, após receber a notícia de que está com uma doença terminal, resolve salvar uma vida, uma vez que, diante das várias complicações, nunca pôde ser mãe. De forma intuitiva, resolve entrar no Comitê das Mães dos Soldados de São Petersburgo, onde encontra uma amiga de infância que há 40 anos não via. Marina, cujo filho se suicidou ao receber a notícia de que deveria voltar ao campo de batalha, após ter sido sequestrado e espancado pelas tropas inimigas, tenta ajudar outras mães, mesmo não podendo ter se ajudado tempos atrás. Lúlia encontra a amiga e conta a sua missão: salvar Vássia, filho de sua vizinha que iria para prisão por ter invadido o computador do governo. Entrando em um café, as amigas de infância relatam os feitos do passado, e Lúlia se lembra de quando criança ouvir as histórias de sua avó. Esta encontrou nas filas do presídio de Kresty a poetisa Anna Akhmátova:

– Minha avó – Lúlia a corrigiu. – Quando meu tio foi preso, em [19]51, minha avó encontrou Akhmátova entre as mulheres que esperavam notícias dos maridos e dos filhos, do lado de fora da prisão de Kresty. Ao reconhecê-la, minha avó se aproxima de Anna Akhmátova, que ela havia lido e admirado quando era moça, e que tinha sido silenciada, e pediu que voltasse a escrever poemas, que escreva sobre as mulheres e as mães à espera dos maridos e dos filhos do lado de fora dos muros de Kresty. Depois de saber da morte do meu tio nos campos, Anna Akhmátova procurou minha avó e lhe recitou

um texto, disse que era uma homenagem, que não podia escrevê-lo mas podia recitá-lo. Não podia lhe entregar o texto escrito, não podia arriscar mais uma vez a vida do filho, e por isso tinha decidido dizê-lo para a minha avó. Pediu que ela o decorasse. Foi logo depois de o filho de Anna Akhmátova ter sido libertado, ao contrário do meu tio, que morreu nos campos. Ela disse que não podia deixar de vir, quando soube da morte do meu tio. Lembrava perfeitamente de quando minha avó a encorajava a voltar a escrever, na porta da prisão (CARVALHO, 2009, p. 16).

A figura de Anna Akhmátova, presente nesse trecho, vai ter um papel preponderante nas histórias dos amores filiais na narrativa de Carvalho (2009). A poetisa, por meio de uma dor privada, universalizou as dores de todas as mães que passaram dias nas filas das prisões de Kresty, em Leningrado – o nome dado ao que hoje é São Petersburgo. A poetisa, em seus poemas, traduziu a dor das mães que durante a Revolução e a Guerra Civil russa, na primeira metade do século XX, perderam seus filhos. Esses fatos fizeram com que Akhmátova transformasse essas dores em sofrimentos pessoais que se metaforizaram em sua produção poética.

Essa passagem de seu poema na prosa carvaliana é de grande importância para a estrutura do romance, não somente como um recurso intertextual, mas também pelas implicações temáticas na ficção contemporânea de Carvalho (2009):

– Minha avó era a mulher de lábios azuis da introdução ao poema, lembra? Ela recitava de memória: *“Passe dezessete meses nas filas das prisões de Leningrado. / Uma vez, alguém me reconheceu. E então uma mulher de lábios azuis atrás de mim, que obviamente nunca ouvira ninguém me chamar pelo nome, saiu do estupor ao qual todos tinham sucumbido e sussurrou no meu ouvido (ali, todo mundo sussurrava): / ‘Você pode descrever isto?’ / E eu respondi: ‘Sim, eu posso’. / E, então, o que parecia um sorriso passou pelo que um dia havia sido um rosto”*. Os lábios estavam azuis de frio (CARVALHO, 2009, p. 16-17, grifo nosso).

O poema mencionado no fragmento, em itálico, faz parte da curta coletânea *Réquiem*: um ciclo de poemas, textos publicados nos anos de 1935-1940 por Akhmátova, sendo “No lugar de um prólogo” o poema inaugural dessa coletânea. Tal poema é transcrito no fragmento destacado no romance de Carvalho (2009) por meio do recurso do pastiche.

É preciso ter em mente que a presença de Anna Akhmátova entre os compêndios literários é bastante modesta no Brasil. No entanto, no ano de 2008, foi lançada a obra e a biografia completas da autora no livro *Anna, a voz da Rússia: vida e obra de Anna Akhmátova*, por Lauro Machado Coelho. Nesse livro, o próprio biógrafo e historiador ressalta a figura da artista, não apenas como poetisa, mas também como figura política e uma das grandes vozes da poesia da Rússia, sobretudo durante a Revolução Socialista e a Guerra Civil no país. Seria interessante destacarmos e problematizarmos como duas obras, uma publicada em 2008 e a outra em 2009, resguardadas aos seus devidos fins, resgatam a figura da artista.

Talvez ambos os autores, obviamente com propostas de trabalho distintas, procurassem desmarginalizar o literário à revelia da supremacia do cânone, que, por sua vez, marginaliza e exclui determinadas vozes. Dessa maneira, Bernardo Carvalho, em 2009, poderia ter trabalhado pela ótica do senso comum, de reintroduzir dialogicamente obras de autores russos mundialmente consagrados, como Fiódor Dostoiévski, Leon Tolstoj, entre outros. Contudo, há uma reincidência de escritores conhecidos em número superior ao de escritoras conhecidas, e, a julgar pela temática trabalhada em *O filho da mãe*, a condição de gênero parece ser relevante, por retratar os amores maternos como periféricos nos discursos hegemônicos.

As obras de Anna Akhmátova foram revisitadas por Carvalho (2009) como voz renegada e silenciada da literatura russa e como forma de denúncia contra o esquecimento histórico. Sabe-se que Akhmátova nasceu em Odessa em 1889, mesmo ano em que nasceu Charles Chaplin e Adolf Hitler. Suas poesias, de acordo com Coelho (2008), encarnam as tensões entre utopias poéticas e políticas que marcaram a formação da então Rússia Soviética.

As poesias de Anna Akhmátova foram denunciadas pelo poeta Maiakóvski e por Trótski como literatura de militância ideológica e política indo contra a corrente de pensamento socialista vigente na época. O poeta futurista, de acordo com Coelho (2008), acreditava que a autora era um nome a ser expurgado da poesia, enquanto que o segundo, o intelectual marxista Liev Trótski, numa sugestão ao Partido Comunista, havia dito que sua poesia deveria ser banida da Rússia.

Em certo tom paródico, a obra de Carvalho (2009) resgata esse detalhe histórico ao inserir a personagem Anna, que costumava declamar poesias

em saraus, pois quando esta conhece seu segundo marido, Dmíttri, ele resolve entregar-lhe um livro de Maiakóvski como presente: “[Dmíttri] Mandou-lhe um livro de Maiakóvski de presente, com um frasco de mel, sem saber que, desde que fora *obrigada* a lê-lo na escola, ela não *suportava* Maiakóvski” (CARVALHO, 2009, p. 85, grifos nossos).

As denúncias de Maiakóvski e de Trótski fizeram com que os textos de Akhmátova fossem censurados, e uma perseguição política vitimizou seu terceiro marido e levou à prisão de seu filho Liev. A prisão de Liev deu início a um calvário nas intermináveis filas do presídio de Kresty, servindo como elemento desencadeador para a coletânea *Réquiem*: um ciclo de poemas.

Muitos fragmentos dessa coletânea podem ser encontrados na obra de Carvalho (2009). Na narrativa, devido às construções em São Petersburgo, uma poeira branca cerca a cidade, e os prédios ficam à mercê de lonas de proteção. No apartamento de Anna, a personagem de Carvalho (2009), encoberto por essa película, acarreta-se a obscuridade da visão. Por isso, as fugas de Anna no meio da tarde servem como tentativa de fugir da escuridão. Como em um poema de Anna Akhmátova, *Veredito*: “A menos... o ardente ruído do verão / é como uma festa debaixo da janela. / Há muito tempo eu esperava / por este dia brilhante, esta casa vazia” (AKHMÁTOVA *apud* COELHO, 2008, p. 193-194).

Também temos no Prólogo da coletânea *Réquiem*, Akhmátova (*apud* COELHO, 2008), no Canto V, o sofrimento das mães pelos seus filhos, que remonta ao sofrimento da personagem do romance de Carvalho (2009): “Há dezessete meses grito, / chamando-te de volta para casa. / Já me atirei aos pés do teu carrasco. / És meu filho e meu terror” (AKHMÁTOVA *apud* COELHO, 2008, p. 191). Dessa forma, Zainap, temerosa de que o neto voltasse ao exército, resolve revelar sua vida quando embarcava no trem, no auge da diáspora tchetchena, nos anos de 1940:

Por isso, decidi contar a história desde o início, onde começou seu segredo. Vai começar pelo desaparecimento do próprio marido, Arstan, durante a deportação, no inverno de 1944. Vai contar ao neto como o suposto avô desapareceu no trem a caminho do Cazaquistão, antes de o filho nascer, antes mesmo de o filho ser concebido. Nunca contou isso a ninguém. Nem mesmo a Chakhban, que tinha o direito de saber quem era seu pai. Manteve-se calada por mais de quarenta anos. E agora, antes de desaparecer, vai revelar ao neto uma história de mães e filhos (CARVALHO, 2009, p. 37).

Ela relata ao neto as angústias que a perseguem por não ter revelado a identidade do verdadeiro pai de seu filho ou mesmo pela misteriosa concepção da gestação. Tal cenário evoca a figura simbólica da maternidade, semelhante às figuras santas, como a de Maria. As reflexões de Zainap sobre maternidade travam uma dualidade com as guerras que a circundam, nas quais se perdem filhos: “A morte de Chakhban me fez entender melhor as mães que matam os filhos ao nascer. É melhor não ter um filho do que perdê-lo” (CARVALHO, 2009, p. 45). Tais condições se assemelham muito com o sofrimento do eu lírico dos poemas de Akhmátova. Esse caráter intertextual está mimetizado no próprio texto, que encarna o desamparo e a vulnerabilidade materna.

Em outro momento de referências intertextuais é interessante observarmos que o número 300, referente ao aniversário da cidade russa e também à primeira parte do romance, intitulada “Trezentas pontes”, simboliza atos de espera, de silêncio e de agonia. O eu lírico das poesias de Anna Akhmátova (*apud* COELHO, 2008, p. 191, 203, grifos nossos), revela que o número representa: “*tricentésima* da fila [...] / ficarias diante de Kriesty” ou “onde fiquei de pé *trezentas* horas / sem que os portões para mim se destrancassem”. Conforme aponta Coelho (2008), a prisão de Kresty tinha um formato de cruz, o que não impede de associarmos o eu lírico do poema ao da *Mater Dolorosa* que está aos pés da cruz na qual o Salvador agoniza, sem que pudesse fazer nada.

A metaficção historiográfica de Bernardo Carvalho, portanto, reconstrói a figura de Akhmátova e ficcionaliza a sua poesia na medida em que simboliza a angústia do amor de todas aquelas mães. Para Coelho (2008, p. 178), sobre as poesias publicadas em *Réquiem*: “Mais do que em qualquer outros de seus poemas, fica patente, nesta obra magistral, como Akhmátova consegue efetuar o trânsito entre o imediatismo da experiência individual e a eternidade de um sentimento universal”.

Em seus poemas,

[...] a dor de todo um povo é transmutada em algo eterno e universal, pelo próprio paralelo que ela estabelece entre a dor individual de cada mãe e a da *Mater Dolorosa*, ao pé da cruz em que seu Filho é martirizado, símbolo do sofrimento perene de todas as mães da Humanidade (COELHO, 2008, p. 178).

A narrativa de Carvalho (2009) compartilha com esse mesmo espaço abordado por Coelho (2008), pois a forma como o romancista carioca resgata a figura da poetisa é uma espécie de tentativa de universalizar o sofrimento de todas as mães, o que pode ser exemplificado no seguinte trecho: “As mães passavam os dias a procurá-los entre os corpos jogados na terra pestilenta, cobertos de vermes e moscas, a saída de Grózní” (CARVALHO, 2009, p. 33). Os signos presentes nesse trecho convertem-se em ícones de universalidade (“mãe”), de crueldade humana (“corpos”, “terra pestilenta”, “cobertos de vermes e moscas”) e do sofrimento que essa crueldade provoca: “Salvar era o que lhes dava vida. Enquanto fossem mães, não podiam morrer” (CARVALHO, 2009, p. 15).

O romance, então, é um caleidoscópio de diversas personagens silenciadas pelo peso das tradições e dos conflitos das guerras. Como bem lembra Hutcheon (1991), os romances pós-modernos prezam a referencialidade, não por fatos empíricos, se é que existem, mas por meio de textos. Nesse sentido, a estudiosa canadense sintetiza:

A metaficção historiográfica sugere isso de forma autoconsciente, mas depois o utiliza para ressaltar a natureza discursiva de todas as referências – literárias e historiográficas. *O referente é sempre já inserido nos discursos de nossa cultura.* Isso não é motivo de desespero; é o principal vínculo do texto com o “mundo”, um vínculo que reconhece sua identidade como construto, e não como o simulacro de um exterior “real” (HUTCHEON, 1991, p. 158, grifos nossos).

Considerando o trecho transcrito, podemos perceber que o discurso das “mães” é um referente universal, ainda que seja disseminado mediante as condições de produção de cada sociedade e de cada época. Por isso, o sujeito mãe, presente no discurso romanescos de *O filho da mãe*, é uma construção discursiva, e seu referente é externo ao próprio texto da narrativa, isto é, a posição que o sujeito mãe ocupa na cena enunciativa é compartilhada e construída pela cultura. Assim como comenta Giddens (1993, p. 111): “A invenção social da maternidade pressagiu e deu forma concreta à ideia de que a mãe deveria desenvolver um relacionamento afetivo com o filho, relacionamento este que confere um peso específico às necessidades da criança”.

A construção discursiva de que a maternidade tem que conferir atos de afeto pode ser desconstruída ao longo da narrativa de Carvalho (2009), como

quando o filho de Chakhban, Ruslan, por exemplo, resolve reaparecer na vida de Anna, que toma atitudes adversas daquela construída pelo amor materno. A personagem foi casada com Chakhban e, após ter um filho, decide abandoná-lo aos cuidados Zainap, mãe de seu marido. Entretanto, o filho de Zainap morre em um atentado terrorista no prédio na universidade em que trabalhava na região do estado separatista. Como um ato de sacrifício, Zainap tira a própria vida para que o neto pudesse fugir da região dos conflitos sem levá-la como fardo. Ruslan embarca para São Petersburgo à procura da mãe e acaba ficando à mercê de uma cidade que desconhece e que o leva a viver na completa marginalidade. No entanto, o filho mais velho de Anna, Maksim, é um *skinhead* e, ao descobrir ter um irmão bastardo tchetcheno, resolve assassiná-lo, ao final da narrativa, tendo como única testemunha Dmítri, seu pai. Anna, então, decide ir embora para Nova Iorque com o filho mais velho, mesmo sabendo que ele havia matado o próprio irmão:

Agiram para salvar a família. E essa cumplicidade garante seu silêncio e aplaca a culpa de ter usado o filho. Se depender deles dois, Anna nunca saberá de nada. São capazes de qualquer coisa no mundo para poupá-la da pena. É isso o amor. Mas, no fundo, não é possível afirmar com certeza que ela não saiba. E o silêncio dela não deixa de ser uma forma de reconhecimento (CARVALHO, 2009, p. 183).

Ao traduzir textualmente esses amores filiais, a narrativa mostra como esse amor pode se apresentar acima da justiça, da ética e da moral, em prol da manutenção do seio familiar, uma vez que Ruslan veio para causar a desordem na família de Anna, evocando a pluralidade das relações sociais, econômicas e políticas em um contexto bélico.

Como aponta Costa (2009, [n.p.]), em resenha sobre o romance: “[Ruslan,] Ao aproximar-se de Anna, a mãe que o abandonou ao nascer, esbarra em uma série de dificuldades que só reafirmam sua solidão e desamparo”. Assim, Anna e sua família vivem relações conflituosas, cercadas de omissões e cumplicidade. Portanto, a família de Anna, constituída por Dmítri (que trabalha para o governo), Maksim (um *skinhead*) e Roman, por uma via alegorizante, ilustra as políticas russas de tratamento aos estrangeiros, sobretudo em conflitos de guerras alicerçados em padrões étnicos.

Em cena subsequente, percebemos a violência velada e repressora praticada por Dmítri com seu filho mais velho. Para contextualizarmos, a cena retrata o momento em que Maksim agride, por motivos homofóbicos, um dos chefes de finanças do governo, quando ele havia saído de um “inferninho”. A presença dessa violência acaba por atingir o seio familiar:

Dmítri larga o filho para não arrebetá-lo. Fecha os olhos, põe a mão na cabeça, vira-se de costas e esmurra a parede. Na cozinha, Anna e Roman ouvem o baque surdo. Anna deixa cair um copo na pia e se dá conta de que cortou a mão. O corte é mínimo, mas ainda assim escorre muito sangue. Ela põe a mão na boca antes de envolvê-la com um pano de prato, à maneira de uma atadura. Sorri para o filho, que olha para ela assustado. É só uma interrupção. Prosseguem em silêncio, ela lavando os pratos, agora só com a mão direita, e ele a enxugá-los.

No quarto, Dmítri continua:

– Há dez dias, um vice-diretor de finanças de Moscou veio a Petersburgo, como faz seis vezes por ano. Não tenho nada que ver com a vida dos outros. Cada um faz o que quer, desde que não ponha o país em risco. É esse o meu serviço, zelar pela pátria. O que eu vou te dizer fica entre nós. O vice-diretor de finanças levou uma surra nas colunas de Kazan, altas horas, depois de ter dispensado os seguranças e ido se divertir. Ninguém sabe, mas o vice-diretor foi atacado por um grupo de vândalos quando saía de um inferninho. E você não vai me perguntar como é que eu sei? (CARVALHO, 2009, p. 78-79).

O que levou o pai a perseguir o filho, altas horas da noite, foi uma preocupação de que Maksim fosse homossexual. Ao encontrá-lo na porta de um *bunker* onde funcionava, clandestinamente, uma boate gay, presenciou que o filho havia atraído um sujeito para depois agredi-lo com o auxílio de uma gangue formada por *skinheads*. Mesmo sabendo que seu filho tinha sido o agressor, o pai nada fez para responsabilizá-lo, pois Dmítri parecia estar mancomunado com Maksim, numa espécie de cumplicidade velada, demonstrando certo apoio à violência praticada pelo filho e, de algum modo, sua única preocupação parecia ser a da perda do emprego.

É possível interpretar que o pai, cuja principal característica é a de “zelar pela pátria”, parece representar o governo russo, muito conhecido pela política conservadora contra estrangeiros e contra a comunidade gay em prol da manutenção da ordem social.¹¹ Não muito diferente ocorre com a inserção de

¹¹ Ver Fernandes (2013) e também Ativistas... (2014).

Ruslan na narrativa: ele, por ser diferente (um tchetcheno), instaura a desordem na sociedade (a família de Anna) e precisa ser exterminado (por um *skinhead* que, por sua vez, é caracterizado por responder com violência contra a diferença), bem como se mostra nas raízes dos conflitos da região do Cáucaso, pois, embora essa região pertença à Rússia, muitos dos que ali vivem são tratados à margem da sociedade.

O patriarca da família, ao descobrir a existência de Ruslan, coloca no bolso do filho mais velho o endereço de onde trabalhava seu meio-irmão – “Não foi outro senão o pai quem fez chegar a suas mãos o endereço da obra onde trabalha o caucasiano” (CARVALHO, 2009, p. 175). Ruslan, por isso, cai em uma emboscada, pois achava que sua mãe iria encontrá-lo em um local escuro no meio da noite. Ao se confrontar com Maksim, este resolve destilar seu ódio pelo filho bastardo da mãe. O agressor, portanto, decide ressaltar o ódio por Ruslan, demarcando suas diferenças:

O tom agora vai ser outro. Você vai pagar pela presunção e pela burrice. Como é que pôde pensar que ela viria a um lugar destes pra te encontrar a esta hora? Você acha que ela é o quê? Acha que ela é como as mulheres da sua terra? Você acha que minha mãe é uma puta? Você ofendeu a minha mãe e vai pagar por isso. Vai ter que pagar. Como é que foi passar pela sua cabecinha de merda que ela pudesse amar um porco como você? Você não se enxerga, seu bunda-preta filho-da-puta? Que é que você está fazendo na Rússia? *Aqui não é seu lugar* (CARVALHO, 2009, p. 177, grifos nossos).

Com efeito, Dmítiri terceiriza a violência, colocando-a nas mãos de seu filho mais velho, enquanto ele assiste a cena entre “culpa e vergonha” (CARVALHO, 2009, p. 176), por ter criado um filho acovardado e frágil, sem o pulso de ferro que veio do próprio seio familiar e das tradições da família de Dmítiri: “Dmítiri foi obrigado a ouvir do pai que ele não tinha competência para criar um filho e que mais cedo ou mais tarde sofreria os efeitos” (CARVALHO, 2009, p. 177).

Em linhas gerais, o amor na narrativa pode ser figurado em diversas camadas. Na obra, por um recurso metaficcional, o narrador explica sobre os grilhões desse *amor filial*:

E Anna tinha vindo para Grózni para se livrar do amor. As mulheres nascem para um amor que é insustentável e que passam a vida tentando compensar com amores secundários, para não ficarem loucas. Por isso, querem mais de um filho, para que o amor de um anule o do outro. Quando começam, não podem parar. É estranho que se esqueçam tão rápido dos filhos que morreram. A morte de Chakban me fez entender melhor as mães que matam os filhos ao nascer. É melhor não ter um filho do que perdê-lo (CARVALHO, 2009, p. 45).

São essas histórias de amor maternas que alimentam o próprio processo de escrita da narrativa:

As histórias de amor podem não ter futuro, mas têm sempre passado. É por isso que as pessoas se agarram a tudo o que as remete de volta ao que perderam. Os livros que ela leem sempre dizem respeito ao passado. Romances históricos, memórias, biografias, tudo tem que ser escrito em retrospectiva, senão não faz sentido. Ninguém quer ler o que está por vir, à beira do abismo. As pessoas precisam se agarrar ao que já conhecem (CARVALHO, 2009, p. 186).

Não surpreende, portanto, a escolha do autor por um texto que possibilite a forma de narrar os fatos pela via do passado. Assim, o fragmento sinaliza a estratégia de a narrativa se iniciar pela forma de retrospecto, porque “tudo tem que ser escrito em retrospectiva”. De fato, é uma maneira de tentar compreender por meio do passado, e por meio da universalização dos temas abordados no romance, os conflitos do presente. Sobre essa questão, Paz (1994, p. 154) afirma: “A ideia do amor foi suporte moral e espiritual de nossas sociedades durante um milênio. Nasceu num recanto da Europa e, como o pensamento e a ciência do Ocidente, universalizou-se”.

Outro aspecto a ser observado é o fato de que *O filho da mãe* (2009) possui um traço peculiar no tocante aos nomes das personagens femininas. De algum modo, eles prestam certa homenagem à poesia russa, bem como às figuras políticas e periféricas dos conflitos recentes na Tchetchênia. Como a própria narrativa indica, a personagem Anna muito tem a ver com a poetisa Anna Akhmátova, mas, também, com a jornalista e humanitária Anna Politkovskaia,¹² assassinada em 2006 por ter uma visão política contrária ao governo de Putin. Essa visão, em princípio, teve a ver com o posicionamento político do então primeiro

¹² Bernardo Carvalho havia dito em entrevista para o *Entrelinhas* (RADAR CULTURA, 2009) que tinha lido os livros de Politkovskaia para ajudá-lo a compor seu romance.

ministro da época, principalmente em relação aos conflitos nas regiões separatistas do Cáucaso. Ambas, Akhmátova e Politkovskaia, sofreram perseguição política decorrente de seus ideários. Em outras palavras, as histórias parecem se repetir, uma vez que simbolizam a mesma repressão política, os horrores das guerras e as tragédias, mesmo em tempos diferentes.

Por fim, em um mundo embrutecido pelos conflitos armados, o amor na narrativa parece ter a pretensão de ordenar os sentidos, na tentativa de buscar compreender um mundo que vive na desordem, no caos. Apesar de apresentar um conjunto aglutinado de amores, a ficção de Bernardo Carvalho parece dialogar também com a intolerância do poder, denunciando, ou desconstruindo, suas estruturas repressoras, mostrando que, mesmo em uma sociedade que corrompe, o amor aparece como forma de reapropriação das coisas ao redor.

Com efeito, o amor na narrativa pendula entre dois momentos: o da salvação e o da destruição. A maternidade na prosa carvaliana pode ser vista pelo prisma dos sentimentos extremos que ela suscita. Esses sentimentos podem justificar a forma como as próprias guerras se iniciam. Na obra, o amor é um paradoxo: ele justifica todas as guerras.

Entretanto, esse amor parece anunciar o trágico, que culminará no final da narrativa. Ao mesmo tempo, os destinos dos personagens mostram a impossibilidade do amor em tempos de ódio e de esvaziamento. Em certo momento, o poeta Octávio Paz (1994, p. 136) faz a seguinte pergunta, a qual vai ao encontro do nosso estudo: “Que lugar tem o amor em um mundo como o nosso?”. Como uma proposta contemporânea, conforme discute o poeta mexicano, o amor precisa ser reinventado, mas, para isso, é necessário inventar o próprio homem, outra vez.

3.3 AMAR EM RUÍNAS

A figura das ruínas no romance *O filho da mãe* toma novas configurações quando confrontada com o amor e com a forma escolhida por Bernardo Carvalho para compor o enredo da obra. As ruínas, em poucas palavras, e pelos sentidos que elas suscitam, implicam resíduos, fragmentos, vestígios, resto daquilo que foi e, principalmente, evocam o passado.

Ruslan, personagem da obra de Carvalho (2009), vive na periferia de Grózni em um ambiente cercado por guerra, morte, destruição e ruínas. O amor

que encontra na adolescência com seu amigo de infância Akif é mimetizado pelas ruínas:

E acabou passando a noite num vagão abandonado, como se nada ao redor tivesse a menor importância, como se não estivessem no epicentro da guerra – ou melhor, como se estivessem imunes a ela ou fossem capazes de decretar uma trégua simplesmente por estarem juntos. De alguma forma, Ruslan passou a associar o amor ao risco e à guerra, porque não conhecia outra coisa. Associou o sexo à trégua (o desejo deixava a realidade em suspenso) e o amor à iminência da perda. E daí em diante só conseguiu amar entre ruínas (CARVALHO, 2009, p. 38).

O amor pode ser figurado pela presença de signos que evocam imagens da relação amorosa e da condição humana de ambos os personagens. No trecho, o encontro entre Akif e Ruslan, que se dava em um “vagão abandonado”, sinaliza a condição de orfandade e de desamparo, mas, mesmo ali, “entre ruínas”, eles conseguiam (re)construir o mundo ao redor, como se os dois tentassem dar um sentido à vida. Nesse momento, a obra antecipa a morte que vai percorrer a vida de Ruslan, “o amor à iminência da perda”:

Foi àquele vagão abandonado que ele voltou, assim que soube que Akif desaparecera, na esperança de que ainda pudesse encontrá-lo escondido, à sua espera. Recusava-se a ver o óbvio. E foi lá, no vagão vazio, crivado a balas, abandonado numa cidade devastada, que ele compreendeu, sentado no chão, que nunca mais o veria. A dor lhe deu coragem para passar uma tarde inteira à sua procura, em meio ao campo fétido de corpos desmembrados que se amontoavam na terra revolvida da vala comum na periferia de Grózní (CARVALHO, 2009, p. 38).

Nesse fragmento, podemos perceber imagens contrastivas que emergem do ato de leitura. Em certa medida, ao vermos palavras como “vazio”, “crivado de balas” e “abandonado”, podemos perceber como tais palavras vão ao encontro da condição interior dos personagens. Como consequência, o sentimento amoroso vai ser traduzido textualmente pela degradação de imagens que se convergem no extremo desamparo, como quando diz “campo fétido de corpos que se amontoavam na terra revolvida da vala comum”. Tal cena evoca múltiplas interpretações, mas parece haver um ponto importante a ser questionado, que é o da noção do amor na vida de personagens que estão fora do centro (“na periferia de

Grózni”) e que não possuem uma identidade (“vala comum”). Nesse ponto, a sexualidade dos personagens toma rumos políticos e ideológicos no romance.

Na Tchetchênia, os homossexuais são esquecidos e destituídos como cidadãos, invisíveis para essa sociedade regida pela guerra: “Qualquer tchetcheno a quem se fizer a pergunta dirá que não há homossexuais na Tchetchênia [...], talvez por isso Ruslan e Akif não tenham sido vistos durante os meses em que se encontraram nas ruínas do prédio de Medicina. Porque eram invisíveis” (CARVALHO, 2009, p. 35). De certa maneira, as ruínas, símbolo por excelência de um passado, são uma fuga encontrada pelos personagens para que ali residam no passado, que é esquecido da mesma forma que ambos também o são.

Além disso, o amor, associado ao risco e à guerra, evoca duas imagens: a de Tanatus e a de Eros. Sob essa perspectiva, ao introduzir seus estudos em *Amor Líquido*, Zygmunt Bauman (2004) contemporiza a percepção mítica em relação à Tanatus e Eros. O amor e a morte, para o sociólogo, estreitam laços, porque “[...] não se pode aprender a amar, tal como não se pode aprender a morrer” (BAUMAN, 2004, p. 17). A estreiteza entre ambos os temas se assemelha ao rio de Heráclito, em que tudo flui, e na máxima: “Nem no amor nem na morte pode-se penetrar duas vezes” (BAUMAN, 2004, p. 17):

Quase o mesmo pode se dizer do amor e da morte. Parentesco, afinidades, elos causais são traços da individualidade e/ou do convívio humanos. O amor e a morte não têm história própria. São eventos que ocorrem no tempo humano – eventos distintos, não conectados (muito menos de modo causal) com eventos “similares”, a não ser na visão de instituições ávidas por identificar – (por inventar) – retrospectivamente essas conexões e compreender o incompreensível (BAUMAN, 2004, p. 17, grifos do autor).

De acordo com Octávio Paz (1994, p. 189), o amor é uma resposta e tem como característica o tempo, pois que ele tem consciência de sua mortalidade e, assim, leva os apaixonados à “tentativa de fazer do instante uma eternidade”. Desse modo,

Todos os amores são infelizes porque todos são feitos de tempo, todos são o nó frágil das criaturas temporais que sabem que vão morrer, em todos os amores, até nos mais trágicos, há um instante de felicidade que não é exagero chamar de sobre-humana: é uma vitória contra o tempo, um vislumbrar do outro lado, esse mais além que é um aqui, onde nada muda e tudo que é realmente é (PAZ, 1994, p. 189, grifo do autor).

A partir dessas proposições, podemos perceber, nessa obra de Carvalho (2009), o amor como iminência da perda, pois o romance é ambientado em um cenário de guerra. Além disso, é claro, há a relação clandestina do amor homossexual entre dois personagens; em síntese, a morte sempre vai rondar esse amor no contexto da narrativa, e, portanto, encontra nas ruínas um esconderijo.

Na segunda parte da obra, chamada “Quimeras”, inaugura-se a história do romance entre Andrei e Ruslan. O primeiro, por ordem de seu padraсто Nikolai, entra para o exército. Lá, os recrutas recebem ordens para se prostituírem, com a finalidade de sustentar o exército. No momento em que realiza um programa com um dos colegas do general, Andrei tem seu dinheiro roubado por um batedor de carteiras, que, futuramente, o leitor acabará descobrindo se tratar de Ruslan. Este, ao partir de um campo de refugiados de Inguchétia, por meios ilícitos consegue ir para o exílio em São Petersburgo. Contudo, por ser estrangeiro e de uma região em conflito, acaba sendo marginalizado, o que o leva a roubar carteiras de turistas como meio de sobrevivência.

Antes do encontro furtivo com Ruslan nas ruas de São Petersburgo, Andrei entra em um metrô, e, a partir daí, há uma carga maior de introspecção que o narrador injeta na narrativa pelas ações do personagem:

O movimento dos degraus subindo e descendo revolve o estômago. Não há metrô mais profundo que o de São Petersburgo. Foi construído sob um enorme pântano onde jazem as ossadas dos servos e prisioneiros que ergueram as fundações da antiga capital [...]. Se existissem almas que pudessem abandonar os corpos em movimento, deixava a carcaça seguir só, inconsciente, e tomava o corpo de alguém na escada rolante ao lado, que sobe para a rua, assumindo uma nova vida, fora do quartel [...]. É o seu lugar e a sua hora. Não é ele quem está subindo as escadas rolantes no lugar do rapaz de cabelos sebentos. Está descendo aos infernos. Procura não imaginar para evitar a vertigem e a náusea. Tenta se convencer de que está apenas cumprindo ordens. Para poder seguir em frente com alguma dose de irresponsabilidade (CARVALHO, 2009, p. 99-100).

As ações de Andrei dialogam com as condições interiores (“metrô mais profundo”), já que a ação de descer as escadas rolantes evoca esse universo introspectivo: uma descida “aos infernos”. Por isso, o mergulho no interior do personagem faz com que ele veja a necessidade de se tornar um “outro” para, dessa forma, evitar o fardo de ser quem se é. Além disso, ainda nesse trecho, o passado é evocado na escrita do presente, que pode ser implicado pelo uso de palavras como “ossos” e “antiga capital”. Nesse sentido, o texto mostra que São Petersburgo, por mais que carregue consigo a pujança de comemorar seus 300 anos, não deixa de mostrar que soterrou anos de exploração do outro para manter uma imagem. Essa exploração atingiu a exploração do corpo do personagem Andrei. Há, portanto, traços de contradições entre a cidade sonhada e a cidade real.

Quando Andrei e Ruslan se conhecem, enquanto caminhavam pelas ruas noturnas da cidade russa, logo há um reconhecimento:

O vulto, curiosamente, também para, se vira para trás e olha para ele. Por um instante, os dois se encaram. Andrei reconhece o próprio ódio e revolta nos olhos escuros do rapaz moreno como ele. Mas também o medo e a impotência que o obrigam a estar ali contra a sua vontade, como na guerra, porque não se pode estar em outro lugar, porque não pode sair do seu corpo e ser outra pessoa. Reconhece, como um espelho, a consciência dos animais encurralados diante do ataque, os olhos das presas na iminência do bote. Tudo dura apenas um segundo (CARVALHO, 2009, p. 102).

Devido à questão de marginalidade, eles se encontram “ali contra a sua vontade”, não somente porque estavam cometendo atos ilícitos, mas porque situações adversas os levaram a cometer tais atos. Parece haver, portanto, esse reconhecimento, ou espelhamento, entre dois sujeitos à margem que não encontram um lugar central na sociedade. Por isso, a narrativa se encarrega de colocar as ações dos personagens em atmosferas notívagas, pois só assim é possível estar longe da vista dos outros.

Desse modo, não surpreende a ênfase que a narração de Carvalho (2009) dá a espelhos e a superfícies espelhadas quando descreve as incursões notívagas de Andrei nas ruas de São Petersburgo. A cidade em que ambos os personagens se encontram é o ponto de partida para essa procura do outro. Em outras palavras, a busca por alguém semelhante, sobretudo para não se sentirem sós:

Ele usa um vocabulário de guerra. Para eles, a esta hora, todo o centro da cidade é um território inimigo. Nada mais fácil do que avistar à distância duas figuras solitárias, nas margens do Nievá, do Fontanka ou de Móika, nas avenidas e esplanadas do centro de Petersburgo. A cidade foi construída segundo a lógica da visibilidade total. Onde estão, diferentemente do que ocorre nos becos ao longo da linha do trem, e nos prédios com seus labirintos internos perto da praça Vosstânia, só há palácios com fachadas intransponíveis e salões dourados, a maioria decrépita, onde no passado nobres e ricos se protegiam da visibilidade das ruas atrás de paredes de espelhos. As avenidas são chamadas de perspectivas. Foram abertas para dar vazão aos desfiles militares e às demonstrações de poder. Não importa se é o czar, o Estado soviético ou a polícia russa quem comanda a marcha. Não há onde se esconder nem para onde fugir. A cidade foi construída para ninguém escapar (CARVALHO, 2009, p. 132).

Se, por um lado, essa passagem põe à mostra parte da cidade que foi construída para que haja maior vigilância, não só pelos prédios, mas também pela própria natureza – a presença dos rios Nievá, do Fontanka ou de Móika (pois superfícies da água são refletoras) –, por outro, essas construções antigas parecem estabelecer um diálogo com as convenções sociais que são construídas sob a perspectiva do passado, uma vez que os “palácios” espelhados, utilizados pelos czares russos, pelo Estado soviético e agora pela política russa, marcaram a imagem de imponência, de censura e de repressão. Isso porque essa estética da visibilidade estabelece uma total vigilância, estando ali para que os outros se atentem a futuras punições a quaisquer comportamentos considerados desvios da norma. Talvez por isso o narrador se utilize dessa sensação de algo que está à espreita, impresso pela linguagem.

Além disso, por um jogo de palavras, o nome dessas avenidas, que são chamadas de “perspectivas”, abrange dois sentidos. O primeiro deles é o de que significa visualizar de longe, delineando imagens vistas de um ângulo ou de vários outros. O segundo sentido, por sua vez, é o sentimento de esperança ou de expectativa. Há aqui, portanto, uma espécie de ironia, pois não há qualquer perspectiva numa cidade que impossibilita a fuga, em consequência, não há esperança: “A cidade foi construída para ninguém escapar”.

O ladrão empurra Andrei contra a parede cinzenta à altura do número 47 da rua Bolcháia Morskáia, um antigo palacete, e o abraça. O capuz não permite distinguir o recruta na sombra. E ninguém vai pensar que um casal se beijando na noite de Petersburgo é formado por um recruta desertor e um batedor. Nesta cidade, onde os recém-casados vêm posar para os fotógrafos em cima das pontes, os dois só podem existir no limite da inverossimilhança. Seu encontro só não é possível porque eles de fato existem, são de carne e osso, ao contrário do fantasma do conto de Gógol que Andrei leu na escola. O carro de polícia passa e desaparece na esquina seguinte. A um estranho, poderia parecer que o recruta e o ladrão estão se arriscando demasiado para ficar juntos. Qualquer pessoa de bom senso diria que é suicídio, correriam menos riscos se estivesse cada um escondido em seu canto. Juntos, nas ruas da cidade, são uma bomba-relógio (CARVALHO, 2009, p. 133).

Em relação a esse fragmento, observamos que um “antigo palacete” é o lugar escolhido para que ambos fiquem juntos e é onde se dá a primeira relação carnal dos dois. Assim, veem no espaço que remonta ao passado um lugar de proteção, é a forma encontrada por eles para existirem, em uma cidade onde a relação amorosa de ambos foge da normativa social. Logo, não é verossímil que eles existam ali, pois a visibilidade do amor de ambos não é aceita pela sociedade, por isso a “inverossimilhança” destacada na narrativa:

As chances de um recruta desertor encontrar um ladrão e beijá-lo na noite de São Petersburgo são ínfimas. Juntos, eles podem parecer tudo, menos eles mesmos. E, por uma estranha razão que ambos vão comprovar na prática, a companhia afasta contratempos. Desde que começaram a caminhar juntos pelas ruas do centro, é como se estivessem blindados, numa dimensão paralela. Avançam numa realidade inacessível àqueles que certamente os teriam abordado, com algum pedido ou ameaça, se fizessem o mesmo caminho só (CARVALHO, 2009, p. 133-134).

Ainda no limite da “inverossimilhança”, eles estão disfarçados de outros sujeitos, pois “podem parecer tudo, menos eles mesmos”, isto é, enquanto aparentam fazer parte da massa homogênea, Andrei e Ruslan estão protegidos, porque visivelmente eles não existem, estão “blindados” e, por isso, protegidos. Ao se deslocarem para o “centro” da cidade, entram “numa realidade inacessível”. Para que consigam uma concretude e uma visibilidade amorosa, ambos precisam seguir à margem desse centro:

Essa sensação chega ao paroxismo quando entram nos velhos estaleiros abandonados pela marinha, na pequena ilha de Nova Holanda, no coração da cidade – e é estranho que, pelo nome, esse coração remeta a um lugar fora dali. A única ponte que permite a entrada na ilha é vigiada dia e noite. O ladrão conhece um modo de evitar os vigias, por uma entrada secundária, mas terão de atravessar o canal. É lá o abrigo de que falava, o objetivo desta noite. Na ilha estarão a salvo, ele garante, poderão dormir em paz. O que se passa lá não interessa às autoridades e obedece a leis próprias. São só ruínas (CARVALHO, 2009, p. 134).

Ligada ao fragmento anterior, a sensação de solidão chega ao ápice quando eles se afastam do centro da cidade e vão em direção a uma pequena ilha. Nesse trecho, a seleção de palavras evoca o passado, como com a frase “velhos estaleiros abandonados”, o que, como o próprio narrador já alerta, gera certa ironia pelo nome dado àquele lugar: “Nova” Holanda –, sendo que tudo ali é desgastado pela ação do tempo. É interessante observamos que o “coração” da cidade é longe, à margem da própria cidade. Sendo assim, é inevitável associarmos essa distância do centro à própria marginalidade dos personagens. Por esse prisma, notamos que o amor de ambos é marginal, já que esse território em ruínas não segue as regras das “autoridades”, pois “obedece a leis próprias”, uma vez que tudo aquilo fica fora do alcance. Dessa forma, gera certa indiferença: “São só ruínas” – como se fosse um local para não ser levado em conta.

Sublinhamos, a seguir, a presença desse lugar, que, em realidade, remonta, além de um refúgio, à condição humana:

O ladrão cobre a boca do recruta com a mão. Ouvem-se passos do lado de fora. É o vigia que faz a ronda. Os dois vão escorregando até se ajoelhar ao pé da escada de cimento. Não importa que haja ratos, o importante é que não sejam vistos. Tampouco veem o que há ao redor. Estão protegidos por uma estrutura abandonada de ferro e cimento, imensa e inóspita. Fazem dela um quarto em ruínas. O cenário de guerra é uma lembrança para quem não tem nenhuma outra (CARVALHO, 2009, p. 137).

Nessa passagem é possível observar como o espaço acolhe-os, o que se assemelha às fragmentações identitárias e interiores desses personagens. De forma simbólica, ambos são acolhidos por “uma estrutura abandonada de ferro e cimento, imensa e inóspita”. Há certa ênfase na adjetivação desses objetos inanimados, que paulatinamente marcam as condições interiores dos personagens.

Como bem observa Franco (2010, p. 10), sobre a presença das ruínas no romance aqui em análise:

As ruínas servem como metáfora para a dissolução das identidades e a fragmentação da memória. Em tempos de globalização, as ruínas, equiparadas ao próprio passado dos personagens, são apresentadas na narrativa – segundo o estilo já reconhecido do autor – através de fios entrecortados que vão, mediante as ações desencadeadas na trama, se amarrando para confluírem na tragédia fratricida que ancora o romance.

Desse modo, as configurações dos corpos de ambos os personagens são acolhidas por esse espaço em ruínas, que revela identidades cambiantes. Na cidade, por exemplo, Andrei e Ruslan existiam somente no limite da “inverossimilhança”, entre um jogo de sombra e luz, já na ilha, ambos emergem das sombras, revelando suas identidades:

– Não sei seu nome. E se eu precisar te chamar? – o recruta murmura, antes de o ladrão desaparecer na sombra.
O ladrão volta para seus passos e o encara, saindo da escuridão:
– Ruslan. E o seu? (CARVALHO, 2009, p. 137).

Conforme Franco (2010), em relação ao amor, este pode ser figurado também por meio das fragmentações da memória de cada personagem sublimada pela presença constante da guerra:

Andrei fecha os olhos e imagina o batedor de carteiras sem camisa e sem as calças surradas. Imagina que os dois se despem e se descobrem, tateando o corpo um do outro. E que, conforme se tocam, se beijam e se deitam, também vão sendo cobertos pela poeira do lugar. Primeiro, as dobras das roupas, das calças abaixadas, das camisas abertas, das cuecas e das meias. Depois, as dobras dos corpos, os joelhos, os cotovelos e as virilhas. É um movimento progressivo e imperceptível. Quanto mais se tocam, mais sujos ficam. Vão sendo vestidos pelo lugar. O peito, as nádegas, as coxas, o pau, o saco e os músculos das costas vão se cobrindo com a poeira das mãos. Os dois se deitam na sujeira do chão de cimento, esbarram em destroços, esfolam-se sem sentir dor, um corpo comprimindo outro corpo (CARVALHO, 2009, p. 138).

Nessa passagem, ambos são vestidos pelas ruínas, revestidos por suas próprias memórias. Apesar de estarem cercados por destroços e se

machucando conforme se movimentam, esse amor funciona como um antídoto contra os contingentes.

Em resenha publicada sobre o romance em análise, Costa (2009, [n.p.]) diz:

O que parece ser, num primeiro momento, a história do encontro amoroso entre dois rapazes que vivem situações limites e inverossímeis, no meio de uma guerra e de uma cidade por ela afetada, transforma-se numa discussão sobre o amor como antídoto para o desamparo e para a impotência da condição humana ao mesmo tempo força e fragilidade.

Desse modo, o maior conflito da voz narrativa está na intenção de ordenar os sentidos como forma de buscar compreender um mundo que não funciona. Ora, é inevitável pensarmos nessa ilha como *locus* utópico, na concepção de um Estado sonhado no qual poderia haver maior liberdade. No entanto, da mesma forma como acontece em *A utopia*, de Tomás Morus, essa ilha é um não-lugar, imagem esta balizada por Bauman (2001) em *Modernidade Líquida*. No estudo em questão, o sociólogo polonês discute sobre as diversas formas como os espaços públicos se figuram nas negociações e nas relações sociais. Entre esses espaços, tem-se o não-lugar, isto é, um “lugar” que não comporta meio de civilidade, pois serve apenas para a passagem, e a presença humana é “meramente física”, mas não permanente. Por conseguinte, esse “não-lugar”, no romance de 2009, é permeado por um ambiente que sofreu com a ação do tempo, uma ilhota deteriorada que contrasta com a imagem que está “logo ali” da cidade “moderna” tricentenária de São Petersburgo. Como Andrei e Ruslan permanecem nesse “não-lugar”, que só comporta a passagem, em vez da permanência, eles são invisíveis porque ninguém imaginaria que alguém ficaria em um lugar passageiro:

É possível que, para o batedor de carteiras, tudo seja inconsciente, quando o vê o recruta de olhos fechados e, como ele, também imagina e deseja. É possível que não se dê conta de que terminou por associar o sexo às ruínas e ao risco, à força de tê-lo descoberto em meio a uma guerra, e de buscá-las, as ruínas, sempre que encontra alguém, por ter sido obrigado a reconhecer nelas o cenário reconfortante do lar onde já não há possibilidade de conforto. Quando não há mais nada, há ainda o sexo e a guerra. O sexo e a guerra são o que todo homem tem em comum, rico ou pobre, educado ou não. O sexo e a guerra não se adquirem. A ideia de uma vulnerabilidade maior que a sua lhe desperta amor [...]. A guerra os

assombra. Como recordação para o ladrão, que precisa fugir do passado, e como ameaça para o recruta, que tenta evitar o futuro. Por um instante estão juntos no presente. Andrei se aproxima e desabotoa as calças do batedor de carteiras (CARVALHO, 2009, p. 139).

Ruslan descobriu o amor no meio de uma guerra, em meio aos destroços e às ruínas provenientes dela, sobretudo ao conhecer Akif, seu primeiro amor, em um prédio de Medicina abandonado, em Grózní. Quando se encontra com Andrei na ilha, ele compara seu amor com as ruínas e com as guerras. Para Paz (1994, p. 189), o amor é temporal, dessa forma, ele é simultaneamente consciente da morte, e por isso transforma o instante em uma eternidade. Desse modo, não é desproposital que os personagens venham a aproveitar o instante, porque talvez saibam que o amor entre ambos seria impossibilitado pelo contexto repressor. A própria linguagem da narrativa se encarrega desse momento no momento em que se utiliza dos verbos no presente.

Andrei, por sua vez, tem a ajuda de Marina Bondareva, do Comitê das Mães dos Soldados de São Petersburgo, para conseguir um passaporte para desembarcar no Brasil, onde está seu pai, Alexandre Guerra. Na casa de Marina, onde estava morando provisoriamente, Andrei acolhe Ruslan. O passaporte, portanto, é a forma encontrada para fugir do território ameaçador que residem. Contudo, o documento só serve para apenas um deles, pois Ruslan não é considerado russo, porque é estrangeiro no próprio país, muito menos um tchetcheno, porque é homossexual – conforme Carvalho (2009, p. 35). Por isso, todo o universo do livro se ancora nessa busca por uma identidade, e o passaporte, por sua vez, é um documento que justifica essa busca, mas também um *leitmotiv* para seguir o amor:

O silêncio entre os dois, separados apenas por uma parede de estuque, é a forma que encontraram para dizer um monte de coisas que estão implícitas há dias, desde que se encontraram pela primeira vez, e que não podem ser ditas. Se ao menos o batedor de carteiras tivesse roubado o passaporte, Andrei teria um pretexto para continuar a segui-lo todas as noites, nos arredores da praça Vosstânia. O passaporte sela a separação dos dois (2009, p. 158).

O documento, desse modo, demarca barreiras, territórios e identidades, como nesse fragmento, em que ambos estão separados por uma

parede de estuque, pois “[...] na verdade guardou o passaporte apenas por achar ofensivo exibi-lo a um homem a quem não é dado o direito de possuir um” (CARVALHO, 2009, p. 159).

Fato inusitado é que nas obras de Bernardo Carvalho as identidades são marcadas por palavras estrangeiras. De acordo com Franco (2010):

No caso de *Mongólia*, o personagem desaparecido – alvo da procura pelo Ocidental – é nomeado de *Buruu nomton*, que significa “o desajustado”. Em *O filho da mãe*, o termo *Kunak*, é usado por Ruslan quando procura por Asif (e também era como o pai o chamava), significando “estrangeiro com quem se tem pacto de proteção e fraternidade”. Tais nomeações, além de corroborarem uma língua externa ao português e referente da língua em que as ações, predominantemente, transcorrem (Mongólia e Tchetchênia), evidenciam as identidades dos personagens: desajustado e estrangeiro (FRANCO, 2010, p. 6, grifos da autora).

A narrativa *O filho da mãe*, então, inscreve essa condição de estrangeiros e desajustados pela palavra *kunak*. Tal palavra é figura emblemática para compreender que Andrei e Ruslan são desajustados. Por isso, esses *kunaks* não podem concretizar o amor, porque não se enquadram à normativa social e são impossibilitados de se adequarem ao meio em que vivem:

Quando eu era pequeno, viajando pelas montanhas com meu pai, para conhecer a terra dos seus antepassados, passamos por uma casa onde havia nascido um animal que era dois sem ser nenhum. Uma égua dera à luz um potro no qual estavam misturados dois embriões. A isso chama quimera, como depois eu ia aprender na faculdade. Era um animal estranho, parecia um potro, mas era outra coisa, dois fundidos num só, indistintos. Não conseguia ficar em pé. As quimeras são raras e os pastores nas montanhas as veem como portadores de mau agouro, porque põem a reprodução num impasse, fazem da reprodução uma monstruosidade. Por isso, quando esses animais não morrem ao nascer, os próprios camponeses se encarregam de lhes dar um fim. Nas montanhas, todo homem tem um *kunak*, um amigo estrangeiro que o salvará da morte e que ele também tem a obrigação de salvar. Nenhum homem será completo enquanto não encontrar o seu *kunak*. Só então poderá seguir o próprio caminho em paz, sabendo que existe no mundo alguém, como ele, com quem ele pode contar na vida e na morte. As quimeras morrem para que sobreviva o pacto dos que não podem contar nem com Deus nem com os anjos (CARVALHO, 2009, p. 161).

Nessa carta, endereçada a Andrei, encontramos outra figura além do *kunak*: a quimera. Ao apresentar a figura da quimera, o narrador metaforiza as condições dos personagens centrais. Afinal, a quimera toma parte na composição desse quadro arraigado da sociedade em punir comportamentos considerados desvios. A simbologia da quimera, na narrativa, reitera a percepção de um “entrelugar”: é um animal indefinível, é uma linha fronteira entre o sagrado e o profano. É uma aberração, fruto de uma má formação genética por meio da união entre dois seres que não comportam o mesmo segmento genético. Com efeito, o trecho demonstra que, diante dessa realidade, por serem desajustados, eles não são aceitos nem por Deus nem pelos anjos (“quimeras morrem para que sobreviva o pacto dos que não podem contar nem com Deus nem com os anjos”), e, assim, é necessário que o “diferente”, ou a “quimera”, seja eliminado para que se estabeleça a ordem natural dos seres. No entanto, a quimera é a união entre dois seres e, portanto, lança um sinal de esperança: todo desajustado pode encontrar o outro que lhe falta; talvez por isso a imagem da quimera, em que dois se tornam um (“dois fundidos num só”).

Podemos concluir, então, que a figura do amor, nessa parte da obra, dialoga com o amor trágico, e isso muito se deve à dimensão trágica que cerca Ruslan e Andrei. Ao final da narrativa, vamos descobrir que o fragmento anterior sinaliza para o que vai acontecer no desfecho da obra. Andrei, em uma missão ao sul das montanhas de Grózní, na Tchetchênia, acaba sendo morto por um de seus colegas, após ele ter atirado em seu general. Nessa cena, aparece a figura de uma quimera, em uma pequena fazenda nas montanhas, o que sinaliza um mau agouro. A morte de Andrei – que o leitor atento perceberá que se trata daquilo de que fala Marina Bondareva no início do romance – e o fratricídio que culmina na morte de Ruslan encerram a narrativa, revigorando a dimensão trágica do casal alicerçada por circunstâncias discriminatórias.

O que a narrativa nos apresenta em relação ao amor é a maneira como se assemelha às tradições literárias herdadas dos romances burgueses realistas do século XIX. Isso se deve ao fato de que tais romances eram frutos de um discurso vigente na época, o qual ditava que o amor, excetuando-se nos contos de fada, conforme Morin (1981), não poderia transpor barreiras ou fronteiras sociais, nem ao menos tocá-las, e, quando isso acontecia, essa “infração” das normas sociais era mimetizada pela morte dos personagens. Temos como exemplo disso

algumas obras clássicas: *Madame Bovary*, de Gustav Flaubert, e *Anna Kariênina*, de Leon Tolstói, as quais retratam a violação dos laços matrimoniais, culminando nas mortes das respectivas protagonistas – a primeira por envenenamento autoinfligido, e a segunda atirando-se na linha do trem.

A história de amor no livro de Carvalho (2009) é condenada por padrões sociais ancorados em preconceitos a partir da violação das normas. Sendo assim, num contexto como aquele que discorreremos, podemos perceber que qualquer violação das normas resultaria em um final trágico. De certa forma, como nos ensina Paz (1994, p. 130):

Sem a morte, a vida – a nossa, a terrestre – não é vida. O amor não vence a morte, mas a integra na vida. A morte da pessoa querida confirma nossa condenação: somos tempo, nada dura e viver é um contínuo separar-se, ao mesmo tempo, na morte cessam o tempo e a separação: regressamos à indistinção do princípio, a esse estado que entrevemos na cópula carnal. O amor é um regresso à morte, ao lugar de reunião. A morte é a mãe universal.

Por fim, o amor na narrativa não consegue se separar do peso que advém da morte, como um espectro que ronda o tempo, e este para Andrei e Ruslan é o instante, é o tempo do presente, porque não há espaço no futuro, porém há esconderijo no passado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A LINGUAGEM COMO RUÍNA

Ao encerrarmos nossas análises sobre o romance *O filho da mãe* e, sobretudo, o projeto do qual faz parte, retomamos alguns apontamentos na intenção de conectá-los.

No percurso do trabalho, destacamos algumas inquietações sobre o projeto literário da Companhia das Letras. Tais inquietações tiveram como uma das principais características certa atenção que demos à influência do projeto na gênese da criação literária. Vista desse modo, temos a participação *sine qua non* da Coleção sobre o produto final. No entanto, como analisamos no segundo capítulo, vimos que algumas obras não alcançaram resultados favoráveis. Devemos lembrar, inclusive, que as obras da Coleção Amores Expressos se apresentaram no início como um projeto de filme, e, em consequência, suas estruturas deveriam ser afetadas por esse gênero.

Uma parte das obras publicadas, todavia, trabalhou as exigências do projeto de modo simplista, como se colocassem paralelamente “história de amor” e “cinema” sem levar em consideração um trabalho que unisse esses dois fatores: “história de amor” mais “cinema” igual “romance”. Alguns autores, de certa forma, procuraram fazer isso, porém, de modo desproporcional, enquanto outros tampouco tentaram. Assim, parece-nos que esses escritores apenas escreveram “o mais do mesmo” de suas produções anteriores. Não encararam o projeto como um desafio de construção de linguagem.

Nesse sentido, há aquilo que poderíamos chamar de “submissão” ou “insubmissão” e “subordinação” ou “insubordinação” dos romances em relação à Coleção Amores Expressos? Caso haja, aquelas obras que não se subordinaram à Coleção poderiam ser consideradas “melhores” no projeto? Ou não?

Sem encararmos essas palavras que destacamos como pejorativas, ou como forma de diminuir as obras publicadas, é preciso ter em mente que uma submissão do romance em relação ao projeto pode ser compreendida como um fator positivo na lida literária de uma narrativa. É sabido que um escritor que se colocou num compromisso de escrever em um projeto por encomenda deveria utilizar tal coleção como um artifício positivo para a obra. Mesmo porque, se considerarmos o papel do escritor e da editora nas relações que ambos têm no campo literário, sem dúvida é preciso haver um intercâmbio de participações: a editora teria o papel de

definir os assuntos, e o escritor, como profissional, deveria escrever; assim, cada instância poderia se beneficiar de alguma maneira.

De modo a perceber tal compromisso de escrita por encomenda, atrelada à construção da narrativa, destacamos, mais uma vez, o romance *O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho. A prosa carvaliana demonstra de forma bem sucedida o entrelaçamento entre o eixo temático e a expressão de linguagem utilizada na obra. Isto é, a utilização da temática do amor junto à linguagem cinematográfica no romance resultou na adequação positiva entre forma e conteúdo.

É possível observar a relação que o romance mantém com as técnicas de enquadramento e montagem oriundas do cinema. Dessa forma, o diálogo com as técnicas cinematográficas faz com que haja fragmentação narrativa, expressa por cortes abruptos no tempo e espaço diegéticos, bem como por múltiplos planos temporais e espaciais que se interpenetram. Nesse sentido, é possível demonstrar como se dá esse resultado, para além da análise sobre a representação da temática do amor, exposta no capítulo III, verificando-se a expressão cinematográfica na narrativa.

Na *Introdução à teoria do cinema*, Robert Stam (2003) faz apontamentos importantes sobre contaminações entre literatura e cinema. Cabe lembrar que Stam (2003) se revela teórico do cinema, e não estudioso do gênero literário, tampouco crítico de literatura. Mesmo assim, assinala em sua *Introdução*, e o que mais nos interessa aqui, a contaminação da literatura no cinema e do cinema na literatura. Naquele, podemos destacar como exemplo Sergei Eisenstein, que declarou ter encontrado antecedentes literários para suas técnicas cinematográficas a partir dos escritos de John Milton e de Gustav Flaubert. Em relação à outra contaminação, do cinema na literatura, destacamos romances como os de Robbe-Grillet e a obra *Lolita*, de Nabokov. Obras nas quais, segundo Stam (2003), há certos comprometimentos estéticos na escrita que vão ao encontro do cinema.

No Brasil, Marçal Aquino se tornou, na atualidade, um dos exemplos de escritores que melhor se adequou a esse mecanismo de interação. De certo modo, Aquino tem uma participação assídua na construção de adaptações para roteiros cinematográficos de seus próprios livros e de outros autores brasileiros, como, por exemplo, *Crime delicado*, de André Sant'Anna, e *Até o dia em que o cão morreu*, de Daniel Galera (para o cinema, o filme recebeu o título *Cão sem dono*), em que ambos os filmes foram dirigidos por Beto Brant. Inclusive, com esse diretor,

Marçal Aquino fez outra parceria, no caso, a adaptação de seu mais recente romance: *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios*. Entretanto, não podemos esquecer como marco inaugural da técnica cinematográfica na literatura brasileira o livro *Memórias sentimentais de João Miramar*. Sobre esse romance, Haroldo de Campos (1971) destaca que Oswald de Andrade deve muito ao cinema na sua escrita devido à ordem simultaneística de sua linguagem, ao fragmento, à ruptura discursiva, entre outros aspectos que vão reverberar em quase todo o modernismo brasileiro.

Mesmo diante desses exemplos, devemos levar em conta o seguinte: “Alguns dos materiais de expressão específicos do cinema são partilhados com outras artes [...] e alguns são exclusivos do cinema” (STAM, 2003, p. 139-140). Vanoye e Goliot-Lété (1994), na esteira do pensamento de Christian Metz, defendem que a diferença entre o romance e o filme é que o primeiro é verbal e o segundo é extralinguístico por inteiro.

Desse modo, mesmo demarcado por Vanoye e Goliot-Lété (1994) um exemplo da “diferença” entre os gêneros, fica nítido o que, sem dúvida, o cinema e a literatura têm em comum: a linguagem. Destarte, o cinema, de acordo com Stam (2003), ao se movimentar de uma imagem a outra, transforma-se em linguagem. Da mesma forma que a linguagem, o cinema produz discursos a partir de operações paradigmáticas e sintagmáticas. A literatura, por sua vez, por meio da linguagem, seleciona e organiza fonemas e morfemas para formar orações; o cinema “seleciona e organiza imagens e sons para formar ‘sintagmas’, isto é, unidades narrativas autônomas nas quais os elementos interagem semanticamente” (STAM, 2003, p. 134). A partir disso, ficam inevitáveis determinadas comparações e contaminações dessas duas linguagens.

Nesse aspecto, podemos utilizar a dissertação de Souza (2014), intitulada *Os filmes de papel de André de Leones: quando literatura e cinema se encontram*. Souza (2014, p. 67) estabelece algumas bases sobre a linguagem cinematográfica e, sobretudo, a junção da literatura e do cinema: “[...] antes, trata-se de uma contaminação mútua, que promove diversos pontos de entrelaçamento e intersecção, de fugas e aproximações”. Desse modo, Souza (2014, p. 78, grifo do autor) esbarra nos aspectos que concernem aos estudos sobre intermedialidade e alude que “[...] é preciso ter em mente que se trata de um conceito amplo, que se

situa além dos estudos interartes; e, como o seu prefixo supõe, trata-se de um *entre-lugar*, de um espaço híbrido entre duas ou mais mídias”.

Ao definir os papéis das “mídias” que propõe estudar, Souza (2014) analisa dois romances do escritor goiano André de Leones. Cabe lembrar que esse autor havia participado da Coleção Amores Expressos e que sua obra tinha sido rejeitada pelos produtores. Não seria inusitado, portanto, que sua obra contemplasse uma construção cinematográfica, pois seguiu a exigência da editora Companhia das Letras na época.

Desse modo, Souza (2014) percebe que há uma necessidade de a literatura contemporânea tornar rápida, veloz e fluida a linguagem, e não por menos, a linguagem cinematográfica é escolhida como o meio de alcançar essas características. Muito disso se deve, segundo Pellegrini (2003), a uma cultura contemporânea que é, acima de tudo, visual. De fato, toda a força retórica das técnicas de comunicação e de transmissão de cultura é primeiramente imagética e secundariamente textual. Por isso, o texto literário vem sofrendo transformações, tratando-se, principalmente, das modificações do espaço, do tempo, da personagem e do narrador.

Por ora, não nos compete esgotar esses aspectos nestas poucas páginas reservadas à conclusão da pesquisa, o que devemos nos assegurar, contudo, é que a literatura não está imune às produções tecnológicas, protagonizando, inclusive, nosso modo de ver e de perceber o mundo.

No romance de Carvalho (2009), a aproximação do cinema na linguagem pode ser impressa, primeiramente, pela presença de uma estrutura que remonta a um roteiro, o que foi constatado no terceiro capítulo, de análise da obra.

Fazem parte do romance em questão 23 capítulos, e, nas nomeações deles, em maior ou menor grau, há certas peculiaridades que devem ser levadas em conta. Vemos que tais capítulos são descrições do dia, do espaço e do tempo em que se passam as ações da narrativa.

A título de ilustração, utilizaremos o nome do primeiro capítulo: “1. São Petersburgo, véspera das comemorações do tricentenário (abril de 2003)” (CARVALHO, 2009, p. 11). Aqui, podemos perceber um advérbio de lugar (“São Petersburgo”) e outro de tempo (que tanto pode ser em “véspera das comemorações do tricentenário” quanto em “abril de 2003”). Ora, num primeiro momento, podemos supor que seja um mecanismo de contextualização para o leitor, de modo que sua

leitura se coloque num tempo e num espaço específicos. Contudo, tal artifício pode ter sido tributário a outro gênero: o do roteiro cinematográfico, que faz uso de espacializações e temporalizações em sua composição – conforme Vanoye e Goliot-Lété (1994).

De acordo com Pellegrini, a temporalização do espaço tem papel preponderante nessas contaminações, uma vez que o espaço perde seu caráter estático e se abre para a dinamicidade e a fluidez, “[...] heterogeneamente construído e descontínuo, como o tempo que agora o conduz” (PELLEGRINI, 2003, p. 24). Assim, o elemento principal

[...] passa a ser a simultaneidade; a distância pode ser abolida, e os mais diferentes e longínquos lugares parecem postos em contiguidade. Trata-se da *bidimensionalidade*, nova categoria usada na representação do mundo, tornada possível pelos recursos da montagem (PELLEGRINI, 2003, p. 24, grifo da autora).

Não é gratuito dizer, então, que nada mais se assemelha a um roteiro de cinema do que a literatura. De acordo com Tarkovski (1998), o roteirista deve ter um talento literário, principalmente sobre os aspectos psicológicos das personagens: “É nesse ponto que a literatura influencia o cinema de uma maneira útil e necessária, sem sufocá-lo ou desvirtuá-lo” (TARKOVSKI, 1998, p. 87). Para Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 63), se colocarmos o gênero roteiro junto a um gênero literário, como o romance, por exemplo, podemos perceber muitas semelhanças:

[...] o roteiro estrutura uma narrativa (uma sequência lógica de eventos, de relações entre personagens, de conflitos, um conjunto de informações a serem distribuídas pelo filme para garantir a compreensão e a verossimilhança) e uma progressão dramática (de acordo com as regras de alternância entre tempos fortes e tempos fracos e as da progressão contínua da tensão até o desenlace, passando pelo “clímax”). Por outro, e simultaneamente, propõe um ponto de vista (moral, estético, político, filosófico, poético) sobre a história e os personagens, assim como imagens do mundo possível representado, imagens mais ou menos carregadas de conotações afetivas, fantasísticas, simbólicas.

Em um primeiro grau de contato, vemos que os gêneros romance e roteiro possuem semelhanças. Devemos ter em mente, claro, que ambos os gêneros têm diferentes resultados. Entretanto, isso não nos impede de ver que o roteiro

sintomaticamente se traduz na estrutura da prosa carvaliana. Podemos levar em consideração, por exemplo, que os personagens, *grosso modo*, são movidos por ações, em detrimento de descrições psicológicas, isto é, cada particularidade dos personagens do romance é passada ao leitor de maneira que ele consiga perceber que tal personagem é dessa forma porque suas ações a justificam.

Além disso, outro ponto importante é a fluidez da linguagem (mais acelerada e descritivamente econômica), sem o uso de adjetivações, logrando, assim, pelo simultaneísmo. Na estética do texto, podemos observar como se constroem as diversas camadas do romance tributárias à estética cinematográfica:

– Estou morta de fome. Não comi nada hoje – Marina disse ao garçom, sem olhar para ele, enquanto examinava o cardápio. Pediu um chá e um sanduíche. Lúlia queria apenas um copo d'água. Assim que o garçom saiu, as duas se entreolharam em silêncio e sorriram. Ainda estavam admiradas do reencontro. E foi na inércia dessa pausa que Marina fez por fim a pergunta que dá início à história (CARVALHO, 2009, p. 18).

Nesse fragmento, vemos que as ações das personagens, além de serem sintéticas, possuem alguns aspectos no que concerne ao simultaneísmo – recorrente em todo o romance de Carvalho (2009). Assim, podemos perceber, no trecho em questão, o modalizador “enquanto” indicando que as ações ocorrem concomitantemente, isto é, Marina evita olhar (ação 1) para o garçom enquanto examinava o cardápio (ação 2). As ações das personagens, sobretudo, substituem os aspectos psicologizantes, assim como no seguinte trecho: “[...] as duas se entreolharam em silêncio e sorriram”. Aqui, observamos que há um constrangimento naquele reencontro, no momento em que ambas se entreolham e nada dizem, apenas recorrem ao sorriso como artifício de se desvencilhar da situação constrangedora, do embaraço daquele encontro.

Na obra, também podemos encontrar constantes elipses que possuem um caráter de fragmentação, comprometendo a coerência e contribuindo para a instauração do caos que se associa às personagens:

Da escada, Roman ouviu os gritos do irmão, que discutia com a mãe. Depois de fechar a porta, assim que tira os sapatos, no hall de entrada, ouve o telefone e corre para atender. Dmítiri lhe diz que não virá jantar. Está atolado de trabalho. Talvez tenha de virar a noite no escritório. Mentira. Na verdade, está pronto para sair, com a maleta na mão. Despede-se do filho, desliga o telefone e sai do escritório. Enfrenta meia hora num trânsito infernal para fazer pouco mais que um quilômetro entre o trabalho na avenida Litéini e sua casa. Melhor teria sido ir a pé (CARVALHO, 2009, p. 174).

Nesse fragmento, encontramos elipses que implicam uma mudança de espaço, que ora é no escritório de Dmítiri ora no hall de entrada de sua casa. Assim, o espaço primeiro que descreve a entrada de Roman no apartamento abruptamente é cortado para o escritório, a partir do momento em que se atende ao telefone. O espaço aparece de forma dinâmica, não há, portanto, descrição espacial, dando um caráter de fluidez. Além disso, a entrada constante de discurso indireto livre, que elimina aspectos estruturais de entrada de diálogo, deixa o texto mais ágil, ainda que comprometa a compreensão em alguns momentos.

Temos o caso, também, da presença da montagem, que pode ser ilustrada da seguinte maneira:

Sua queda é acompanhada de um uivo, e os cinco avançam com mais ímpeto, sem medo. As barras de ferro o atingem na cabeça e nas costas. Um filete de sangue escorre pelo ouvido enquanto o corpo desaba no chão. Dmítiri acompanha, impassível, o espancamento. Em meio aos golpes, ouve-se um grito que vem de fora, de alguém que chama pela polícia. Há uma movimentação entre as caixas amontoadas na frente da loja. Algumas pessoas que dormiam ali dentro saem correndo. O grito se repete, desesperado, várias vezes, esganiçando até o limite da voz. Os cinco agressores se assustam e debandam (CARVALHO, 2009, p. 178).

A cena ocorre a *durée* da morte de Ruslan, e como podemos perceber há momentos que concorrem simultaneamente. Cada oração comporta um espaço específico, mas que tem como linha de condução as agressões cometidas. Com isso, toda a unidade narrativa está centrada nas agressões cometidas contra Ruslan, e, ao mesmo tempo, outros personagens são justapostos nessa unidade em espaços distintos. Como quando descobrimos que o assobio e os gritos vieram do próprio Dmítiri, o que só acontece ao final da cena.

Logo, percebemos que, em linhas gerais, há uma sucessão discursiva representando objetos simultâneos e justapostos, com as intervenções de

uma descrição narrativa precisa e condensada. O que vemos é a inserção abrupta de cenas sucessivas, o que acelera a leitura e coloca tudo em uma unidade, ainda mais porque toda essa descrição é colocada sem adentramento de parágrafos, descrita em um único bloco textual.

Para finalizarmos as comparações da técnica do cinema com a obra de Carvalho (2009), não podemos deixar de mencionar que há também o modo como esta capta a totalidade da história por meio de múltiplos destinos individuais. Dito de outro modo, a capacidade de multiplicar o número de personagens principais tornando todos igualmente importantes. Já tivemos exemplares na literatura que carregaram essa característica, no entanto, o cinema potencializou esses aspectos. Podemos observar isso nos filmes: *Short Cuts* (1993), de Robert Altman; *Magnólia* (1999), de Paul Thomas Anderson; *A fita branca* (2009), de Michael Haneke; e em muitos outros, em que há certa recusa de hierarquização de personagens, com todos, de alguma maneira, contribuindo para a totalização da história.

No cotejo do nosso estudo, introduzimos algumas questões que propõem – ou que pelo menos tentam propor – um diálogo com o campo literário e as coleções temáticas, verificando como estas são tratadas com certa indiferença por aquele, embora tenhamos mostrado que há diversos exemplos da prática na nossa literatura. Evidenciamos que a proposta da Coleção Amores Expressos não é um fato novo na literatura brasileira. Há quem defenda que desde o surgimento da indústria cultural todos os temas atribuídos à literatura são primeiro parte de um conjunto de fatores externos que é sintomático ao mercado. Este, por sua vez, redefiniu questões ainda reverberadas na contemporaneidade, como os aspectos da legitimidade da arte, a desconfiança para com a “criação” artística, entre outros.

Assim, vemos que as editoras, com o papel que possuem na atualidade, modificam posições no campo literário na série legitimadora. Fica inevitável, portanto, sua posição na relação que mantém com a arte literária e a sua participação como índice de eficácia para a consagração. É possível, parafraseando Eco (1976), que onde houver produtores de objeto de cultura, estes agirão como produtores de cultura que se utilizam do movimento da indústria para dela exorbitar.

Isto posto, os escritores de literatura talvez consigam encontrar um espaço nesse mecanismo industrial para emergir um trabalho que agrada tanto o público quanto a crítica especializada. Com efeito, a intervenção editorial sobre a criação do escritor esbarra nos aspectos cristalizados do campo, que veem que a

literatura deve exortar as contaminações advindas do mercado – como se não existisse ao longo da nossa história literária obras consagradas que não tivessem um vínculo com o mercado. Entretanto, uma coleção temática, como a Amores Expressos, entre outras, abre espaço para discussões ainda interditas no campo literário, na questão de ser ou não possível eternizar uma obra que está implicada aos aspectos mercadológicos.

Portanto, tentamos demonstrar como o romance *O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho, consegue ao mesmo tempo obedecer às demandas estipuladas pela Coleção Amores Expressos e conduzir a obra aos aspectos de legitimação literária. Isso se deve ao fato de que o autor conseguiu utilizar a Coleção como forma de experimentação, tanto que o romance de 2009, por exemplo, foi o primeiro do escritor carioca com uma narrativa em 3ª pessoa. Por isso, o projeto da Companhia das Letras não foi apenas mero artifício utilizado pelo autor, pois há um trabalho que condensa para além da simples intervenção editorial.

Com efeito, Bernardo Carvalho introduziu temas novos na sua escrita de 2009, mesmo que ainda dialogue com as características intrínsecas do estilo de suas obras anteriores – como a linguagem cinematográfica e, ainda, a título de ilustração, o trabalho com temas como sujeitos desajustados, descentrados e desamparados e com crises de identidade sintomáticas à solidão humana. Foi a primeira vez que a prosa carvaliana toma como ponto fulcral a temática do amor.

Em contrapartida, o romance estabelece um diálogo com o tema num sentido paradoxal, cujo resultado final chega a ser desconcertante para o leitor. No primeiro ponto, é o *amor filial* que está acima da lei, e isso muito se deve ao amor incondicional que justifica todas as perfídias cometidas: o amor materno. No segundo ponto, é o *amor trágico* entre dois homens que é interrompido pela morte, a qual é resultado das intervenções políticas e sociais.

Assim, o romance *O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho, desenha quadros multifacetados sobre o amor na contemporaneidade, e o conteúdo de cada quadro é reforçado pela intensidade do desamparo. É importante percebermos também, a partir do modo como é narrada a obra, que, pela via do passado, são trazidos para o presente, por meio da metaficção historiográfica, personagens que estão à margem da sociedade e que estão sendo cada vez mais esquecidos. Está aí, portanto, a relevância do romance nas discussões da atualidade. De certa forma, afirmar o amor de maneira tão forte, em que não há desfecho limpo de laço de fita, é

o modo como a obra de 2009 conseguiu ultrapassar até mesmo a Coleção Amores Expressos, à qual está vinculada, ainda que, com absoluta nitidez, ela não existisse caso não estivesse sob a sombra – que não parece tão ameaçadora assim – da Coleção.

REFERÊNCIAS

ATIVISTAS promovem 'beijaço' gay contra lei de homossexualidade russa. *G1*. 14 fev. 2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2014/02/ativistas-promovem-beijaco-gay-contra-lei-de-homossexualidade-russa.html>>. Acesso em: 13 set. 2015.

ALMEIDA, Marco Rodrigo. *Série Amores Expressos rende mais 3 livros e “DR” sobre limites da literatura por demanda*. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/07/1317371-serie-amores-expressos-rende-mais-3-livros-e-dr-sobre-limites-da-literatura-por-demanda.shtml>>. Acesso em: 17 jun. 2014.

AZEVEDO, Reinaldo. *Amores Expressos: o cinismo com a mão de veludo da intelligentsia brasileira*. 2007. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/avesso-do-avesso/amores-expressos-o-cinismo-com-mao-de-veludo-da-intelligentsia-brasileira/>>. Acesso em: 1 ago. 2015.

BARBOSA, Aline Leal Fernandes. *Literatura em tempos expressos*. 2013. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. *Amor líquido: sobre a fragilidade das relações humanas*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BETTEGA, Amílcar. *Barreira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: _____. *A economia das trocas simbólicas*. Tradução de Sérgio Micelli et al. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 99-181.

BRASIL. Presidência da República. *Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991 – Lei Rouanet*. Restabelece princípios da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional à Cultura (Pronac) e dá outras providências. 23 dez. 1991. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L8313cons.htm>. Acesso em: 15 jan. 2016.

CAMPOS, Haroldo. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 3-29. Disponível em: <http://www.aedi.ufpa.br/parfor/letras/images/documentos/atividadesadistancia_jan2016/Francisco_ewerton/memorias_sentimentais_de_joao_miramar_-_oswald_de_andrade.pdf>. Acesso em: 9 jan. 2016.

CANAL FUTURA. *Jorge Mautner e João Paulo Cuenca | Afinando a Língua 2014*. 27 fev. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XH6Wj-DYDW0>>. Acesso em: 17 out. 2015.

CANDIDO, Antonio. O escritor e o público. In: _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8. ed. São Paulo: Publifolha, 2000. p. 67-82.

CARVALHO, Bernardo. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *As iniciais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *O sol se põe em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *O filho da mãe*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Reprodução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

COELHO, Lauro Machado. *Anna: a voz da Rússia. Vida e obra de Anna Akhmátova*. São Paulo: Algor Editora, 2008.

COLONETTI, Milton. *Incubadoras literárias: o lugar do contemporâneo no campo da literatura brasileira*. 2014. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

CONDÉ, João. Conversa Sobre Mistério. In: _____ (Coord.). *O Mistério dos MMM*. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.].

COSTA, Vilma. *A arte de criar sentidos*. 2009. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/a-arte-de-criar-sentidos/>>. Acesso em: 2 out. 2015.

CUENCA, João Paulo. *O único final feliz para uma história de amor é um acidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DEALTRY, Giovanna. Sérgio Sant'Anna contempla o real. In: CHIARELLI, Stefania; DEALTRY, Giovanna; VIDAL, Paloma (Org.). *O futuro pelo retrovisor: inquietudes da literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. p. 203-218.

DECKER, Catalia González. *Milton Hatoum: "Livro por encomenda: nunca mais!"*. 24 mar. 2010. Disponível em: <<http://journal-mural.com/2010/03/24/milton-hatoum-livro-por-encomenda-nunca-mais/>>. Acesso em: 1 fev. 2016.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ESTEVES, Antonio. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Edunep, 2010.

FERNANDES, Sandro. *Leis polêmicas põem Rússia no centro do debate sobre direitos homossexuais*. 21 ago. 2013. Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/mundo/europa/leis-polemicas-poem-russia-no-centro-do-debate-sobre-direitos-homossexuais,bfc81495551a0410VgnVCM5000009ccceb0aRCRD.html>>. Acesso em: 13 set. 2015.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. *Ditos e escritos III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 264-298.

FRANCO, Adenize. O filho da mãe, de Bernardo Carvalho: rotas entre o espaço e o corpo. In: FAZENDO GÊNERO – DIÁSPORAS, DIVERSIDADES, DESLOCAMENTOS, 9., 2010, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis, 2010. p. 1-11.

GALERA, Daniel. *Cordilheira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: Senac, 2005.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 1993.

GOMES, Renato Cordeiro. Herança, espectros, resíduos: imaginar a nação em tempo heterogêneos. In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore (Org.). *Possibilidades da nova escrita literária brasileira*. Rio de Janeiro: Revan, 2014. p. 39-54.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HATOUM cria sua Cidade Encantada. *Folha de S. Paulo*. 27 fev. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2702200807.htm>>. Acesso em: 1 fev. 2016.

HELENA, Lucia. Novo nome para um velho Império: ética e literatura no mercado da globalização. *Revista Solettras*, Rio de Janeiro, n. 40, p. 38-48, 2012.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. O Iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. Tradução de Juba Elisabeth et al. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 5-44.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. *Seduzidos pela memória: Arquitetura, Monumentos, Mídias*. Tradução de Sérgio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JARDIM ALHEIO. *As desconstruções de Bernardo Carvalho parte 1: Linguagem*. 15 maio 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WU7EVEkV0yE>>. Acesso em: 1 out. 2015.

KORACAKIS, Teodoro. *A companhia e as letras: um estudo sobre o papel do editor na literatura*. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

_____. A encomenda de obras para coleções ficcionais temáticas na Literatura Brasileira das décadas de 1990 e 2000. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 31., 2008, Natal. *Anais...* Natal, 2008. p. 1-15. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0857-1.pdf>>. Acesso em: 8 jul. 2014.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *O preço da leitura: leis e números por detrás das letras*. São Paulo: Ática, 2001.

LEONES, André de. *Um último post*. 10 jan. 2009. Disponível em: <<http://blogdoandreleones.blogspot.com.br/>> Acesso: 18 out. 2015.

LOBO, Rosana Corrêa. *Amores Expressos: narrativas do não pertencimento*. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

_____. Amores Expressos: Literatura Brasileira em tempo de globalização. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 12., 2011, Curitiba. *Anais...* Curitiba: UFPR, 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0672-1.pdf>>. Acesso em: 5 jul. 2014.

MATTOSO, Chico. *Nunca vai embora*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

PAZ, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PELLEGRINI, Tânia. O mercado. In: _____. *A imagem e a letra*. São Paulo: Mercado de Letras/FAPESP, 1999. p. 147-174.

_____. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: _____ et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac, 2003. p. 15-35.

PELLIZZARI, Daniel. *Digam a Satã que o recado foi entendido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

RADAR CULTURA. *Entrelinhas* – Bernardo Carvalho. 14 abr. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mHFRCEp3l_s>. Acesso: 17 out. 2015.

RESENDE, Beatriz. Possibilidades da nova escrita literária no Brasil. In: _____; FINAZZI-AGRÓ, Ettore (Org.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014. p. 9-23.

ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o ocidente*. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

RUFFATO, Luiz. *Estive em Lisboa e lembrei de você*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SANT'ANNA, Sérgio. *O livro de Praga: narrativas de amor e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCOTT, Paulo. *Ithaca Road*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

SENNET, Robert. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Tradução de Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SOUZA, Gustavo Ramos. *Os filmes de papel de André de Leones: quando literatura e cinema se encontram*. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

STAM, Robert. *Introdução à história do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Tradução de Jefferson Luiz Camar. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TAVARES, Gonçalo M. sem título. In: BETTEGA, Amilcar. *Barreira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

TERRON. Joca Reiners. *Do fundo do poço se vê a lua*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

THOMPSON, John B. *Mercadores de cultura: o mercado editorial no século XXI*. Tradução de Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

VIEIRA, Luiz Renato. *Consagrados e malditos: os intelectuais e a Editora Civilização Brasileira*. Brasília: Thesaurus, 1998.

VOLPATO, Cadão. *Bonde das Letras*. 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1703200707.htm>>. Acesso em: 15 jul. 2014.