

AS SOMBRAS DO VIDRO

Marco Antonio Maschio Cardozo Chaga¹

Em suma, o artista não cumpre sozinho o ato da criação, porque é o espectador que estabelece o contato da obra com o mundo exterior decifrando e interpretando suas qualificações profundas, e desse modo soma sua própria contribuição ao processo criador. (Marcel Duchamp)

Este texto se detém em dois momentos do *Folhetim* da *Folha de S.Paulo*, que marcam duas posturas distintas. O primeiro se localiza em 1977, marco inicial da existência do suplemento que resistiria até o primeiro semestre de 1989. O segundo ponto se detecta dez anos depois do lançamento do *Folhetim*, em 1987, portanto, bem perto do declínio, de seus últimos números. A existência de uma década de separação limita o exame do contexto histórico que, por si só, seria capaz de construir uma versão da história social do período. Afastada a abordagem mais abrangente do período, resta a possibilidade de comparar, sob diversas perspectivas, os tipos de textos que circularam nestes dois anos. Isoladamente, eles podem esclarecer dois procedimentos distintos: o primeiro, jornalístico, que prepondera em 77, é marcado pela ação do repórter; e no segundo encontramos os procedimentos acadêmicos que, dominados pela premissa do ensaio, sustentam o ano de 87. Aproximar esses dois momentos do *Folhetim* causa uma impressão semelhante à tentativa de desvendar as ligações entre as duas áreas que dividem o *Grande vidro* de Marcel Duchamp². Assim, pretende-se operacionalizar os dois movimentos de leitura.

O *Grande vidro* de Duchamp pode ser lembrado como uma espécie de metáfora (inquietante) da leitura isolada destes dois anos do suplemento, visto que na construção duchampiana se encontram separadas, talvez para sempre, partes de uma unidade que podem funcionar fragmentadamente, desde que seja sempre lembrada a existência da outra. Um *ready-made*, postulando duas perspectivas distintas que podem revelar a existência de duas teorias da leitura. A primeira, relacionada à *parte baixa*³ do *Grande*

¹ Doutorando – CNPq.

² O *Grande vidro* e outras "obras" mereceram um número destinado a comemorar os cem anos de Marcel Duchamp. *Folhetim*, n. 547, 31 de julho de 1987.

³ *Parte baixa* e *parte alta* serão usadas em itálico porque servem somente como referências espaciais à "obra" duchampiana, sendo que elas não devem ser entendidas como uma classificação hierárquica entre os dois períodos do *Folhetim*.

vidro, é composta por uma variedade maior de elementos que se submetem de perto a um tipo de ação mais evidente. As seções que compõem esta parte ainda guardam uma relação com as coisas que querem significar, reservando, mesmo que de maneira caótica, uma relação com o cotidiano da cidade. Para citar algumas partes, aponto os cones, os celibatários, o moinho de chocolate e as testemunhas oculistas. Há algo de mais realista na *parte baixa* que, dependendo da perspectiva, parece tocar o chão. Ainda seguindo o mesmo rumo, a área *baixa* evidencia claramente a existência de um sistema que parece ordenar o funcionamento das máquinas humanas e o domínio humano. Não muito diferente da sociedade que produz este *estranho objeto*, seu funcionamento e seus mecanismos agem instintivamente, tentando obter algo do qual pouco (ou nada) se conhece sobre a origem. Desse modo, o desejo de atingir uma meta acima, ou um degrau a mais, diz respeito apenas ao presente, nada contando de seu passado. Vislumbra-se apenas o desejo se movimentando de maneira caótica. Nem o excesso de desejo, nem tampouco o excesso de realismo contribuíram para solucionar o dilema da criação de uma passagem entre as duas áreas do *Grande vidro*.

A *parte alta* do *Grande vidro* promove a *transvaloração dos valores* e exige do leitor um procedimento metaforizado de leitura, do qual seja possível extrairmos algum tipo de explicitação e conhecimento. São expressões de uma noiva metafísica presa a nada menos do que à via láctea. Todo o conjunto representa um dilema, mas sobretudo a parte superior nada guarda das referências mundanas. Não se sabe quais seriam as forças que movimentariam os componentes desta área, todavia parecem ser dotados de uma ligação clandestina que traz a energia excessiva produzida na região *baixa* pelo acúmulo de desejo que encontraria, enfim, um universo de consumidores, com destaque para a noiva.

Contudo, para resolver o problema da comunicação dos dois universos surgiram as fissuras. Entre as duas partes ocorre uma solução promovida apenas pelo acaso (o vidro trincado), que evidencia o último lance deste jogo e acentua definitivamente (o que antes deveria ser tênue) uma ligação entre os dois domínios. Se as duas áreas do *Grande vidro* estão, mesmo que caoticamente, delineadas, podemos reconhecer a ficção como um raro elemento que conseguiu se metamorfosear e permanecer, sendo capaz de se desdobrar em duas faces. O ficcional parece ser, ao mesmo tempo que um diferencial, o único condutor, ainda que tênue, dos dois pontos isolados do *Folhetim*. Nesse sentido, verificam-se duas manifestações distintas da ficção no suplemento: a crônica jornalística de 77 e o poema de 87. A ficção é o elemento que pode seguir os

caminhos das *rachaduras* e, assim, nos conduzir de um ponto ao outro como forças representativas de duas fases distintas do *Folhetim*.⁴

De maneira semelhante ao acontecimento ulterior (as *rachaduras* que foram capazes de produzir a exclamação *ready!* de Duchamp), talvez seja necessário promover e induzir algumas fissuras com a capacidade de ler os dois momentos do *Folhetim*. Se fôssemos enumerar as semelhanças entre o material que circulou nestes dois anos (77/87), poderíamos dizer, com relativa segurança, que seria muito difícil traçar um ponto em comum: apenas o nome do periódico parece ter sido preservado.

Estamos diante de dois momentos do *Folhetim* que podem ser analisados a partir da idéia de uma batalha que cada um deles representa. Configuram-se duas coreografias distintas, lideradas, em 77, pela "estética do cárcere" de Antonio Gramsci; e, em 87, pela estética do fragmento e da dispersão de Walter Benjamin. Duas teorias de leitura estão em jogo neste debate: a primeira evidencia as premissas da criação de uma literatura nacional. Neste sentido, a hegemonia da estética gramsciana, dominando grande parte dos estudos literários "de esquerda" (influenciando e dialogando com outras propostas, como era o caso do PCF), prima pela positividade de suas teses. Positividade, neste caso, entendida como combatividade e proteção do nacional. Ao mesmo tempo em que a teoria de Gramsci reconhece a "literatura artística", constata a necessidade de criar uma literatura "popular" eminentemente preocupada em difundir idéias políticas entre a população.

A crítica (fascista) confunde diversas ordens de problemas: o da não difusão entre o povo da chamada literatura artística e o da não existência na Itália de uma literatura "popular", razão pela qual os jornais são "obrigados" a se abastecerem no exterior.⁵

Desse modo, temos duas facetas da positividade do *Folhetim*/77: a construção de uma parte da literatura "popular" e, conseqüentemente, a sedimentação de um mercado para o seu consumo. Contudo, a lógica de mercado parece ter determinado uma crença exagerada em torno da premissa que transformava todos os leitores do jornal em leitores

⁴ Entretanto, essa similitude não possui nenhuma relação direta, isto porque enquanto a crônica jornalística se pauta pelo acontecimento político, o poema de 87 é marcado por traduções de autores consagrados. Enquanto em 77 não figura nenhuma tradução, em 87, 20% dos textos que circulam (principalmente poemas e outros fragmentos) são traduzidos. Os cinco principais tradutores deste ano são os seguintes: Nelson Ascher, Régis Bonvicino, Augusto de Campos, Boris Schnaiderman e Rubens Rodrigues Torres Filho.

⁵ GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978, p. 104.

potenciais do suplemento.⁶ O *Folhetim/77* mantinha um controle estratégico do espaço do suplemento que vale a pena ser observado através da circulação e da insistência das idéias de emancipação crítica do leitor.⁷

Bem próximo da tese de que todos os leitores do jornal liam o suplemento, o *Folhetim* procurava corresponder às expectativas: tanto a entrevista (do tipo perfil) voltada para trajetória de vida (e, invariavelmente, o que os entrevistados pensavam sobre a censura e a repressão), quanto a publicação da crônica jornalística; tanto as reportagens investigativas e policiais, quanto o comportamento dos atores, das atrizes e das chacretes: tudo isso estava muito próximo da "realidade positiva" brasileira. Assim, talvez comece a se delinear a *parte baixa* de um outro *Grande vidro*, no qual se percebem dois flancos sendo preenchidos com vitalidade. No primeiro deles, investe-se em um processo de consolidação do Tropicalismo como a expressão cultural da época. A condução desta estratégia, explícita no *Folhetim/77*, parece evidenciar uma tensão: ao mesmo tempo em que possui um forte apelo "popular", o Tropicalismo é criticado pela postura alheia ao engajamento político exigido do "artista". O segundo flanco mais ativado era o da crônica jornalística (ou da ficção literária, como preferem muitos dos escritores). A crônica, como já observamos, dominou as páginas do *Folhetim/77* e, ao mesmo tempo em que reforçava a consagração de Jorge Amado, apresentava a ficção política de Josué Guimarães e servia para tornar mais conhecidos do grande público os nomes daqueles escritores envolvidos em reportagens policiais, as quais, posteriormente, se tornariam livros.⁸

Como resquício desse estado de coisas, sobrevive hoje a crônica literária. Textos curtos e de fácil leitura, comprometidos em geral com os

⁶ Sendo assim, para tentar atingir esses objetivos, o *Folhetim/77* publicou 49 exemplares com 24 páginas cada um, totalizando 1.176 páginas que foram convertidas em um grande espaço destinado à ficção (26%), à reportagem (15%), às histórias em quadrinhos e charges (13%), aos informes ou variedades (12%) e às entrevistas (11%).

⁷ Os autores que mais contribuíram para a construção de uma literatura popular e comprometida com os ideais políticos da época foram, por ordem de maior incidência, Josué Guimarães, Mário Quintana, Fortuna, Plínio Marcos, Tarso de Castro e José Louzeiro. A autoria das reportagens ficou mais diluída, visto que um número maior de jornalistas, às vezes apenas colaboradores, estiveram envolvidos nestas produções. Pode-se, entretanto, destacar Tarso de Castro, o editor da época, como o mais assíduo entrevistador. Contudo, os cinco autores mais citados, basicamente nas entrevistas e reportagens, reforçam a hegemonia tropicalista que dominou o período: Caetano Veloso, Chico Buarque de Holanda, Jorge Amado, Machado de Assis, Gilberto Gil, Oswald de Andrade, Glauber Rocha, Heitor Villa-Lobos, Noel Rosa, Mário de Andrade. Todos os autores são brasileiros e com exceção de Machado de Assis e talvez de Chico Buarque, os três outros nomes são a expressão da força e do domínio territorial exercido pelo Tropicalismo neste ano no *Folhetim*.

⁸ Octávio Ribeiro, José Louzeiro e Aguinaldo Silva são os jornalistas de primeira hora que investiram neste filão do mercado.

acontecimentos familiares e do cotidiano que, enfeixados em livro, viram sempre um produto descartável. Mas mesmo assim a crônica jornalística não pode ser facilmente desprezada, pois serve para tornar popular o nome do autor, podendo por isso ajudá-lo a vender seus livros mais "sérios".⁹

"Seus livros mais *sérios*", nos casos citados acima, migraram, por sua vez, do livro para as telenovelas, ou servem, ainda hoje, para ditar as normas do jornalismo investigativo, que povoa o horário nobre das televisões de maneira geral.

Dessa forma, na medida em que não era dado espaço à publicação de poemas (apenas 0,8% das páginas do *Folhetim*/77 trouxeram poemas, na maioria das vezes, de autoria de Mário Quintana, que possuía uma coluna semanal de ficção), a proliferação da crônica semanal construía uma hegemonia em torno das diretrizes básicas de um jornalismo realista e engajado, que cumpria uma extensa agenda social. Neste contexto, se temos entretenimento no *Folhetim*/77, não podemos esquecer do insistente apelo à conscientização política presente nas reportagens e entrevistas. Assim sendo, a literatura (mesmo que esta fosse apenas expressão da crônica jornalística) não estava a serviço do *gosto estético*, nem tampouco da *contemplação*. Proibida (porque engajada) de exercitar o gosto estético e a contemplação, a literatura do período é extremamente voltada à exaltação da realidade como crítica do sistema político vigente. Desse modo, a literatura é utilizada para promover uma ação contestatária.

Como no *Grande vidro* de Duchamp, a *parte baixa* guarda, também neste caso, uma possível relação direta com o cotidiano, comportando a referencialidade e possuindo um funcionamento mais claro, em que a hegemonia dos textos remete ainda a uma certa unidade.

Radicalmente diferente, no *Folhetim*/87 não se encontra mais a ilusão de que o leitor do jornal é também leitor do suplemento. O *Folhetim* é, neste momento, um caderno direcionado ao público acadêmico, refletindo resultados de pesquisas, sendo o tom ensaístico mantido ao longo do ano.¹⁰ Quando no *Folhetim*/87 se encontra a expressão do universalismo adotado pelo ensaio, nele não vislumbramos mais uma relação direta com a realidade social. Devido a uma excessiva especialização dos textos, o *Folhetim*/87 sofre a ação do *terror científico* que produz, resultando algumas vezes em textos enclausurados pelo próprio excesso de hermetismo. Contudo, a maioria dos

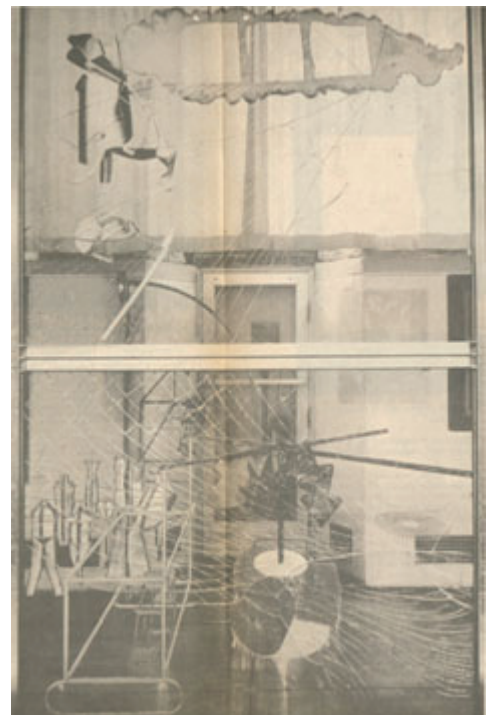
⁹ SANTIAGO, Silvano. "A crítica literária no jornal". In: *Nuevo texto crítico*. Vol. VII, n. 14-15, julio 94 a junio 95, p. 64.

¹⁰ Para ilustrar a recorrência de textos ensaísticos no *Folhetim*/87, basta verificarmos a seguinte proporção: das 615 páginas, 52,7% são preenchidas por ensaios.

ensaios¹¹ se encontra em outra perspectiva. Neste caso, no qual se pode perceber o diálogo em rede dos textos, a relação com a realidade, distante do que acontecia no *Folhetim*/77, parece se tornar cada vez mais difusa. Porém, mesmo diante da preponderância de textos ensaísticos, não podemos reconhecer nenhuma hegemonia evidente. O que vale ressaltar, neste caso, é a dispersão e o regime de fragmentação que evidencia claramente a presença de Walter Benjamin como o autor mais citado nestes textos.¹²

Podemos observar a presença de, pelo menos, dois Benjamins distintos. O primeiro seria capaz de ler, sem grandes problemas, o compromisso e o engajamento, enquanto o segundo se encaixa melhor na leitura da dispersão e da fragmentação. Desse modo, *A teoria do texto* de Roland Barthes, *A noção de despesa* de Georges Bataille e *O que é literatura?* de Jean-Paul Sartre, do mesmo modo que encontram eco na perspectiva benjaminiana, também agem como sombras nesta narrativa emaranhada que nos direciona a uma excessiva especialização dos textos de 87. Nesse sentido, em 87 (descolado do realismo hegemônico e positivo de 77) desdobram-se significações carregadas de negativismo que, tendo como eixo as reflexões de Benjamin, apontam para uma leitura niilista da época.

Nestes dois pontos do *Folhetim*, lê-se: crônica e reportagem em alta, poesia em *baixa*; crônica inexistente, poesia e ensaísmo acadêmico em alta: são algumas das fissuras perceptíveis neste *Grande vidro* que parece ainda estar produzindo *rachaduras*.



¹¹ Os colaboradores mais assíduos nos ensaios são professores: Boris Schnaiderman, Antonio Medina Rodrigues, João Alexandre Barbosa, Nelson Brissac Peixoto, Rubens Rodrigues Torres Filho, João Carlos Rodrigues, Luiz Marques.

¹² No mesmo período (entre 88 e 90), a revista 34 Letras também apresenta Walter Benjamin como o autor mais citado.