

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Ficção e autobiografia em Márcia Denser

Igor Azevedo de Albuquerque

Orientador: Prof. Dr. Anderson Luís Nunes da Mata

Brasília
2015

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília como requisito Parcial para a obtenção de título de Mestre em Literatura.

Linha de Pesquisa: Representação na Literatura Brasileira Contemporânea

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Anderson Luís Nunes da Mata

Prof. Dr. Sérgio Araújo de Sá

Prof^ª. Dr.^a Cíntia Carla Moreira Schwantes

Prof^ª Dr.^a. Regina Dalcastagnè

(Suplente)

AGRADECIMENTOS

A Anderson Nunes da Mata. O orientador de primeira, o professor generoso, a bela pessoa.

A Luciene Almeida de Azevedo, pelos ensinamentos, pelas conversas instigantes, pelas indicações de leituras e pela inspiração.

A Virgínia Maria Vasconcelos Leal, pelo suporte.

A Mamãe e Papai.

A meus seis irmãos. Samuel, Caróis, Lucila, Marcilene e Saulo.

À família Moraes, pelo carinho e acolhida. Tia Irismar, Tio Adalberto, vocês são incríveis.

À família Barreto Dourado, pela grande amizade. Titia Nailce, meu compadre Paulo Raviere, Cláudia e tio Zé. Valeu!

Ao MEB e ao Coisa Mandada.

A Lígia Diniz, Gabriel Estides (trabalho), Igor Ximenes, Breno Kümmel. David Raposo, e ao maior *bonvivant* do cerrado, Danilo Oliveira. Esses presentes que a UnB me deu.

A Moisés Crivelaro, com quem sempre pude contar. Abraço, carequinha.

À CAPES, pela bolsa.

RESUMO

A presença/ausência de Márcia Denser marca um capítulo singular da literatura brasileira das últimas décadas. Escritores e críticos de renome consideram que a parte mais significativa de sua produção, lançada nos anos oitenta, configura um dos pináculos do conto nacional contemporâneo, no entanto, as boas críticas recebidas pela autora aparentemente não reverberaram pelo tempo. Ainda hoje é raro ver seu nome nas páginas dedicadas à literatura, seja na mídia tradicional, na academia ou na internet. Esta dissertação investiga a trajetória da escritora dentro do campo literário, bem como analisa sua ficção. O último capítulo é completamente dedicado à leitura crítica de seus contos tendo em vista a representação literária da cidade e do eu. O foco da pesquisa é o papel do amálgama entre biografia e ficção na prosa contemporânea, especificamente a manifestação do fenômeno em Denser. Para o desenvolvimento desse tópico, além de considerar discursos teóricos sobre o romance, a autobiografia, o cinismo e a autoficção, analisa-se também discursos críticos voltados a ficção biográfica no Brasil.

Palavras-chave: Márcia Denser, Representação, Autobiografia, Autoficção, Cinismo.

ABSTRACT

A very singular chapter of Brazilian literature produced in the last decades is marked with Marcia Denser's presence/absence. Writers and critics affirm that the part of her production, released in the 80's, configures a pinnacle of Brazilian contemporary short story. However, the good reviews apparently did not reverberate through time. Even now, mentions of her name are scarce in newspaper's literature sections, university, and in the internet. This study aims to investigate the writer's course inside the literary field, as well as analyze part of her fiction. The last chapter is completely devoted to the critical analysis of space and self-representation. This research also aims to consider the implications of biography/fiction hybrids on contemporary prose. For the purposes of developing this topic, beyond considering the theory about the novel, autobiography, cynicism and autofiction, some critics of biographical fiction are analyzed.

Keywords: Márcia Denser, Representation, Autobiography, Autofiction, Cynicism.

Sumário

Introdução – 7

Capítulo I: Três destinos em nenhum deles Denser – 13

Capítulo II: Parada Denser – 31

Capítulo III: Ficções – 50

Capítulo IV: Trois contes – 66

Conclusão – 81

Referências – 85

Anexo – 87

Introdução

Há um homem de costas sentado em um banco de madeira; seus cabelos grisalhos e os seus sapatos lustrados refletem a luz do ambiente. No primeiro plano, esse senhor que traja calça e camisa sociais trabalha em uma tela, está diante dela, mas mesmo assim podemos ver seu rosto por dois ângulos, pois o pintor está dando uma espiada em seu próprio semblante em um espelho – virado para nós – para pintar seu autorretrato – também virado para nós. Norman Rockwell decidiu pintar-se assim.

Este *Autorretrato Triplo* (triplo pelas três superfícies sobre as quais se representa) traz ainda uma quarta camada no topo esquerdo da tela dentro da tela, onde está afixada uma folha com alguns esboços do autor; no topo direito há também alguns autorretratos, mas de outros pintores: Albercht Dürer, Pablo Picasso, Rembrandt van Rijn e Vincent Van Gogh. As reproduções foram provavelmente retiradas de um catálogo aberto embaixo do espelho que reflete Rockwell fumando um cachimbo. No chão do ateliê pode-se ver um fio de fumaça subindo da lixeira onde descuidadamente o artista dispensa fumo e papel, sugerindo risco de incêndio (Louie Lamone, assistente do artista, relata ter presenciado pequenas fogueiras no balde).

Sobre o cavalete que apoia a tela representada, bem no meio, o pintor colocou um elmo da sua coleção que lhe era muito caro. Conta-se que Rockwell adquiriu essa relíquia militar de um antiquário em Paris nos anos 20. Mais tarde, observando o cotidiano da cidade, ele descobre que a sua relíquia era o capacete do Corpo de Bombeiros francês à época. Esse detalhe traz à tona o bom humor e a leveza de um dos artistas americanos mais divertidos do século passado. Mas o elmo, as reproduções, a fumaça e a pose do artista (quase um flagra) também revelam o vigor e a atualidade do poder auto-irônico e ambíguo da representação. Os autorretratos famosos pregados na tela põem em movimento uma miríade de possibilidades simbólicas (arrogância, gênio, técnica, loucura, perfeição) que, uma vez somadas ao próprio autorretrato de Rockwell, e ainda por cima encimados pelo elmo falso, configuram-se em um arranjo de notável complexidade. Em pintura, está assim sintetizada a ambiguidade constitutiva através da experimentação cínica da autorrepresentação.



As linhas deitadas sobre o branco das próximas páginas têm como propósito explorar possibilidades de leitura da prosa da escritora paulistana Márcia Denser. De antemão, resalto que é ainda tímida a bibliografia crítica a ela dedicada, haja vista a predominância das abordagens erótica e de gênero nos estudos acadêmicos observados; as análises aqui desenvolvidas ensaiam outros tipos de aproximação. Tomaremos alguns desvios.

Creio não estar dizendo algum disparate ao sustentar que a obra de Márcia Denser povoa uma espécie de limbo da crítica literária brasileira. Não que se trate de uma desconhecida, pois o seu trabalho tem sido referendado por pares renomados e importantes figuras da cena cultural do fim de século passado. No entanto, percebe-se que os comentários são, via de regra, tão ligeiros quanto pouco repercutidos.

Desde seu exórdio nos anos 70 até hoje, a trajetória da escritora vem se construindo através da *mise-en-scène* de uma particular voz narrativa que, desestabilizando os *tópoi* clássicos de autor, personagem, ficção e prosa autobiográfica, produz um amálgama entre essas instâncias e propõe novas regras para os jogos estabelecidos entre escritor e leitor. A bibliografia produzida até então parece ignorar esses intrigantes aspectos; se, por um lado, a crítica que discute as características formais contenta-se com generalizações e abordagens superficiais (o insuficiente conceito de alter ego, um suposto neonaturalismo), por outro, os estudos de gênero alicerçados em sua prosa articulam estratégias de leitura pouco preocupadas com as técnicas narrativas.

Com a finalidade de desenvolver os aspectos negligenciados pelos comentaristas, esta dissertação dialoga com os conceitos de campo literário, autoficção e cinismo para lidar com a narrativa em questão. Quase sempre em primeira pessoa, os textos de Denser são marcados pelo ritmo intenso e veloz. São postos em cena personagens, corpos, enredos, reflexões e *bad-trips*, sob as mãos de narradoras que, se eventualmente mudam de nome num conto ou outro, poderiam ser variações sobre a mesma pessoa. A principal delas é Diana Marini, a *Diana Caçadora* (nome da coletânea de contos lançada em 1986). Já no título podemos ver por que não se deve jogar a sério; Diana liga-se à vida selvagem, é a deusa romana da caça e representa a castidade, de modo que é avessa ao desejo carnal. A Diana Marini é também caçadora, mas de homens; sua selva é a Paulicéia desvairada; a libido permeia e mexe todo relato e a castidade já tinha sido extirpada do seu vocabulário dez anos antes, no conto “Anjo”.

Essa brincadeira envolvendo signos da cultura erudita e da vida cotidiana é só um dos tons da

sua dicção cínica. Há um jogo de identidades entre a própria figura da escritora e as suas personagens. E se esse jogo não se dá a partir da homonímia, em outros aspectos a narrativa aponta fortemente para o referencial da vida de Denser, das experiências potencialmente vividas por ela, a pessoal real por detrás do texto, e que agora aparecem nobremente trajadas com as vestes da ficção.

Assim como Denser, Diana trabalha como jornalista e escritora. É mulher, e, vivendo os anos 70 pós(?)-revolução sexual nacional, o gênero pode nos ajudar a operar uma leitura mais eficiente de suas estratégias. Suponho que, para além de uma suposta ânsia por inovação e irreverência, Denser se vale do discurso erótico para atrair enviesadamente sobre si mesma a atenção do leitor.

Historicamente, se usasse o erotismo em seu discurso, a escritora transgredia a separação tácita existente entre esfera pública e privada, tornando-se ela própria “mulher pública” ou prostituta – a mulher pública por excelência – e quem ousasse agir em público arriscava-se a ser identificada dessa forma, isto é, como tabu. (Denser, 2009)

Dito em uma crônica de 2009, esse trecho remete à estreia da escritora, na abertura de *Tango Fantasma*, onde diz: “Como sentir-me Madalena, a adúltera bíblica/Putas mais temida do universo?/É possuir o elemento amoral e gratuito?” (Denser, 2003: 93). Ora, diante de todos esses elementos, é simplesmente o fato de publicar os textos como ficção que organizará e equalizará o horizonte de expectativas do leitor? Como separar o que foi vivido pela autora daquilo que é narrado pela personagem?

O biombo que separa os textos biográficos e ficcionais parece estar bastante avariado. De acordo com Florencia Garramuño, as manifestações artísticas contemporâneas têm sido de tal maneira produzidas por hibridismos e contaminações que a aposta para ler as novas produções seria a inespecificidade. Referindo-se à escritora argentina Sylvia Molloy, Garramuño afirma que na

indistinção pessoal se imbrica também uma indistinção ou indiferenciação entre o ficcional e o real, como se nesse texto – como em muitas outras práticas do não pertencimento – a negativa de se articular de modo fechado e a colocar limites entre a realidade e a ficção fosse um modo de apagar as fronteiras entre esse mundo autônomo que seria a obra e o mundo exterior em que essa obra é lida ou percebida. Trata-se antes de pensar essa instabilidade como uma forma na qual o relato – ou a escrita – procura desinscrever-se de uma possibilidade estável, específica e esquiva e dribla, de alguma maneira, de forma evidente, a estabilidade, a especificidade. (GARRAMUÑO, 2014: 21)

O mesmo poderia ser dito da escrita inespecífica de Márcia Denser, que também questiona os limites entre ficcional e real, desde a década de 80. Talvez a aposta na inespecificidade seja o

que tenha faltado aos discursos críticos daqueles anos.

Esse trabalho inicia-se com a leitura de três críticos que não citam Márcia Denser. No primeiro capítulo, veremos em quem e como Antonio Candido, Silviano Santiago e Flora Süssekind liam as potencialidades da ficção autobiográfica. Adiante, no capítulo II, a trajetória literária de Denser é descrita a partir de uma perspectiva de campo literário, do modo que o entende Pierre Bourdieu. O penúltimo capítulo é um exercício teórico cujo principal esforço surge na articulação crítica das noções de autobiografia, romance, autoficção e cinismo. Por fim, a quarta parte traz a crítica da ficção de Denser. Há ainda interlúdios entre as seções principais, nos quais alguns pontos específicos são comentados.

Capítulo I

Três destinos: em nenhum deles Denser

A partida deste trabalho ocorre em três partes, três paradas em pontos diferentes: Minas Gerais, Rio de Janeiro e Estados Unidos. Nesses lugares ganharam corpo os principais textos críticos abordados neste capítulo. Neles, encontram-se abordagens distintas entre si, mas um aspecto em particular parece chamar a atenção dos três eminentes críticos que os escreveram: a presença da autobiografia em textos ficcionais dos anos setenta e oitenta.

Belo Horizonte

Em 1976, Antonio Candido apresenta na UFMG “Autobiografia e Poética Ficcional de Minas”, uma palestra dedicada a quatro livros recém-lançados: *A idade do serrote*, de Murilo Mendes, *Menino Antigo* de Carlos Drummond de Andrade e os primeiros volumes da heptalogia de Pedro Nava, todos trabalhos em alguma medida autobiográficos. Não sem antes traçar uma genealogia que outorga aos mineiros acentuada inclinação à literatura em primeira pessoa – no arco saído da lírica árcade de Marília de Dirceu até o Ciro dos Anjos memorialista –, Candido abordará detidamente a problemática tensão entre universal e particular presente nas obras dos três escritores.

lembro duas circunstâncias que podem servir para ajustá-los ao ponto de vista proposto aqui: o fato da produção literária ter surgido em Minas, no século XVIII, com um acentuado cunho de universalidade; e o fato dos mineiros gostarem de literatura em primeira pessoa, em particular a autobiografia, ou seja, algo à primeira vista eminentemente particularizador e, portanto, oposto à outra tendência. (CANDIDO, 2011: 61)

Começando por Drummond, Antônio Candido invoca a análise de José Guilherme Merquior para conduzir seu ponto: o poeta de *Alguma Poesia* e *Brejo das Almas* muda seu estilo mesclado e impuro, de verve modernista, e passa por um processo de depuração estilística para que assome uma elevação de tom, tema e vocabulário, vista em *A rosa do povo* e *Fazendeiro do ar*. Outra questão é o humor, polissêmico e equívoco no tom elevado, gaio e unívoco na voz impura. O Drummond em questão, *Menino antigo*, fala de uma Itabira real; o estilo é misto, transitando entre memória (gênero) – “a elaboração da forma não chega a dispensar o sentimento vivo do objeto” (CANDIDO, 2011: 68) – e poesia, de onde “resulta um modo narrativo ou lírico mais particular, em relação à lírica anterior; porém mais geral, em relação ao ângulo específico de uma autobiografia.” (CANDIDO, 2011: 68)

A idade do serrote de Murilo Mendes é uma autobiografia declarada, mas “o poeta mais radicalmente poeta da literatura brasileira” (CANDIDO, 2011: 68) não a escreve de maneira convencional. Murilo Mendes se vale da técnica que consiste na fixação de um tema (o jardim, a moça, o piano etc.) e desenvolvimentos dele em variações, atingindo a multiplicação de significados e a intemporalidade, valores claramente ligados à universalidade da ficção. Os eventos banais e corriqueiros são narrados qual cenas miraculosas, até mesmo feéricas, de modo que os acontecimentos transfiguram-se “quebrando a singularidade dos fatos e dando-lhes uma ampla possibilidade de significar.” (CANDIDO, 2011: 69). Em seu afã laudatório depurativo, Candido chega a afirmar que a incorporação de vocábulos italianos adaptados à língua portuguesa com naturalidade seja forte traço de aspiração ao universal, como em: “o espírito do amor *mobile* / eu sentia por teresa uma *voglia matta*”.

À diferença de *Menino antigo* e *A idade do serrote*, as narrativas de Pedro Nava não marcam exceção em suas investidas artísticas; Nava entra em cena na literatura com um papel definido, o de memorialista. Mas as memórias do médico, mesmo sendo ele escritor sem lastro assegurado por produção poética/ficcional anterior, também transcendem o mero relato particular e localizado, através de

um tratamento ficcional em que a realidade é revista e francamente completada pela imaginação... por isso o leitor se habitua a receber a verdade sob o aspecto da ficção, e quando chega à partes onde os acontecimentos já estão sob o controle da memória do Narrador, não nota qualquer mudança essencial entre as duas esferas. É que o narrador não muda de tom e adota um ângulo de tipo ficcional o tempo todo (CANDIDO, 2011: 74)

A fim de tornar clara a estilística da universalização, Candido ressalta os seguintes aspectos na prosa de Nava: enumeração concatenada (confrontada com a enumeração caótica de Leo Spitzer), contaminação recíproca entre o real e o irreal, insólito, mítico, e por último a utilização de galicismos fundidos à sintaxe e ao léxico da língua portuguesa (como já vimos no italiano de Murilo Mendes).

No uso desses recursos de estilo Nava manifesta quase sempre uma intenção mais ou menos pitoresca e humorística ora amena, ora contundente, que é fundamental para a tonalidade dos seus livros. Daí a tensão fundamental, uma poética de choques e contrates... graças à tensão básica que assegura a eficiência do discurso e consiste no senso particularizado do concreto, traduzido simultaneamente em termos universais de visão do homem e do mundo. (CANDIDO, 2011: 82)

A tábua de valores não poderia ser mais clara: refiro-me à *Poética* de Aristóteles. “Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular.” (ARISTÓTELES, 2003: 115). A poesia, campo

dos (im)possíveis elaboráveis em quaisquer circunstâncias ao alcance da imaginação, não desce aos planos da história, pois esta deve ater-se ao fato para particularizá-lo em relação a todos os outros eventos ocorridos no tempo-espaço. Aristóteles forja uma peneira metafísica na qual o grosso (história) fica sobre a grade, e o ralo (poesia) passa por ela – a grade seria o real (ou referente). A fim de extrair o fino da poesia e da prosa, Candido passa os livros dos autores mineiros pela peneira aristotélica para poder observar as impurezas.

Tão monolítico quanto o paralelo história/poesia da *Poética*, surge o elogio ao meio-termo da *Ética*. “Deve-se preferir o meio-termo e não o excesso ou a falta, e o meio-termo é determinado pelos ditames da reta razão.” (ARISTÓLETES, 2002: 128). A virtude encontra-se sempre a meio caminho de dois extremos: entre a coragem inconsequente e a covardia letárgica, entre a avareza e a prodigalidade, entre o deslumbramento e a insensibilidade. Na esteira desse raciocínio, seria também fundamental encontrar a medida certa para a fruição madura da obra de arte. Avançando alguns séculos, a leitura de Agamben sobre a importância do *homem de gosto* no século XVII ressalta uma constante do senso estético ocidental. Considerando que o gosto implica necessariamente o mau gosto – “*le goût est fait de mille dégoûts*”, dizia Valéry – , o filósofo italiano afirma:

O homem de *mauvais goût*, como está implícito na definição de La Bruyère, não é simplesmente aquele que, por lhe faltar totalmente o órgão para recebê-la, é cego para a arte ou a despreza: tem *mauvais goût*, muito mais, quem ama “aquém ou além”, do ponto justo e não sabe, distinguindo o verdadeiro do falso, o *point de perfection* da obra de arte. (AGAMBEN, 2012 [1974]: 43)

Naturalmente, o léxico encontrado na palestra de Candido, sendo este um crítico moderno, não é o mesmo que sai da pena dos filósofos e moralistas do século XVII. No entanto, a sombra da busca pelo “ponto justo” não desaparece de todo: ao comparar os trabalhos estritamente poéticos de Murilo Mendes e Drummond àqueles de viés autobiográfico, fica evidente o esforço feito no sentido de retirar o que há de pertinente, em termos estéticos, nesses últimos textos para que tais empresas literárias tenham razão de ser, para que não se exagere ao amá-las. Vale ainda lembrar que no momento em que os poetas lançam esses livros eles já têm lugares estáveis e bastante confortáveis no campo literário. Visto que seus textos autobiográficos lançam luz sobre momentos da vida desses já grandes nomes das letras nacionais, eles automaticamente adquirem valor para a história literária, a despeito da sua eficiência enquanto poesia. E se Pedro Nava também entra no grupo apesar de não compartilhar o prestígio dos poetas, temos uma hipótese. Desde a perspectiva histórica tradicional, o relato da formação de Nava apresenta *per se* certo valor simbólico: a convivência precoce com figuras

da elite literária do início do século XX, a infância e juventude nos principais colégios de Minas e do Rio de Janeiro, assim como a vivência em círculos literários que viriam a ter grande influência *a posteriori* (não é só do ponto de vista estilístico que Nava assemelha-se a Proust). Mas tudo isso tem de ser universal.

No final da comunicação, Candido diz que a tradução do concreto (vida real, memória individual) em termos universais só é possível graças aos recursos estilísticos presentes nos textos, que são (digamos pela última vez): enumeração concatenada, transfiguração do real através de alusões literárias (sic), lugar comum aplicado de modo jocoso e jogos de linguagem envolvendo amálgama entre as línguas portuguesa, italiana e francesa. Está assim explicado o processo que traduz estilisticamente, em prosa de bom gosto, a tensão entre biográfico e ficcional.

Faz-se pertinente, neste momento, a comparação do enfoque estilístico presente em “Autobiografia e Poética Ficcional de Minas” com o argumento de um outro trabalho de Candido. Em “Ficção e confissão”, ensaio vinte anos mais velho dedicado à obra de Graciliano Ramos, o crítico analisa os romances e os “livros pessoais” do escritor na mesma ordem do título. A leitura da tensão entre dado biográfico e criação literária baseia-se em um vínculo de subordinação insistentemente apontado que liga as *personagens* de *São Bernardo* e *Vidas Secas* às pessoas de *Infância* do mesmo modo que traça paralelos entre o *autor* de *Angústia* e o confite de *Memórias de Cárcere*.

E para nós não há diferença alguma entre, por exemplo, seu Ribeiro, de *São Bernardo*, e o avô do narrador, em *Infância*: ambos têm a consistência autêntica dos personagens criados. De tal modo que a veracidade deste livro só encontra testemunho garantido nos outros de Graciliano Ramos, ou para ser mais preciso, em *Angústia*. A ficção, neste caso, explica a vida do autor, ao contrário do que se dá geralmente. Muitas das pessoas aparecidas na primeira parte de *Infância* já eram nossos conhecidos de *Angústia*. E, penetrando na vida do narrador menino, parece-nos que há nela o estofado em que se talham personagens como Luís da Silva.

...

Sente-se bem [em *Memórias do Cárcere*] o autor de *Angústia* e o “complexo da mão suja”... (CANDIDO, 2006: 50/56)

Nessa sorte de abordagem predominam concepções irrefletidas e estanques de personagem, narrador, pessoa, autor, que articuladas no discurso crítico não sustentam as conclusões obtidas. O propósito da leitura de um livro autobiográfico como *Infância* seria nele encontrar as personagens da ficção anteriormente criadas pelo autor, explicá-las? A hipótese “a ficção explica a vida do autor, ao contrário do que se dá geralmente”, uma inversão do

paradigma da crítica biográfica romântica, parte de uma abstração extravagante (equivalência entre personagens que funcionam dentro da economia dos romances e pessoas representadas nas memórias) rumo ao inescrutável. Afinal, como explicar uma vida? O texto de Candido, porém, inclina-se mais ao estabelecimento do *point de perfection*, do ponto junto para apreciação de Graciliano, que a qualquer outra coisa. Sobre tal aspecto ele diz o seguinte sobre os textos autobiográficos do autor: *Infância* é autobiografia tratada literariamente, percebe-se uma consistência de ficção; *Memórias do Cárcere* “é depoimento direto e, embora grande literatura, [está] muito distante da tonalidade propriamente criativa” (CANDIDO, 2006: 64).

Insistamos ainda mais um tanto na lida de Candido com textos autobiográficos de grandes nomes da literatura nacional do século XX. No prefácio de *Um homem sem profissão*, memórias de Oswald de Andrade, percebe-se a recorrência do amálgama “vida-ficção”:

Um escritor que fez da vida romance e poesia, e fez do romance e da poesia um apêndice da vida, publica suas memórias. Vida ou romance? Ambos, certamente, pois em Oswald de Andrade nunca estiveram separados, e a única maneira correta de entender a sua vida, a sua obra e estas *Memórias*, é considerá-los deste modo. (ANDRADE, 1976: Prefácio)

Decerto, as irreverentes trajetória literária e pessoal do autor em questão estão na base dessas considerações. Trajetórias essas muito mais festivas e explosivas que as dos escritores anteriormente citados, e daí surge uma curiosa associação imediata à literatura. No entanto, ao longo do texto (também curiosamente intitulado “prefácio inútil”) surgem técnicas de leitura semelhantes às encontradas nos outros textos. O veio autobiográfico Oswaldiano é separado da tradição fundacional francesa (La Rochefoucauld, Rousseau, Brulard) e aponta-se o “sabor peculiar a estas *Memórias*, onde as pessoas tornam-se personagens, imperceptivelmente, e, quando menos esperamos, o real se compõe segundo as tintas da fantasia.” (Idem). Ou quando, vê-se o argumento já apontado na leitura de Graciliano Ramos: “A mãe, cuja voz cresce no sofá de palhinha, tem a verdade dos grandes personagens” (Idem).

No escrutínio da obra quase completa de Graciliano¹ reside um impulso de ordem que conduz o trabalho na tentativa de criar um todo coerente, como se o crítico buscasse a todo tempo traços de continuidade entre a ficção e a produção confessional do autor alagoano. Em Oswald, percebe-se disposição semelhante na comparação dos “personagens” de *O homem sem profissão* aos do *Miramar*, *d'Os condenados* e do *Serafim*. O foco em ambos os casos parece ser o aspecto anedótico do texto, sua razão de ser.

¹ Os contos não foram analisados.

De volta aos mineiros, notemos que da crítica empreendida por Antônio Candido (essa focada no estilo) resta sempre um *apesar de*. O volume de Drummond é poesia firme e irônica, apesar de mesclada e de centrar-se nas lembranças individuais do poeta; melhor que autobiografia, mas incomparável à lírica elevada. As memórias poéticas de Murilo Mendes funcionam extraordinariamente bem, apesar de não serem narradas em verso e contarem a história real de sua vida. E a prosa elegante de Pedro Nava soa como se fosse ficção, apesar de, ao fim e ao cabo, ser memória. São essas, então, as produções denominadas autobiografias poéticas ou ficcionais, livros que devem ser lidos com um “apesar de” atrás da orelha.

Revista do Brasil, Rio

Vejamos um segundo ponto de vista, agora com o texto “Prosa literária atual no Brasil”, publicado em 1984 por Silviano Santiago na Revista do Brasil. Se na palestra de Candido o rumo é a abordagem detalhada de três casos específicos, a perspectiva explorada no ensaio de Santiago é outra: um panorama, envolvendo considerações gerais acerca da prosa recente e uma mirada para o contexto editorial da época.

De acordo com Silviano Santiago, só nos anos 80 o mercado brasileiro começa a dar sinais de amadurecimento e oferece condições para que os autores possam deixar de encarar o labor literário como bico ou passatempo. Agora, eles podem se dedicar à literatura em regime *full-time*. Muda também, com o surgimento do agente literário, o status do cont(r)ato entre escritor e editor, visto que a profissionalização implica mudança de hábitos, uma objetificação dos arranjos antes tocados em clave de amizade. Apesar da relevância dos comentários tecidos nessa primeira parte – principalmente se se considera a reserva crônica da crítica tradicional em relação ao extra-literário – guardo para o segundo capítulo desta dissertação espaço para discutir mais detalhadamente algumas das questões assinaladas².

Vamos ao que, por ora, nos interessa. Santiago decide começar com a insuficiência da categoria romance ao olhar para prosa de seus contemporâneos. A anarquia formal caracterizaria as composições de Antônio Callado (*Sempreviva*), Ignácio de Loyola Brandão

² Até porque, o funcionamento do mercado de bens simbólicos no campo literário coloca de maneira bastante clara, como veremos adiante em Bourdieu, a diferença entre um livro e um sabonete, distinção que Santiago resolve de modo grosseiro e pouco claro.

(Zero), Autran Dourado (*Os sinos da agonia*), Márcio Souza (*Ordem do dia*), Nélida Piñon (*Tebas do meu coração*), Eliane Maciel (*Com licença, eu vou à luta*), Ivan Ângelo (*A festa*), Darcy Ribeiro (*Maíra*), Lya Luft (*As parceiras*), José Louzeiro (*Lúcio Flávio, passageiro da agonia*), Sérgio Sant'Anna (*As confissões de Ralfo*), Fernando Gabeira e Marcelo Paiva. Por considerar o romance um gênero bandido, Santiago vê na anarquia formal um sinal de vitalidade, um dado positivo dessa categoria mutante. Mas, ao lado dessas transformações e experimentalismos tão díspares, há uma constante: “Se existe um ponto de acordo entre a maioria dos nossos prosadores de hoje, este é a tendência ao memorialismo (história de um clã) ou à autobiografia, tendo ambos como fim a conscientização política do leitor.” (SANTIAGO, 2000: 35).

Ponto de acordo espinhoso, pois justamente daí surgirá no campo uma série interminável de problemas, ora visíveis em debates teóricos acalorados, ora igualmente visíveis em solenes desvios. Mas, assim como Candido tenta trazer alguma dignidade aos livros da tendência memorialista (apesar dos *apesares*), Santiago também encara o amálgama biográfico-ficcional à sua maneira. Contrário à crítica que vê como mero narcisismo a forte presença do veio autobiográfico, ele diz o seguinte comparando o contexto nacional ao norte-americano:

não acreditamos que a questão [do aspecto narcisista] seja tão tranquila entre nós. A experiência pessoal do escritor, relatada ou dramatizada, traz como pano de fundo para a leitura e discussão do livro problemas de ordem filosófica, social e política. Não há dúvida de que, no palco da vida ou da folha de papel, o corpo do autor continua e está exposto narcisisticamente, mas as questões que levanta não se esgotam na mera autocontemplação do umbigo... A narrativa autobiográfica é o elemento que analisa uma série de questões teóricas gerais que só podem ser colocadas corretamente por intermédio dela. (SANTIAGO, 2000: 36-37)

De ordem filosófica apenas duas questões são esboçadas: 1) crítica ao recalque do indivíduo no tecido social e político levantada pelo discurso autobiográfico 2) presença do corpo e força de vida afirmando o prazer e a liberdade em resposta ao gosto pelo martírio e pela dor do processo civilizatório.

O texto concentra-se em duas frentes: política e nação. No Brasil, o regime ditatorial e a consequente repressão das liberdades individuais tiveram como primeiras respostas o romance-reportagem e a prosa fantástico-alegórica, mas é sobre a narrativa autobiográfica surgida com o retorno dos exilados políticos que se joga luz. Há uma confrontação de valores entre os textos dos ex-exilados (anos 70 e 80) e os de Drummond, Murilo Mendes e Pedro Nava (anos 60 e 70). Descendentes de clãs senhoriais, conservadores e tradicionais, os modernistas mostram-se saudosos dos enredos familiares ambientados na República Velha. São mais

interessantes para a história literária que para a história no sentido amplo. Já os “jovens políticos”, em constante atrito com o discurso oficial, produzem relatos de grande valor para a compreensão mais apurada de seu período histórico. Neles, a narração do presente é marcada pelo retorno ao país e pela derrota da guerrilha, mas ao invés de predominar o tom tétrico do pessimismo, prega-se o hedonismo e a libertação sensual do indivíduo. Eles não voltam para casa tímidos e acovardados. Ademais, esses relatos são espaços de tematização e dramatização das minorias, outra herança de que as ficções do período desfrutarão: “a questão do índio e do escravo negro na civilização ocidental, da mulher na sociedade machista, ...dos homossexuais dos loucos e dos ecólogos.”(SANTIAGO, 2000: 41).

Somente nas últimas páginas, o crítico olha diretamente para alguns romances surgidos após as duas novas ondas da prosa em primeira pessoa (moderna/memorialista, contemporânea/autobiográfica). Darcy Ribeiro usa a técnica modernista, mas fala de uma minoria, o índio, produzindo desse modo um deslocamento. Lya Luft se vale da primeira pessoa para explorar a perspectiva feminina, bem como Nélide Piñon e Lygia Fagundes Telles, desrecalcando vozes silenciadas na sociedade machista. Antônio Callado, com a autobiografia, narra a luta pela preservação do meio ambiente e a experiência guerrilheira. O questionamento da posição do intelectual em relação às minorias (saber X poder) fica com Paulo Francis, Ivan Ângelo e Autran Dourado. Por fim, é assinalado um saudável retorno do regionalismo, que discute os processos autoritários de centralização do poder no eixo Rio-São Paulo; Antônio Torres, João Ubaldo Ribeiro, Márcio Souza e Benedicto Monteiro. É essa a “boa safra” da época.

Após uma longa contextualização político-social a fim de investigar, entre outros aspectos, a presença da autobiografia na prosa brasileira recente, Silviano Santiago comenta muito ligeiramente os romances escolhidos. Esses comentários curtos à maneira de breves pinceladas destoam do cenário construído com certo vagar e cuidado: são pequenas notas que o autor acopla aos títulos, ligando-os de modo pouco firme aos argumentos centrais do texto.

A prosa que envolve a questão das minorias com vigência histórica se apresenta sob a forma de texto memorialista, aparentando-se portanto ao texto modernista, mas dele guardando distância, pois a perspectiva histórica é outra. Como exemplo penso em *Maíra*, de Darcy Ribeiro, que se abre inclusive pelo mapa genealógico do índio, ou ainda em *As Parceiras*, de Lya Luft, onde confessa a narradora/personagem: “É isso que conheço da história das minhas raízes. Uma família de mulheres.” Penso também nos romances de Nélide Piñon e de Lygia Fagundes Telles. Lamento apenas que não haja exemplo convincente de romance negro no presente momento.

...

Paralelamente ao questionamento dos processos autoritários de centralização do poder, há um saudável retorno da prosa de caráter regionalista, onde se percebem as injustiças que são feitas em nome do projeto de nação unitário, centrado no sul. São romances de grande vendagem e sucesso de crítica, como os de Antônio Torres e Márcio Souza, ou ainda os de Benedicto Monteiro e o *Sargento Getúlio* de João Ubaldo Ribeiro. (SANTIAGO, 2000: 41-43)

A respeito do processo formal envolvido na composição dos livros, quase não se fala. O crítico aponta alguns lugares e até fala sobre os seres que os habitam, mas não nos leva a nenhum deles para ver de perto as questões teóricas gerais de que fala, bem como não mostra quais foram de fato os ganhos narrativos abertos pela imbricação da autobiografia na ficção. É como se, no vôlei, a bola tivesse sido levantada na altura certa e a jogada fosse concluída por um corte fraco, anódino³. Candido, embora leia com ressalvas a ficção impura dos modernos e acabe destacando aspectos que parecem não sustentar o processo de universalização do particular, problematiza a autobiografia na ficção e seus desdobramentos formais de modo mais vigoroso. O texto de Santiago diz muito sobre muita coisa, ele funciona mais como índice, pois não vai aos casos específicos ver como as instabilidades discursivas funcionam no texto de ficção.

Além disso, por “prosa literária atual no Brasil”, Santiago entende romance. Há sim uma menção à anarquia formal, mas em momento algum aparecem considerações acerca do conto ou da novela, gêneros mais breves. Esse apagamento deixa no borrado algumas perguntas: o conto não é parte da boa safra? A narrativa curta também mescla autobiografia e ficção? Os mais novos e relevantes rumos da prosa são observados somente nos romances?

Minnesota

A última estância da crítica a ser explorada nesse primeiro capítulo é um ensaio mais longo: “Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos”, publicado por Flora Süssekind em 1985. Trata-se de outro panorama que enquadra os anos setenta e oitenta, escrito no calor

³ A saída de Silviano Santiago para essa falha do texto é sagaz. O autor aponta para seu romance *Em liberdade*, ao invés de teorizar abertamente no ensaio: “Deslocada a espinha dorsal da prosa (de ficção ou talvez não) do fingimento para a memória afetiva do escritor, ou até mesmo para a experiência pessoal, caímos numa espécie de neo-romantismo que é a tônica da época. Pode-se pensar hoje, e com justa razão, que o crítico falseia a intenção da obra a ser analisada se não levar em conta o seu caráter de depoimento, se não observar a garantia da experiência do corpo vivo que está por detrás da escrita. Não nos cabe resolver esse impasse metodológico e crítico aqui; tentamo-lo em outro lugar [*Em liberdade*] abandonando o rigor da crítica e do gênero romance e exorbitando o poder da imaginação ficcional, numa tentativa de aclimatar o exercício do fingimento à experiência ficcional.” (SANTIAGO, 2000: 36)

do momento. Nesse texto encomendado por Luiz Costa Lima – que solicitou a Sússekind um breve balanço da literatura brasileira atual a fim de apresentá-lo na Universidade de Minnesota –, várias tendências surgidas no período ditatorial e no início da redemocratização são analisadas de perto. Mas são tantos esses movimentos que seria inviável relê-los todos. Portanto, foquemos apenas onde Flora Sússekind aposta suas fichas.

Seu posicionamento é muito claro – ante a febre editorial estimulada pelo forte apelo do romance-reportagem, da literatura-verdade e do neonaturalismo oportunista, a crítica não economiza nos anátemas:

Não é difícil, pois, entender a preferência pelos retratos falados do país e da própria subjetividade em estilo abundante e ritmo oratório. Neles não se acham em perigo identidades, nacionalidades, nem o gesto de escrever. Neles fala-se de medos individuais ou coletivos, mas não se deixam que eles invadam o próprio texto. A literatura-verdade, com suas certezas, pode falar de abismos, mas jamais se debruça demasiadamente sobre eles (SÜSSEKIND, 2004: 114)

Esse tipo de literatura é marcada pela presença massiva de depoimentos, parábolas e alegorias que, de acordo com a autora, resultam em discursos tão autoritários quanto o regime criticado, pois, distanciando-se das ambiguidades da ficção, resta neles apenas o golpe inócuo da univocidade. A técnica de retratar o país herdada do jornalismo, a repetição do estilo direto ansioso por esfregar verdades na cara da sociedade, o tom didático, e o naturalismo revisitado são os caminhos a se evitar.

Sússekind, apreciadora das elipses e aporias da ficção, confecciona dois estandartes para pôr na frente dos blocos de carnaval da boa literatura daqueles anos: o “A trilha do delírio” e o “Eu não sou eu”⁴⁵. No primeiro, pulam o realismo mágico de Murilo Rubião, os contos de Caio Fernando Abreu, Sérgio Sant’Anna, Noll, a crueldade da *Hora da estrela*, as alucinações de José Agrippino de Paula, dentre outros. Aqui, fala-se mais da prosa. O que é observado como positivo na leitura de *PanAmérica*, por exemplo, é a dicção acelerada, o *timing* da linguagem cinematográfica, o ritmo delirante que “funciona no romance de Agrippino como um meio de desautomatizar, no leitor, sua própria aceleração e essa estética do espetáculo que vai sendo, aos poucos, assimilada por ele.” (SÜSSEKIND, 2004 [1985]: 109).

A questão biografia-ficção aparece no “Eu não sou eu”. Aqui há uma traço curioso se

⁴ Refiro-me a duas secções do ensaio de Sússekind, e deter-me-ei principalmente nelas. No entanto, é importante lembrar que, durante todo o texto, a autora traz fragmentos do que julga interessante do ponto de vista estético, comentando-os e confrontando-os com os trabalhos malsucedidos.

⁵ Os foliões ora pulam num bloco, ora no outro; seus lugares não são necessariamente fixos.

pensarmos nos textos de Antonio Candido e Silviano Santiago: ao invés de trazer ficcionistas autobiógrafos e memorialistas, Sússekind puxa versos de poetas.

A poesia dos anos 70 e 80 equilibra-se entre arte e vida. Passado o vulto imenso de João Cabral de Melo Neto, os poetas podiam desdespersonalizar a poesia e voltar a dizer “eu”. Mas, como aponta Sússekind, o eu da poesia setentista não é o mesmo eu das autobiografias e memórias: “O leitor dos anos 70 já sabia: quem jogava assim com a palavra era o 'ego malandro' desses poetas que acreditavam transformar, no pulo, tudo o que tocavam em poesia.” (SÜSSEKIND, 2004: 116). O poema “Finados”, de Júlio Castañon Guimarães apregoa: “também a memória tem seus dias contados”. Agora ouve-se o ego brincalhão de Cacaso e a primeira pessoa das estripulias de Chacal cantando com suas líras o cotidiano a seus leitores cúmplices. Estão em jogo a captura dos instantes poéticos, as nuances do dia a dia, as confissões desinteressadas: são Midas transformando tudo que tocam em poesia, como no poema de Leminski: “moinho de versos/ movido a vento/ em noites de boemia/ vai vir o dia/ quando tudo que eu diga/ seja poesia.” (SÜSSEKIND, 2004: 117)

Chacal, Cacaso, Leminski, dentre outros, escrevem seus versos de forte dicção pessoal distanciando-se, a um só tempo, das elaboradas construções formais da grande poesia dos anos sessenta e da referencialidade de que dependia o romance-reportagem; o discurso deles funciona através da expressão de subjetividades. Mas não é aí que Sússekind enxerga o fino da produção poética. Segundo ela, a cumplicidade envolvida entre o eu da poesia e o leitor – materializada na própria distribuição artesanal dos poemas da geração mimeógrafo – implica uma sinceridade neo-romântica pouco reflexiva:

A transformação rápida e rasteira, de Ledusha, da poesia em menina de recados, como em “Deslavada”: “meu querido antônio/não pude ir/ pneu furou/ não sei trocar”. Não importa a elaboração literária, composição é jogo rápido, pulo, flagra, *take*, mas sempre a serviço de uma expressividade neo-romântica, “sincera” e coloquial, desse ego que escreve e que “se escreve” todo o tempo. (SÜSSEKIND, 2004: 119)

Essa seria a ocorrência mais ingênua da volta do eu à poesia.

Em Ana Cristina César, porém, não existe toque de Midas. Sabedora dos perigos da pele nua, ela usa *Luvas de Pelica*. Nesse sentido, a poesia de Ana C., embora seja marcada pela primeira pessoa que fala de si, nunca é direta, pois há sempre uma mediação mais cuidadosa que não para nos pactos biográficos e geracionais como em Cacaso e Chacal. No poema “Jornal íntimo” Ana C. constrói, em períodos curtos, uma primeira relação sexual⁶. Um texto cheio de

⁶ “Nossa primeira relação sexual. Estávamos sóbrios. O obscurecimento me perseguiu outra vez. Não consegui

marcas do ego, que, ao narrar um episódio íntimo, cria um tom de conversa secreta com o leitor. Há algo de confessional nesse fragmento. No entanto, a referencialidade do dito é ilusória, porque entre o sujeito biográfico e o sujeito dos diários poéticos de Ana C. surge uma distância (e uma proximidade) que é tensionada nas linhas do texto. Sússekind nota que essa pulsão está condensada na rica polissemia de “luva de pelica” (segunda pele, acessório luxuoso, proteção):

A intimidade é uma ilusão de ótica, parecem dizer os diários de Ana Cristina. Nele o sujeito lírico veste luvas (de pelica) antes de iniciar a própria exposição. E só as tira no final do livro. É inútil, portanto, imaginar que haja corações desnudados nesses diários. Neles não há nudez, até porque a crença na referencialidade pura e simples é impossível aí. Desnudar a quem se o sujeito se diz “literatura”? Diante da folha há apenas “um olho que pensa e esquece” e mãos sempre protegidas pela pelica. Assistimos, assim, a um redimensionamento do sujeito. Nos diários de Ana Cristina a subjetividade é antes de tudo literária, o que vai de encontro à obsessão biográfica por retratar-se, expressar a própria existência cotidiana ou fazer de tudo que se diz poesia, tendência marcante na maior parte dos poetas brasileiros que se firmaram na década de 1970. (SÜSSEKIND, 2004: 133)

A diferença é evidente se compararmos essa leitura às análises dos outros críticos vistos neste capítulo. Sússekind, mais precisa na lida com o objeto, atravessa as sendas por que passa com outros olhos. Pulando as balizas fixas do particular/universal implicadas em aferição de valor secular, a acurada análise dos poemas escolhidos assinala a presença de recursos poéticos que questionam os conceitos de confissão, referencialidade e expressão da subjetividade, aprioristicamente vinculados ao discurso biográfico. Por outro lado, se pensarmos em Silviano Santiago, as inferências claras e bem fundamentadas parecem captar de modo mais intrigante, na poesia de Ana C., os resultados estilísticos alcançados através das experimentações com o discurso em primeira pessoa, para além da tematização das minorias e da luta política.

Contudo, escolher a poesia ao invés da prosa a fim de investigar o fenômeno do “eu não sou eu”, não deixa de soar conveniente. Tradicionalmente, a poesia é por excelência a arte da palavra, isto é, todas as palavras e instâncias gramaticais, até mesmo as menores unidades, estão sempre sob o rigor de determinado princípio de composição – há muitas exceções, claro, mas dificilmente alguém diria que mil caracteres de poesia equivalem em densidade à mil caracteres de prosa. Daí a prosa correr mais solta. Em outro sentido, porém, a prosa é mais lenta, pois depende de fatos (reais ou não) organizados temporalmente de modo a construir blocos de significação. Já a poesia sequer necessita trabalhar com fatos e acontecimentos para significar; o foco está sempre nas possibilidades e ambiguidades da linguagem. Se falamos em prosa de

fazer as reclamações devidas. Me sinto em Marienbad junto dele. Perdi meu pente. Recitei a propósito fantasias capilares, descabelos, pêlos subindo pelo pescoço. Quando Binder perguntou do banheiro o que eu diz respondi 'nada' funebremente.”

ficção, mas não em poesia de ficção, é porque a poesia é tão essencialmente ligada à reconstrução da vida em linguagem a ponto de estabilizar-se em não-fato *per se*; incapaz de criar suspeitas e dúvidas a respeito daquilo que realmente aconteceu, o poeta começa e termina o poema como fingidor. Por isso, evitar confundir o narrador do poema “Jornal Íntimo” com a Ana C. real – ao contrário da obsessão biográfica em voga – não é uma leitura tão surpreendente assim. Embora Sússekind faça um paralelo importante entre a poeta e seus contemporâneos considerando as diferenças envolvidas na encenação egoica, não é novidade para ninguém que poesia não é lugar de ler autobiografia. Ao fim e ao cabo, os poemas de Ana C. resultam unívocos, como se dissessem (mais uma vez): “Ei, nada disso é real”.

Como a questão aparece na prosa, porém? Quais elementos estão em jogo? Evitando a literatura verdade e o romance-reportagem, a saída para a prosa autobiográfica de ficção é também dizer: nada disso é real? No texto não há respostas muito convincentes para essas perguntas.

Onde, então?

Antonio Candido concentra-se em três casos para observar até onde pode chegar discurso autobiográfico vestido de ficção (não muito longe, pelo visto). Silviano Santiago, político e visionário, mostra como o contexto ditatorial traz à baila a narração autobiográfica, mas não descreve o(s) *modus operandi* das formas híbridas surgidas naqueles anos. Flora Sússekind, embora levante novos problemas, não vai à prosa; prefere lidar com o fenômeno lendo poemas. O que tudo isso tem a ver com Márcia Denser?

Talvez seja mais útil assinalar de antemão o que não tem a ver. Primeiramente, a prosa de Denser nem autobiográfica seria, visto que os contos não são narrados por personagens cujos nomes se confundem com o da autora. As narradoras parecem funcionar como qualquer outro elemento do conto tradicional, mesmo considerando a predominância de uma primeira pessoa de forte apelo confessional. Além disso, quais valores (biográfico⁷ e literários) estariam implicados nos fragmentos da vida de um personagem avulso, sem nenhuma importância para o campo, uma neófito em tudo distante de um Murilo Mendes, ou de um Pedro Nava? Que falar

⁷ Veremos mais detalhadamente o conceito de valor biográfico no capítulo 3

então da irrelevância política das narradoras de Denser? Longe dos movimentos sociais, da resistência à ditadura, das bandeiras das minorias, do feminismo e do neo-regionalismo, as indiferentes Diana Marini e Madalena (primeiras vozes da autora) não devem ter soado tão atuais a Silvano Santiago. A expressividade subjetiva assegurada pela relação de cumplicidade entre leitor e eu-poético Midas também parecem não funcionar aqui. As posturas de Denser tampouco assemelham-se às de Ana C. Ao invés de vestir *Luvas de Pelica*, quem narra os contos de Denser vale-se de armas antigas (*Diana Caçadora*) ao som de cáusticos bandoneons (*Tango Fantasma*). O ritual de pôr luvas antes de iniciar a auto-exposição e tirá-las quando o livro termina não é tão rígido em Denser: a articulação do dado autobiográfico na malha ficcional funciona em um regime pouco estável onde o ponteiro do referente oscila sem parar.

Por que, então, escolher os textos desses críticos? Duas respostas curtas: a) no período de publicação dos ensaios, a academia mal olhou para obra de Márcia Denser, seu nome raramente é mencionado; b) os discursos críticos e teóricos sobre ficção autobiográfica são igualmente escassos; no período contemplado as investidas de Candido, Santiago e Sússekind são exceções. Além disso, são mais ou menos contemporâneos desses textos as querelas teóricas no cenário internacional em torno dos limites da autobiografia e ficção. Em 1975 Philippe Lejeune publica o pacto autobiográfico, em 77 Dubrovsky cunha o termo “autoficção”.

Por aproximação, talvez seja o que tenhamos de melhor para começar. O *début* literário de Márcia Denser coincide com a palestra de Candido, 1976. Tendo recebido críticas positivas pelo seu primeiro livro, a autora segue atuando no campo, publica antologias, contos e novelas até, em 1986, lançar *Diana Caçadora*, volume que firmaria seu nome na cena dos anos 80. Depois disso, porém, Denser praticamente desaparece.

Interlúdio

(Da sala do Teixeira à Piedade)

Era uma tarde de 2007 na capital alagoana. Eu estava na casa de meu amigo Teixeira gastando à toa algumas horas da minha vida de secundarista. Jogamos videogame, fumamos maconha e vimos o *Nosferatu* de Murnau. Muitas vezes o Teixeira dormia durante os filmes. Estávamos em sua casa, em seu quarto, e ele se sentia bem à vontade para a sesta que se insinuava num compasso mais lento do expressionismo alemão. Então, morto o vampiro, fui para a sala esperar que ele acordasse. Era um apartamento padrão da classe média maceioense: cozinha e salas amplas, dependência de empregada nos fundos e os três quartos na Pajuçara ocupados por mãe funcionária pública, uma filha estudante de medicina e meu amigo vestibulando. Entre a televisão e o sofá da sala onde me sentei enquanto o Teixeira dormia, ficavam *Os cem melhores contos brasileiros do século* sobre a peça baixa de madeira. Eles faziam parte da decoração fixa da sala ao lado de outros livros que iam e vinham.

Não foi a primeira vez que notei o volume. O nome era bem chamativo, o design agradável, o conteúdo sortido, além disso, a conveniência de ler narrativas curtas durante os cochilos do anfitrião tinha transformado aquele objeto de decoração em passatempo já muitas vezes. Machado de Assis, Graciliano Ramos, Mário de Andrade, Rubem Braga, Rubem Fonseca, Clarice Lispector, Dalton Trevisan, Caio Fernando Abreu, Ana Cristina César. Esses todos eu conhecia, já tinha atacado seus contos, e até essa tarde cuja lembrança tenho tão nítida, tinha também lido outros autores desconhecidos das décadas de oitenta e noventa. Mas nesse dia, depois de folhear o índice seccionado pelas décadas do século XX, percebi duas ocorrências do nome Márcia Denser. Li com entusiasmo os contos que estavam na antologia e os recomendei ao Teixeira quando ele surgiu de cara inchada e cabelos desgrenhados sob a soleira da sala.

No dia seguinte, decidimos sair em busca da escritora. Partimos vagarosos pela orla em direção ao centro da cidade no peugeot preto que o Teixeira dirigia sem carteira. Sem sucesso, reviramos os sombrios alfarrábios do comércio (em Maceió, ainda chamam os sebos assim), em seguida, fomos às poucas livrarias da cidade, todas pequenas e mal abastecidas. Por fim, desistimos na biblioteca pública. A internet nos deu os mesmos textos que estavam na antologia do centro da sala. Fim.

Só voltaria a ver autora dois anos depois, em Salvador. No terceiro semestre de Letras na Universidade Federal da Bahia, lia tanta coisa nova a ponto de me perder em manias semanais renovadas a cada segunda-feira. Estar em meio a colegas e professores tão espertos impele o estudante de Letras na direção de uma busca caótica cujos objetivos raramente são

alcançados. Um bombardeiro às cegas. Assim, fui à hoje extinta livraria LDM da rua Direita da Piedade comprar um livro para o curso de teorias linguísticas contemporâneas. Inútil. Passando os olhos sobre as lombadas enfileiradas sobre as prateleiras de literatura, vi Márcia Denser. Abri o livro e senti o cheiro esquisito que exalava de pontos fúngicos espalhados pelo interior da capa. Mercadoria encalhada. Curioso que, passados dois anos de curiosidade incubada, ainda tive paciência para regatear com o livreiro. Consegui meu desconto, mas não sobrou dinheiro para a linguística.

Lançado em 2003 pela Ateliê Editorial, o livro em questão compila *Tango Fantasma* e *Diana Caçadora*. A capa *kitsch* traz a imagem de uma rosa vermelha gotejada; no verso, a mesma rosa invertida com matiz diferente onde constam sete loas atribuídas a escritores famosos. Paulo Francis diz: “Há uma escritora brasileira que sabe escrever. Se chama Márcia Denser.”, Caio Fernando Abreu: “Márcia Denser – a musa dark da literatura brasileira – é literatura urbana da melhor qualidade”, Rubem Fonseca: “Cada vez gosto mais do que você escreve. Sua Diana é formidável”, etc. Marcelo Mirisola, dizendo também ter descoberto tardiamente a escritora, escreve as orelhas, Bernardo Ajzenberg faz o prefácio e, nas últimas páginas, há vinte comentários elogiosos assinados por ficcionistas, estudiosos e críticos. Nos agradecimentos a própria autora diz: a edição é uma festa. Ou uma festinha, dada a modesta tiragem de mil exemplares.

Mas, ora, para mim bastava. Como quem reencontra por acaso uma paixão perdida na noite adolescente, li e reli o livro com deleite e vagar. Conforme avançava e retrocedia dentro dos limites dos textos, pude ir compreendendo melhor o contexto em que estavam imersos os primeiros contos – até impressões troquei com escritores conhecidos através dos comentários. Observava as constantes do trabalho, os temas e as nuances envolvidas na construção das narrativas. Desde o início, a implicação ousada e vigorosa da primeira pessoa no discurso tinha chamado minha atenção, mas diante das outras composições percebi algo diferente, como se todo o material soasse autobiográfico, ainda que se tratasse de contos, de ficção, havia uma continuidade incomum entre a produção dos anos setenta e oitenta.

Márcia Denser entrou para a lista de autores que acompanho. Assim.

Capítulo II
Parada Denser

Profissionalismos

Prêmios, contratos de exclusividade firmados com editoras, oficinas de escrita, festas literárias (Paraty, Ouro Preto e até balada em São Paulo), bolsas de criação, editais do governo. Engana-se quem acredita que a venda de livros é condição única para se viver de literatura. No Brasil, o escritor profissional – há muitos tipos dele⁸ – conta com uma série de instâncias dispostas de modo complexo na rede de sujeitos e instituições que transformam valor simbólico em capital econômico. Nesse sentido, a profissionalização do escritor brasileiro não está diretamente ligada às respostas do mercado, tal qual o entendiam Sússekind e Santiago, quando a possibilidade de pagar as contas só com o salário de escritor era novidade. Nos textos citados no capítulo anterior, ambos notaram que os antigos arranjos entre editor e escritor estavam mudando: a relação de compadrio, amizade e “tapinhas nas costas” – materializada na moeda da editora José Olympio – transforma-se em vínculo trabalhista, objetifica-se, trazendo consequências para o campo. Há outros pontos de convergência, mas vejamos onde diferem as duas leituras.

Santiago vê o quadro com reservas. Ele nota que o livro tornado produto tem agora um novo árbitro: “temível (porque imprevisível) e subornável (porque manipulável)” o público. De acordo com esse raciocínio, até então os árbitros eram o grupo de críticos e leitores especializados, mas agora o fato de o livro estar ao alcance da massa consumidora traz um novo modo de aferição de valor à mercadoria literária, a vendagem, que impeliria o escritor a produzir pensando não nas regras da arte, mas nas leis do mercado. E se o mercado aparece com força, é preciso tomar cuidado.

Três problemas surgem quando ele [o romancista] quer profissionalizar-se sem ser profissional. Há o perigo de o romancista perder sua identidade e papel social, transmitidos pela tradição ocidental, recebendo como máscara modernizante uma contrafação caricatural dos frenéticos produtores dos *massa media*; há a ameaça de que a mercadoria que o romancista produz, não guardando mais o perfeccionismo e a gratuidade comercial da produção diletante e artesanal, seja apressada e descosida, insossa, atendendo que está [sic] exclusivamente às leis do mercado insaciável; há, enfim, a possibilidade de o candidato habilitar-se à carreira profissional de escritor sem conhecer o ofício, virando, para usar uma velha expressão de André Gide, um “moedeiro falso”. (SANTIAGO, 2000: 31)

⁸ Longe das searas acadêmicas, ou das resenhas sérias dos jornais, o escritor paulistano André Vianco, com pouco mais de dez anos de carreira, já contabiliza as vendas de seus livros fantásticos em sete dígitos (vide reportagem do Bol notícias “Bienal aposta em novos autores da literatura fantástica nacional, disponível em: <http://noticias.bol.uol.com.br/ultimas-noticias/entretenimento/2014/08/28/bienal-se-firma-como-principal-palco-da-literatura-fantastica-nacional.htm>).

Ademais, o livro tornado mercadoria acaba por se banalizar. Se o próprio escritor é profissional sem o ser, que dizer do consumidor, esse leitor incauto e inculto? Nesse cenário, o livro estaria à deriva, desfigurado pelos caprichos da lógica de mercado e pelo mau gosto de leitores sem discernimento⁹:

É o que acontece com todo elemento original (produto, tema ideia etc.) quando começa a ser movimentado e direcionado unicamente pelas leis do mercado: o da banalização. Nesse sentido, a banalização do objeto livro, que se esconde por detrás da visão mercadológica radical, pouco se diferencia de fenômeno semelhante como o da banalização do corpo encontrada nas pornochanchadas. Como tema instigante dos últimos anos, o corpo é o lugar da descoberta do ser, retomada da força dionisíaca em oposição à força apolínea, e o erotismo é a energia que impele o corpo a um comportamento não-racional e não-reprimido; o corpo é o lugar da liberdade, de onde sai o grito do indivíduo contra as sociedades repressivas. Banalizado o corpo nas pornochanchadas, é ele apenas o lugar da confluência carnal, deslocando até mesmo a diversidade da experiência sexual ao único dispositivo físico do gozo. (SANTIAGO, 2000: 32)

A nova sinfonia da literatura regida pelo mercado parece não soar harmoniosa aos ouvidos de Santiago. O tom é de desgosto repreensivo e a postura do autor, conservadora: o público subornável que lhe mete medo poderia transformar a literatura em pornochanchada, por isso é tão importante dar ouvidos aos críticos, velhos árbitros do certame que não deixarão leitores ingênuos e escritores servis subverterem os valores. Nesse ponto, Sússekkind argumenta de outro modo. Embora considere as complicações decorrentes da inserção do livro na lógica mercantil, a autora conclui seu texto apontando alguns aspectos positivos, dentre eles a voga ensaística surgida nos primeiros anos da década de oitenta (consequência da expansão editorial que requer textos mais variados) e a virada crítica dos próprios leitores, agora cientes da ampla e vária malha de livros disponíveis. Digna de nota é a crítica feita a *Viva o povo brasileiro* de João Ubaldo Ribeiro, sob o olhar atento de leitores em processo de amadurecimento, opinião diametralmente oposta à de Santiago:

Transformação crítica capaz [decorrente do amadurecimento do mercado], por exemplo, de impedi-lo [o leitor] de engolir por obra-prima o surto de “romances de fundação” que domina, como uma espécie de fundamento ideológico-literário para a noção mesma de “nova república”, as listas de *best-sellers* nacionais no primeiro semestre de 85. E no qual se incluíram tanto a utopia comunitária construída por Jorge Amado em *Tocaia Grande* quanto a definição étnica de uma *alminha* nacional realizada por João Ubaldo Ribeiro em *Viva o povo brasileiro*. Mudança do leitor no sentido de uma percepção menos de compadre ou de consumidor para a qual pode contribuir talvez a voga ensaística. (SÜSSEKIND, 2004: 151)

Embora também considere os aspectos problemáticos do mercado inserido na lógica de literatura – “[a profissionalização] apontando de um lado para o regime de dedicação exclusiva

⁹ “Há a diferença entre o sabonete anunciado pela televisão e o livro comprado com gosto e discernimento, a diferença a banalização do corpo e o erotismo como força de saber” (SANTIAGO, 2000: 32)

ao trabalho literário e de outro para o servilismo diante das leis de venda, para um mergulho arriscado no banal” –, a autora desenvolve um raciocínio menos unilateral que o de Santiago, pois se este parece tentar defender-se a todo custo ante a reconfiguração das relações de poder (estando seu papel ameaçado), Sússekind não desconsidera as prerrogativas proporcionadas pelo desenvolvimento tardio do mercado.

De um modo ou de outro, o advento do escritor profissional é um fator que provoca reflexões no campo literário, como pudemos ver nesses textos do meio da década de oitenta. Os anos seguintes mostrariam que alguns escritores que “se profissionalizavam” continuariam sendo lembrados por editoras, leitores e críticos: Ana C., Paulo Leminski, João Gilberto Noll, dentre outros.

Márcia Denser tornou-se, ela também, profissional naquele período?

O *curriculum vitae* da escritora traz as seguintes experiências profissionais: “Jornalista, começou assinando a coluna “Nova lê livros” de 76 a 78, Revista Nova-Abril; entre 80 e 90 foi repórter e cronista na Folha [de São Paulo], Interview, Vogue”¹⁰. Da mesma época, há outra ocupação listada: “Publicitária, trabalhou como redatora de criação na Salles Inter-Americana em 1987”. E, claro: “escritora de ficção desde 1977, com obras publicadas no Brasil e no exterior...”. Colunista, repórter e publicitária e contista ocasional, Denser não parece ser exatamente aquele tipo de escritor *full-time* a que se referiam Santiago e Sússekind, embora, ao mesmo tempo, não esteja distante dos trabalhos ligados ao ofício literário.

No conto “O quinto elemento – a história privada de uma mulher pública” – ao qual ainda retornaremos ao final desta dissertação –, a narradora faz uma retrospectiva de sua vida a partir de três eixos: profissional, afetivo e sintético¹¹. Narra-se a trajetória de uma escritora cuja principal criação, a personagem Diana Marini, vai, aos poucos, tomando espaço em sua existência real (metaforicamente na economia interna do texto, longe dos moldes da literatura fantástica) até deixar a narradora na miséria. A derrocada tem início quando a personagem decide dar um passo decisivo na vida da escritora. Eis a cena-clímax do conto, um encontro amistoso de intelectuais:

– Bom, é um fato consumado – falou Diana impulsivamente como quem teme arrepende-se – ontem à noite, depois de uma longa e extenuante (eu não aguentava

¹⁰ Ver no anexo A o *curriculum* completo.

¹¹ O conto foi publicado pela primeira vez na antologia *Tarja Preta*, comandada por Pedro Bial, em 2005. Cada ficcionista convidado deveria escrever um texto em que um medicamento controlado fizesse parte da composição. Denser fica com as anfetaminas.

mais, vocês não aguentavam mais, meus patrões, ninguém aguentava mais) operação parafuso, joguei a toalha no ringue, me demiti, quer dizer, pedi para ser mandada embora do meu emprego. Oficialmente, Stop. Chega. Acabou-se. Puta Alívio! Vou ficar me sentindo maravilhosamente aliviada por me...

– Se foi numa sexta ainda dá pra voltar atrás – disse Chico hesitante lançando ao redor um olhar interrogativo – o protocolo não funciona às sextas nas repartições brasileiras, aliás, em lugar nenhum, de forma que... – calou-se bruscamente, silenciado pelo olhar de Diana.

– Entendemos, baby, você não está nos consultando, apenas comunicando formalmente que se mandou dum emprego estável, regamente remunerado, onde trabalhava há 15 anos sem fazer porra nenhuma, além de cumprir um horário, redigir uma ou duas cartas comerciais e atender ao telefone. Perfeito. Estamos cientes, declarou Bira pedindo outro uísque, acenando ao garçom para deixar a garrafa na mesa.

– Quer dizer: como defender uma decisão que vocês consideram insensata? – perguntou Diana que sabia perfeitamente como se defender. – Porque o problema era esse, eu estava sendo subaproveitada, qualquer estagiária débil mental poderia me substituir com vantagens. Mês passado eu lancei meu quarto livro, completei dez anos de carreira literária, ora se não tinha motivos para comemorar pela noite e madrugada adentro, não fosse o fato de no dia seguinte ter que levantar bem cedo, cedíssimo e bater ponto.

Fez-se um silêncio constrangedor por um ou dois minutos.

– Você está tentando nos enrolar, reagiu Assef.

– Estou, sorriu e piscou para Xavier.

– E vai trabalhar onde agora?

– Onde possa mostrar meu valor, jornalismo ou publicidade, tornar-me uma escritora profissional.

– Não seja ridícula. O único aqui que vive de ficção é Xavier: escreve todos os discursos de Sua excelência.

Risos grosseiros.

– Você se leva muito a sério Diana.

– Levo a literatura a sério. (DENSER, 2008: 60-61)

O trecho acima é a conclusão de uma longa cena iniciada na livraria subterrânea de Assef. A narradora usa a terceira pessoa para articular as falas de Diana Marini, distanciando-se de sua versão destrutiva, de seu eu possuído pelo ser de ficção. Fica muito claro que a voz que dispõe as situações no texto está intimamente vinculada à própria voz de Denser escritora, donde a exploração do contraponto entre primeira e terceira pessoa, aqui justificado não somente pela distância temporal (narro hoje [eu] aquela que antes fui [ela]), mas também pelos conflitos: 1. eu (escritora real de então) X personagem (Diana Marini) e 2. eu (escritora real de agora) X eu/outro (narrador de agora). Há uma interpenetração de vozes cujas consequências ainda analisaremos; por ora, foquemos o tema. A decisão de largar o emprego burocrático para

mostrar seu valor em outras áreas resulta em fracasso. Viver de literatura, então? Nisso nem se fala mais. Contudo, nas palavras da narradora, há até condescendência em relação ao ímpeto de Diana: “quem ia imaginar que o Brasil ia dançar?... Diana Marini lançou-se numa aventura no exato momento em que, no mundo, valores como heroísmo, ideais, orgulho, dignidade solidiedade, despencaram na bolsa” (DENSER, 2008: 64-65). Há também um misto de ironia e compromisso na fala de Diana/Denser: “Levo a literatura a sério”. Como se a causa da ruína fosse mais contextual que propriamente do indivíduo. Mas, depois da desgraça financeira e pessoal da narradora, Diana Marini é empurrada de volta aos domínios da ficção. No movimento final, então, tem-se o retorno à figura do escritor dileitante: “parafraseando Drummond, já tive ouro, já tive terras, hoje sou funcionário público¹², seguindo a velha e boa tradição machadiana, um lugar no mundo pra viver, escrever e aprender a morrer em paz” (DENSER, 2008 :68).

Diante desse quadro, portanto, pode-se dizer que não, Márcia Denser não se tornou uma escritora profissional. Vejamos detalhadamente sua trajetória do ponto de vista editorial. Em 1976, com apenas vinte e três anos, Denser publica *Tango Fantasma*, primeiro volume de contos. Cinco anos depois lança outro livro de contos e novela, *O animal dos motéis*. Em 1984, vem o *Exercícios para o pecado* e, em 1986, *Diana Caçadora*, que conta com alguns contos já lançados anteriormente. São dez anos de produção relativamente intensa, quatro livros de contos além da organização de outras duas antologias do mesmo gênero: *Muito prazer*, 1982, e *O prazer é todo meu*, 1984. Chama atenção também a tradução de um de seus contos para o alemão “Tigerin”, ainda em 1988.

É estranho dizer “não, ela não se tornou profissional” e logo depois citar tantos trabalhos significativos, fortes sinais de atuação no campo literário dos anos oitenta. No entanto, as marcas que parecem apontar para a consolidação do nome de Denser como referência no conto brasileiro apagaram-se com o tempo. Na longa corrida de uma carreira literária a escritora mostrou-se uma competidora de fôlego curto. Depois de 1986 ela praticamente desaparece; só viria a assinar outro título em 2001, quinze anos mais tarde. Ainda assim, *Toda prosa*, o livro surgido após silêncio tão longo, não marca um retorno no sentido forte do termo: edição modesta, material não totalmente inédito, autoapresentação duvidosa (“Atingida maturidade literária, me confesso uma escritora *cult* de linhagem clariceana, cortazariana, faulkneriana e

¹² Observar no anexo A os cargos no funcionalismo público a partir da década de noventa.

por aí vai.” (DENSER, 2001: 15), de modo a resultar em ressonância em ondas curtas.

Quando estava às vias de se profissionalizar *lato senso* – abrindo a possibilidade de vir a viver de literatura ou de acumular ganhos simbólicos através de uma atuação efetiva, Denser, abrupta, interrompe sua produção. Não está nos interesses dessa pesquisa perscrutar as razões dessa pausa – preguiça, desilusão ou crise pessoal/criativa? Talvez algum dia um eventual entrevistador ainda faça a pergunta. Mas, evidentemente, o longo período sem publicar trouxe consequências sérias para a carreira da escritora, pois, fora do circuito de lançamentos, escassa em livrarias, ela saía de cena enquanto outros nomes surgiam ou consolidavam-se, sob olhares atentos de público e crítica. A sede por novidades da sociedade contemporânea está aliada a modos de leitura/consumo continuados que dificilmente valorizam autores vivos de um par de livros ou dois, salvo raríssimas exceções¹³. Ainda hoje, não é fácil deparar-se com produção de Denser, como apontei no relato que precede este capítulo.

No meu caso particular, para além das forças do acaso e das dificuldades em encontrar os livros, foi marcante ter conhecido a autora por meio de duas antologias. A primeira, de Ítalo Moriconi, representa um dos maiores empreendimentos editoriais deste início de milênio no Brasil: a lista d'*Os cem melhores contos brasileiros do século* é ainda hoje, passados os festins da virada, um baluarte do catálogo da editora Objetiva. A presença de Márcia Denser nessa vitrine, mesmo que seu nome não esteja ao lado dos colegas mais célebres na capa, a traz de volta ao jogo. No ensaio introdutório a *Toda Prosa*, Moriconi diz:

Para quem não a conhece ainda, eis aqui a oportunidade de atualizar-se em relação a uma das mais marcantes escritoras surgidas nos anos 70 e que teve sua reputação definitivamente estabelecida nos anos 80, por meio de um punhado de contos e novelas inesquecíveis para toda uma geração de leitores. Depois, Márcia andou meio sumida e eu acho que não estarei sendo pretensioso ao afirmar que colaborei para seu “ressurgimento” nesse começo de século 21, quando incluí dois de seus impactantes relatos urbanos em minha antologia *Os melhores contos brasileiros do século*. (DENSER, 2001: 5)

A outra antologia da pequena Ateliê Editorial, de alcance limitado se comparada aos *Cem melhores contos*, constitui uma plataforma interessante a despeito da modesta tiragem de mil exemplares. Uma edição que reúne dois livros, bem como comentários e críticas, diminui o vão criado ao longo dos anos entre o público e a autora. Em 2008, inclusive, o livro é novamente editado.

O “ressurgimento” desencadeado por Moriconi pode ser contabilizado do seguinte

¹³ Em literatura brasileira hoje: Raduan Nassar.

modo: *Toda prosa* em 2001, *Tango Fantasma e Diana Caçadora* em 2003 (relançamento), *Caim* em 2006 (único romance de Denser) e *Toda prosa II* em 2008 (livro em quase tudo idêntico ao primeiro, exceto por quatro contos novos e pela editora, a Record). Afora os livros, outro ponto relevante de seu retorno ao campo é a coluna que Denser assina no site *Congresso em foco* desde 2005¹⁴. Fechando a conta com precisão: depois de quinze anos de silêncio, mais outros quinze de “ressurgimento” até a presente data, foram lançados um romance e catorze contos inéditos, um número magro se posto ao lado da produção média dos autores em atividade no país.

Se do ponto de vista profissional o trajeto é timidamente percorrido, na cena artística/literária os valores envolvidos não são de todo negativos. Seguindo o argumento de Santiago, por exemplo, vê-se que Denser não incorre no erro de querer “profissionalizar-se sem ser profissional”, nem se rende, como também temia Süsskind, de modo servil às leis da venda. Um dos pontos positivos da hibernação foi não ter aberto flancos em demasia. Além do mais, o funcionamento do campo literário se dá de modo bastante peculiar.

O mercado não é um só, mesmo que seja

Em *As regras da arte*, Pierre Bourdieu debruça-se sobre o século XIX a fim de reconstruir a gênese do campo literário, cujo principal aspecto é constituir-se em um sistema autônomo de regras separado de outros campos, como o econômico, social, político, religioso etc. A autonomia do campo literário/artístico em relação aos outros é o fenômeno que o sociólogo explora com mais afinco, ela sustenta da sua tese. As tomadas de posição de alguns artistas do período, bem como, claro, a influência de seus trabalhos no século XIX, são protótipos de comportamentos e disposições que se transformariam em constantes no mundo da arte.

Baudelaire, Manet e Flaubert são os principais nomes do estado inicial do campo. Eles são a síntese de diversas forças de tensão do momento. Longe da arte burguesa, mas também longe da arte socialmente engajada, seus quadros, poemas e romances resguardam-se sob a égide da tendência que a partir de então prevaleceria nos novos tempo: a arte pela arte. A arte,

¹⁴ Todas as crônicas encontram-se disponíveis no link: <http://congressoemfoco.uol.com.br/author/marciadenser/>

pura, não deve misturar-se aos negócios mundanos, à política, à igreja ou às demais instituições; ela deve ser feita e lida de si para si, funcionar de acordo com suas próprias regras. De modo algum, a arte servirá a propósitos situados fora de seus limites ou será útil a alguma causa, por isso o sucesso de uma obra não está nas cifras de sua vendagem, no carisma do público, muito menos nos prêmios ganhos.

Mas, diante desse nova estética pura, sendo poesia e pintura independentes de todos os outros campos da sociedade, quem seriam seus leitores? Ora, os artistas eles mesmos. Flaubert afirma que “Há em prêmio oficial alguma coisa que dobra o homem e a humanidade, e ofusca o pudor e a virtude [...]. Quanto aos escritores, seu prêmio está na estima de seus iguais e na caixa dos livreiros.” (BOURDIEU, 2010: 84). É nesse contexto que surge a edição alternativa, que ao invés de visar somente os lucros, comprometia-se com uma nova lógica de produção: “(“na sua editora, serei publicado honesta e elegantemente”[Baudelaire a um pequeno editor]), Baudelaire institui pela primeira vez a ruptura entre edição comercial e edição de vanguarda...” (BOURDIEU, 2010: 85). Essa atitude acaba por fundar um mundo econômico às avessas, onde vender muito é indício de baixa qualidade.

Uma das seções mais objetivas do ensaio de Bourdieu apoia-se em dados de editoras e galerias para sintetizar toda a empresa teórica em linhas bastante diretas. Do seguinte modo são diferenciadas as produções culturais especialmente destinadas ao mercado das produções de obras puras:

Esses campos são o lugar da coexistência antagônica de dois modos de produção e de circulação que obedecem a lógicas inversas. Em um pólo, a economia anti-“econômica” da arte pura que, baseada no reconhecimento indispensável dos valores de desinteresse e na denegação da “economia” (do “comercial”) e do lucro “econômico” (a curto prazo), privilegia a produção e suas exigências específicas, oriundas de uma história autônoma; essa produção que não pode reconhecer outra demanda que não a que a própria pode produzir, mas apenas a longo prazo, está orientada para a acumulação de capital simbólico, como capita “econômico” denegado, reconhecido, portanto legítimo, verdadeiro crédito, capaz de assegurar, sob certas condições e a longo prazo, lucros “econômicos”. No outro pólo, a lógica econômica das indústrias literárias e artísticas que, fazendo do comércio dos bens culturais um comércio como os outros, conferem prioridade à difusão, ao sucesso imediato e temporário, medido, por exemplo, pela tiragem, e contentam-se em ajustar-se à demanda preexistente da clientela (contudo, a vinculação desses empreendimentos ao campo assinala-se pelo fato de que apenas podem acumular os lucros econômicos de um empreendimento econômico ordinário e os lucros simbólicos assegurados aos empreendimentos intelectuais recusando as formas mais grosseiras do mercantilismo e abstendo-se de declarar completamente seus fins interessados). (BOURDIEU, 2010: 163)

O trecho acima parece resolver as contradições que incomodavam Silviano Santiago. Bourdieu, ao descrever dois polos econômicos do mercado editorial, demonstra que há espaços

de circulação diferentes e que eles não necessariamente se cruzam. Cada um desses polos implica um tipo diferente de profissional: o escritor ávido por ganhos simbólicos obtidos a longo prazo não é o mesmo escritor que visa lucros econômicos imediatos. A postura de Santiago segue à risca a recusa prevista por Bourdieu, isto é, a posição do intelectual que rechaça o mercantilismo da mercadoria livro. No entanto, a longo prazo os lucros simbólicos podem ser convertidos em lucros econômicos conforme o aumento do prestígio do artista, desse modo o mercado acerta os ponteiros do mundo a seu gosto peculiar e reverte o jogo para si.

Voltando aos anos oitenta de Márcia Denser e estendendo o espectro temporal até os dias de hoje, é possível perceber alguns paralelismos em relação à fase de emergência do campo no século XIX. O ônus da venda e do sucesso imediato persiste. Denser, em uma crônica de 2010 onde faz um balanço da sua geração, faz ecoar o anátema mercadológico e institucional (guarnecendo sua própria posição de autora pouco prolífica):

Porque não se trata de fazer sucesso ou vender ou ganhar prêmios ou concursos ou bolsas ou petrobrases, não se trata nem de publicar **muito**, trata-se de escrever uma obra – pode ser apenas uma – realmente significativa, que faça diferença, que penetre o imaginário se instale na memória profunda das gerações subsequentes. E esse critério inclui o equivalente inverso: o conjunto da obra é que se torna representativo. É o caso do escritor que publica constantemente e, pelo conjunto produzido, define um estilo, uma marca inconfundível.

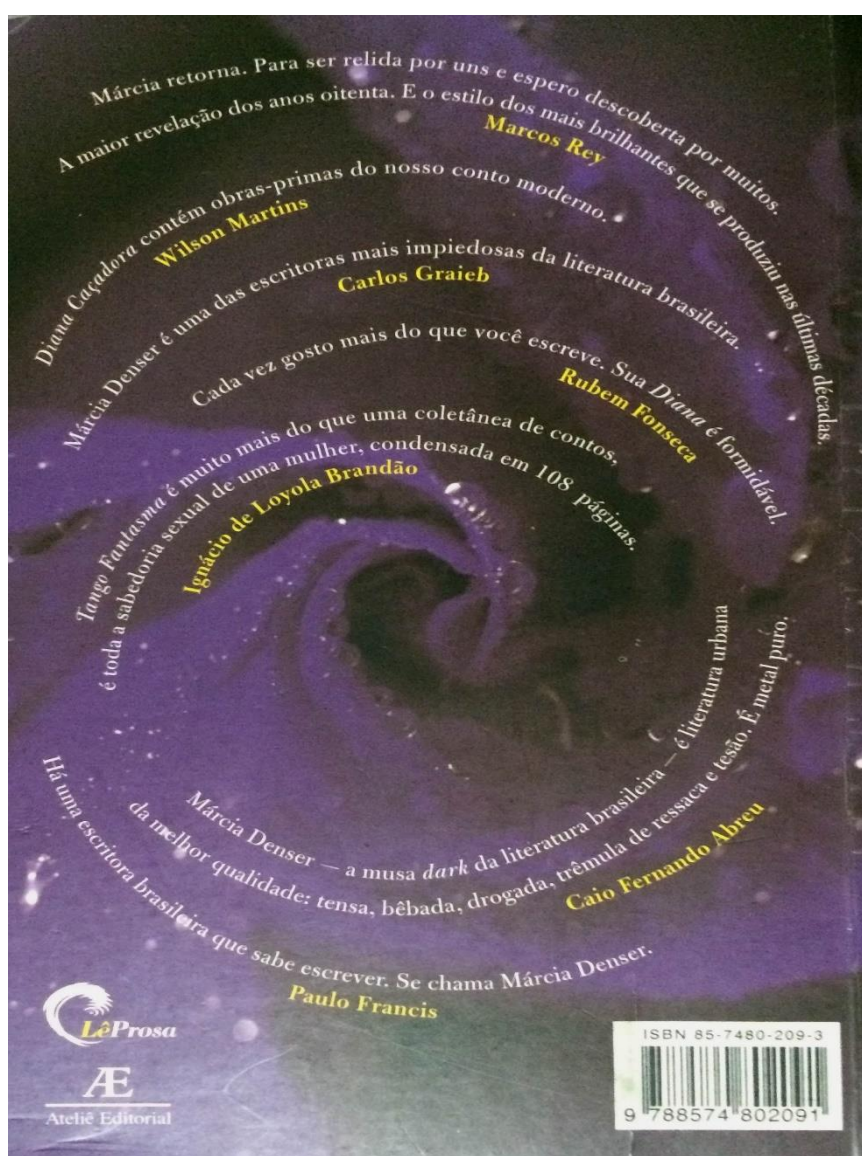
...

A propósito, tudo isso me lembra DEMAIS o grande problema que Marcos Rey criou (e o amargurou nos últimos anos de vida, sei disso porque éramos amigos) ao vender milhões de livros infanto-juvenis e – duma forma que ele não previa – comprometendo seriamente a recepção da sua verdadeira literatura adulta, que havia dado títulos como *O Enterro da cafetina*, *Traje a rigor*, *O pêndulo da noite*, *O bar dos cento e tantos dias*, *Mustang cor-de-sangue*, *Eu e meu fusca*, etc. A verdadeira obra incorporada à tradição literária (mas que pouco vendia). (DENSER, 2010)

Permanece a força da estética pura. Os valores da autonomia do discurso literário persistem e continuam consagrando escritores; não se fala mais em *arte pela arte*, mas em “trabalho com a linguagem”, “requinte formal”, dentre outras expressões mais ao gosto do século XX que não cessam de aparecer nos textos críticos relativos às obras de maior prestígio. No trecho acima, a “verdadeira obra” destinada a ressoar na tradição é aquela pouco lucrativa e os livros que vendiam “comprometem a recepção da sua verdadeira literatura”. Percebe-se um tipo de contaminação cujos danos são causados pela empresa desviante do autor que se arrisca no mercado de bens simbólicos pouco prestigiados.

Uma outra passagem d'*As regras da arte*, traz a descrição acurada dos agenciamentos presentes nos discursos em que autores falam de autores, como na fala de Denser a respeito de

Marcos Rey, e (ainda mais importante para este trabalho) como observa-se nos pequenos comentários críticos da reedição de *Tango Fasntasma* e *Diana Caçadora* (Imagem 1). De acordo com Bourdieu, o produtor de valor da obra não é o artista, mas o próprio campo e as diversas forças que nele atuam. No espectro do valor, as interações entre os agentes do campo (autores, críticos, historiadores, marchands) deixam marcas que funcionam como fios de um emaranhado inextrincável onde se materializa a legitimidade artística das obras, a crença generalizada que Bourdieu chamará de *illusio*. Nesse sentido, é interessante notar a circulação dos “autos de crédito”,



[...] prefácios pelos quais os autores consagrados consagram os mais jovens que os consagram em troca como mestres ou chefes de escola, entre os artistas e os mecenas ou os colecionadores, os artistas e os críticos, e, em particular, os críticos de vanguarda que se consagram obtendo a consagração dos artistas que defendem ou operando redescobertas ou reavaliações de artistas menores nos quais empenham e põem a prova seu poder de consagração, e assim por diante.” (BOURDIEU, 2010: 260)

Consagrar o autor ou a obra certa é também autoconsagrar-se em determinado nível, apostar no nome certo confere ao prestígio apostador – todos querem ouvir a próxima deixa de quem está ganhando –, por isso a crença do valor e legitimidade da obra está difusa na infinidade de linguagens em que pulsam os discursos. E, quando lidamos com Denser, não observamos a circulação de autos de créditos apenas nos prefácios, quartas capas, entrevistas, etc: a ficção da autora é salpicada por comentários críticos que valoram a produção de outros ficcionistas¹⁵. O exercício desse padrão, que menciona constantemente a técnica e o estilo de outros autores (consagrados), acaba chamando a atenção aos aspectos técnicos da própria peça que os cita. Se reforçamos esse traço com as linhas do silêncio e do sumiço de Denser, vemos assomar uma plataforma suspensa no tempo na qual ficcionistas conversam entre si ao sabor de suas próprias inclinações e disposições estéticas, a despeito das modas, do tempo, da política e dos *frissons* causados pelos novos autores benquistos pela crítica. Ao largo do mercado, a arte segue discutindo-se em seus meandros.

A centralidade da literatura e da escrita nos contos de Denser é inconveniente, cruel. No conto “O animal dos motéis”, Diana Marini, ao som de Roberto Carlos, dirige a seu companheiro de cama a seguinte reflexão sobre Hemingway:

- Você já leu Hemingway?
 - O quê?
 - Perguntei se você já leu...
 - É importante? - ele soergue-se ligeiramente.
 - Fatos. Parece que ele só se preocupa com os fatos, no princípio. Naquele conto do toureiro, não me lembro o título. Começa que o sujeito bate na porta do patrão, quer voltar às corridas, o patrão não está interessado, diz: só as noturnas, 300 pesos, discutem o salário. Muito seco, direto. De repente, o patrão olha bem na cara do toureiro e pensa: é assim que todos morrem. E pronto. Eis a cabeça do monstro, a cutilada na boca do estômago, Hemingway nos pega despre...
 - E o cara? Morre ou o quê?! – reprime um bocejo.
 - A morte só o rodeia. Toda a tourada. Ele a persegue. Ela o arranha e o abandona. Mas ele volta a provocá-la. Como um cego. Ou um tolo...
- (...)

¹⁵ “Proust escreveu algumas coisas lapidares sobre pessoas que não são nosso tipo, por conta do seu amor insano por Albertine ou do de Swann por Odette...” (DENSER, 2008: 46) “Sem remorsos, havia as longas conversas sobre a irmandade de Turguêniev e Virgínia Woolf e coisas do gênero, prazeres estéticos absolutamente indolores, sem grandes arroubos, sem *chiaro/scuro*, mas faltava o amor.” (DENSER, 2003: 135)

- Mas ele morre ou o quê?!
- Como não sabe? Então esse Hemingway
- Precisa ler a história.
- Certo você já contou...
- (...)
- Por você mesma. Imagina que eu sou um idiota. Sei o que está pensando. Essa história de toureiros fodidos e do tal do Hemingway. Muito complicado, não acha?! (DENSER, 2003: 68-70)

Afora a apropriação da frase seca e direta de Hemingway, a fala da narradora está imersa em ironia e deslocamento: uma digressão literária compartilhada com alguém alheio ao assunto, sobre uma cama de motel. Há nessa articulação de elementos narrativos a sugestão da errância da epifania, do tempo estético fora do espaço/tempo real e da premência da literatura. Roberto Carlos, motel, Hemingway, morte e a realidade de volta: “Imagina que sou um idiota”.

Vê-se algo semelhante em “O vampiro da alameda casabranca”. A literatura continua no centro, mas os contornos são outros. Dessa vez, Diana Marini descreve peripécias da vida literária cotidiana. Ao invés de pensar no estilo de autores americanos consagrados, escreve o encontro com um par distante do campo literário, um poeta. Diana destrói poeta e poesia tão longamente que retalharei seu juízo:

Então, ele me submeteu a mais duas horas de suas poesias, aliás inéditas. Se fossem boas até que valeriam o esforço, o fascínio, a atenção fingida (tinha ganas de estourar de rir cada vez que ele pigarreava, afivelando um ar circunspecto, como se preparando para ler um discurso, um obituário, um testamento, enfim, algo muitíssimo sério)... mas não eram. Não eram mesmo. Ocas, delírios vagos, desconexos, de um concretismo de cabeça dura e reticências. Na mesma construção e com a mesma ênfase conviviam vísceras e sangue, cosmos e eternidade, como se essas palavras não significassem nada além de meros sons poéticos convencionais. Quando a coisa começava a esquentar, ele sempre botava as tais palavras definitivas como Deus, Espaço, Eternidade, Morte(...)

Para os leigos, as garotas bonitas e os novos-ricos quanto menos se entende, mais a coisa deve ser boa. Palavras bonitas é igual a ideias bonitas. É gongórico, é elementar. O poeta conhecia muito bem esse princípio e o aplicava-o à exaustão. A minha por exemplo (DENSER: 2003, 78-79)

Mais uma vez, a narradora escurece as tintas da própria escrita através da crítica feita a outro texto. No caso, os poemas empolados e vazios – apelo à metafísica preguiçosa – acabam servindo de trampolim para a prosa forte e decidida que se desenrola diante do leitor¹⁶. A crueldade e inclemência presentes na descrição remetem à atitude da caçadora ante a caça, do

¹⁶ “Quando a coisa começa a esquentar”, isto é, quando o conto se complexifica e o escritor precisa encontrar uma saída, Denser resolve o problema. No quarto capítulo desta dissertação voltaremos a esse conto.

velho capitão vendo o marinheiro imberbe subir pela primeira vez ao navio. Ao fim e ao cabo, é o procedimento literário que está no páreo, seja na estrutura da composição, seja no tema abordado. Usando o jargão de Bourdieu, nos contos de Denser, há a tematização dos agentes do campo literário e das tomadas de posição, mas também a incorporação da dinâmica do campo à tessitura do texto.



Por último, ainda é digno de nota um autorretrato de 1981 publicado no volume *O animal dos motéis*. Vê-se novamente a figura da escritora que se debruça sobre a atividade da escrita num exercício de autorreflexividade: “Tudo o que faço (fiz, farei) devo às minhas mutilações. Não devo ter muitas porque até hoje não realizei grande coisa (um primeiro livro, algumas antologias)” (DENSER, 1981: 30). Curioso é ver Denser publicando esse fragmento em seu perfil do Facebook (Imagem 2) com um comentário de preâmbulo e foto recente.

Esse tipo de postura evidencia um retorno ao núcleo duro da prosa da autora, além de possibilitar releituras e reescritas do trabalho em questão através da interação entre leitores, como percebe-se na seguinte resposta de Denser a uma leitora no site:

Ah, Neuza Paranhos, não sou mais linda de morrer como era aos 31, tenho 60, baby, naturalmente o amor já não está mais com a bola toda posto que a chama vai se extinguindo suavemente, sem drama, e, claro, estou mais sábia, mais cética, menos poética - deixei de ser moderna, eu agora sou eterna!!! (*Facebook*).

Mais outros indícios da inclinação ao estritamente artístico podem ser vistos fora da ficção. Diante das câmeras, por exemplo. No episódio “A polêmica feminista” do programa “O mundo da literatura”¹⁷, Denser reafirma os valores do discurso da estética pura. O programa é dedicado ao tema, mas Denser não se vincula ao feminismo e articula, na entrevista concedida a Ricardo Soares, uma fala bastante autocentrada (como sua ficção) e indiferente à política, ao contrário das outras entrevistadas (Marina Colasanti, Elódia Xavier e Helena Parente Cunha):

Eu mesma, quando eu publiquei pela primeira vez, essa discussão [o feminismo] estava muito em voga. Por exemplo, nós não escrevíamos palavrões, a gente tinha todo um cuidado. Existia quase que um índice: mulher não pode escrever esse tipo de coisa. Algo de uma sociedade um pouco mais tacanha, de uma mente um pouco mais acanhada. Mas eu acho que essa questão foi mais ou menos superada nos anos oitenta, e, ingressando realmente na carreira de escritora, eu sinto que não é bem isso. Para além desse modismo da época do feminismo, ela [a discussão] não tem mais sentido. Para mim, que sou escritor (sic), independentemente do sexo, porque a gente tem que ultrapassá-lo senão a gente fica muito limitado. A nossa limitação literária é unicamente de ordem estética, por isso que qualquer credo, ideologia, sexo são elementos limitativos do escritor

A fala da entrevista está claramente de acordo com as correntes artísticas dominantes descritas por Bourdieu. Esquivando-se das posições mais vulneráveis do campo, no caso a arte social, a artista destaca-se do grupo de escritoras que à época aliaram-se à luta feminista incorporando-a às páginas de seus textos.

Consideremos, então, as situações destacadas: a crítica a Marcos Rey, os trechos dos contos e a entrevista – todas relevantes sob o aspecto das tomadas de posição no campo. São complementares as falas da escritora (mídia, crônica) e o material das vozes ficcionais. Diana Marini e Márcia Denser tendem sempre às posições mais privilegiadas do campo. Ambas estão afastadas da política, do dinheiro e da arte engajada. Resta a sensação de unidade e coerência na comparação. Mas constatar essa correspondência discursiva não seria tão pouco produtivo quanto o escrutínio de Antonio Candido direcionado aos livros confessionais de Graciliano Ramos e Oswald de Andrade?

¹⁷ Programa do canal SESCTV. Episódio disponível no link: <http://tal.tv/video/a-polemica-feminista/>

Há uma série de diferenças. Denser não escreveu autobiografia, de modo que o texto não ficcional cotejado está espalhado em crônicas, entrevistas dentre outros fragmentos. Isto é, o vínculo entre vida e texto não se dá pela comparação de ficção e autobiografia publicada. Além disso, vimos que Candido sentia um certo prazer anedótico em descobrir indícios de personagens nos relatos biográficos e que essa busca era um fim em si. Muito diferente é o vínculo entre real e ficção no caso de Denser: a criação de Diana Marini e seu funcionamento dependem sim da continuidade com a persona da escritora Denser, mas os desdobramentos da ligação entre autora e personagem justificam-se pela economia narrativa da ficção. Os principais aspectos dessa relação serão analisados nos próximos capítulos.

Por ora, por mais difícil que seja separar os elementos do arranjo, concentremo-nos nos movimentos e tomadas de posição dentro do campo literário. Vimos que no contexto incipiente de profissionalização do escritor no Brasil, Denser passou pela tangente. No entanto, há valores negativos vinculados à profissionalização nesse mercado às avessas: baixa qualidade, presença nos eventos oficiais de literatura, prêmios etc. Tampouco é desejado o desaparecimento total, como aconteceu a Denser na década de oitenta (por mais que isso possa voltar como valor positivo). O que a teoria de Bourdieu não faz é descrever o ponto justo entre o esteta *outsider* e autor marqueteiro: se o escritor não estiver em evidência não haverá quem comente a sua aversão ao *mainstream*.

Neste capítulo vimos como Márcia Denser ocupa um posto singular no campo literário brasileiro. Até nisso, assomam as ambiguidades: 1) Denser desapareceu, mas isso pode ser bom 2) Denser publicou pouco, mas o material é de primeira 3) Mas publicar pouco demais a fez desaparecer da cena e das leituras dos críticos 4) Quando ninguém lê, as editoras não publicam, não reeditam 5) Estar fora da cena, porém, reafirma o valor da autonomia da arte 6) E ter ficado fora para reaparecer depois agrega à leitura da sua obra o sabor de descoberta, ou da redescoberta.

É como se todo esse capítulo não levasse a nenhuma conclusão tátil.

Interlúdio

Denser na Internet

No meu último ano de Universidade Federal da Bahia, decidi concluir a graduação em Letras descrevendo um panorama da literatura brasileira contemporânea na internet. Eu já acompanhava a cena há algum tempo como leitor dileitante: frequentei muitos blogs, sites em geral, revistas online, fóruns, mas, naqueles últimos meses, quem realmente roubava meu tempo na net eram as redes sociais. Resolvi, então, direcionar o trabalho de conclusão de curso aos perfis do Facebook, Tumblr, Instagram e Twitter.

Nesse contexto, descobri o perfil de Márcia Denser no Facebook. A escritora começa a utilizar o serviço nos idos de 2011, mas só aos poucos foi explorando as ferramentas desenvolvidas pela equipe de Mark Zuckerberg. À época, sequer incluí seu nome na pesquisa, visto que ela nunca aparecia de modo que hoje, em meados de 2015, mesmo levando em conta a presença ativa de seu perfil, eu possivelmente continuaria deixando-a de fora do corpus.

O título da monografia é “Pequeno manual de sobrevivência literária na internet”. Nela, investiguei possíveis transformações morfológicas das interações no campo literário a partir da observação de produtores e agentes (escritores, críticos, jornalistas etc, dentre outros novos, como o vlogger¹⁸) nas mídias digitais. A popularização dos diversos recursos desenvolvidos no sistema World Wide Web possibilitou a escritores e leitores vivências e experiências em diversas linguagens nunca antes exploradas, por conseguinte, meu interesse era pôr sob exame os casos que melhor demonstrassem o potencial de experimentação concentrado na relação entre campo literário e internet.

Aqueles que se valiam das novas mídias ainda presos aos moldes de outras, numa espécie de transposição ou adaptação, não me interessavam. Por isso, quem usava blogs, perfis de redes sociais e demais plataformas como autores de textos dos cadernos literários d'antanho não entrou. Encontrei coisas interessantes sendo feitas por Simone Campos e Santiago Nazarian em blogs, por Marcelino Freire e Jennifer Egan no Twitter, e por Marcelo Mirisola no Facebook. Em todos eles via-se uma espécie de continuidade entre o trabalho de ficção e as intervenções online por meio de atuações conscientes nas novas plataformas. A ideia era apontar novos caminhos.

Nesse sentido, Márcia Denser nada teria a acrescentar, uma vez que assinava alguns textos para o site Musa Rara, Cronópios e Congresso em foco ainda nos antigos moldes. Nas

¹⁸ Abreviação de *videologger*; Vlogger é o termo usado para produtores de vídeos pessoais para a circulação na Web. Dentre a infinita variedade de assuntos tratados pelos Vloggers, está também a literatura.

redes sociais nada era feito. Porém, do final de 2013 até hoje, meio de 2015, Denser parece ter descoberto o poder do Facebook; se em 2011 e 2012 ela raramente dava as caras, agora ela posta conteúdo quase todos os dias. Considerando o fato do site mais acessado do mundo ser uma extensão de quase toda interação social que não envolva contato físico, torna-se difícil ao pesquisador atento ao campo excluí-lo do *corpus*¹⁹, uma vez que a dinâmica de trocas simbólicas e autorrepresentação torna-se evidente nele (talvez como nunca antes). É bem sabido que a literatura contemporânea não dá lugar à inocência, dito isso, para não me alongar nem citar longamente os resultados obtidos com a minha pesquisa precedente, ressalto o fato de que há usos mais conscienciosos da rede e outros menos.

No caso de Márcia Denser, vemos a autora postando quase sempre algum material ligado a sua obra. Seja divulgando seus novos textos escritos para o Congresso em Foco, seja disponibilizando contos anteriormente lançado em livros. Ela também tem promovido alguns cursos de criação literária que ministra em São Paulo. Denser está transformando sua página em outdoor.

¹⁹ Obviamente, surge um dilema ético: seria correto utilizar as informações que só um “amigo” na rede social teria privilégio, isto é, informações privadas em algum grau? Não tenho uma resposta para essa pergunta, mas neste texto só foram utilizadas informações públicas dentro da rede. Todo o conteúdo citado aqui pode ser acessado por qualquer usuário do Facebook.

Capítulo III

Ficções

A percepção do público e da crítica em relação às diversas manifestações da ficção autobiográfica muito variou nos anos que se seguiram aos textos de Candido, Santiago e Sússekind analisados no primeiro capítulo. Acompanhando o *boom* de biografias e autobiografias lançadas dentro e fora do país, bem como o crescente interesse geral pela vida privada, a literatura brasileira dos últimos trinta anos viu surgir em seu corpo uma série de autores que deram sequência às experimentações envolvendo relatos autobiográficos e ficção. Para citar alguns exemplos em sequência cronológica: João Gilberto Noll, Sérgio Sant'Anna, Marcelo Mirisola, Cristovão Tezza, Bernardo Carvalho e Ricardo Lísias. Todos esses escritores desenvolveram trabalhos que implicariam novos modos de leitura e trouxeram novamente ao prosaísmo da discussão literária *topoi* pretensamente cristalizados na tradição moderna, como o primado absoluto da invenção sobre o real, a pureza da literatura e a inconfundibilidade entre autor e narrador.

Muitos artistas que seguiram por esse caminho ganharam a pecha de oportunistas, narcisistas, ou mesmo de diletantes. Seriam eles seres incapazes de produzir ficção no sentido forte da palavra? Para o bem ou para o mal, porém a crítica brasileira recentemente incorporou ao seu léxico um conceito usado para esses objetos inespecíficos: a autoficção. Mas antes de uma análise mais detida do termo seria válido considerar alguns aspectos desse momento de forte presença das narrativas do eu.

Ilusões

Uma das marcas mais pronunciadas do tempo presente é a profusão dos gêneros biográficos: televisão, jornais, bancas de revista, livrarias, sites, todos os exploram em alguma medida. Vidas contadas através de biografias, autobiografias, diários, entrevistas, dentre outros moldes, tornam-se grandes sucessos editoriais, inclusive na academia, haja vista a grande demanda por relatos de experiência em primeira pessoa. Beatriz Sarlo assinala que depois dos debates teóricos dos anos 60 e 70 o sujeito renasceu: “O tom subjetivo marcou a pós-modernidade, assim como a desconfiança ou a perda da experiência marcaram os últimos capítulos da modernidade cultural” (SARLO, 2007: 39). Passando pelo argumento benjaminiano da impossibilidade de intercâmbio de experiências até o desconstrucionismo de Paul de Man, Sarlo demonstra que boa parte das questões teóricas discutidas no século XX

fazem pouca monta se postas ao lado dos discursos identitários:

A atualidade é otimista e aceita a construção da experiência como relato em primeira pessoa, mesmo quando desconfia de que todos os outros relatos podem remeter de modo mais ou menos pleno a seu referente. Proliferam as narrações chamadas “não ficcionais” (tanto no jornalismo como na etnografia social e na literatura): testemunhos, histórias de vida, entrevistas, autobiografias, lembranças e memórias, relatos identitários (...) Todos os gêneros testemunhais parecem capazes de dar sentido à experiência. (SARLO, 2007: 38)

Se subjetividade e experiência são termos quase automaticamente ligados às narrativas do eu, o binômio público/privado e a intimidade também o são:

Vivemos uma época de forte subjetividade e, nesse sentido, as prerrogativas do testemunho se apoiam na visibilidade que o “pessoal” adquiriu como lugar não simplesmente de intimidade, mas de manifestação pública. (SARLO, 2007: 21)

Nessa seara, o trabalho de uma outra teórica argentina levanta reflexões pertinentes. Para discutir o tema dos limiares entre público e privado Leonor Arfuch, antes de elaborar seu próprio posicionamento, confronta as abordagens de Hannah Arendt e Jürgen Habermas. Ambos trabalham com concepções dissociativas, dicotômicas e estanques em relação às esferas pública e privada, e constroem toda sua teoria contrapondo os termos: “Como costuma acontecer com certos conceitos estruturantes da reflexão, a distinção surgida num contexto histórico determinado, persiste de modo atemporal em alguns enfoques como cristalização de um modelo adaptável a toda circunstância.” (ARFUCH, 2010: 95). Desse modo, Arendt, que se baseia nos sentidos dos termos na *pólis* grega, chama a atenção para o caráter modelizador (construtivo) da visibilidade democrática; a sociedade burguesa tende à normalização dos indivíduos através da imposição de códigos de comportamentos, exercendo, assim, controle na esfera íntima. Habermas, por sua vez, saudoso dos “públicos raciocinantes” do Séc. XVIII (quando as pessoas privadas tinham importância na constituição do público), lamenta o estado de coisas modificado pela vitória dos meios de comunicação de massa, a perda de criticidade e a letargia da esfera privada. Arfuch, então, valendo-se da razão dialógica e do raciocínio não dissociativo, que credita a Norbert Elias e Bakhtin, propõe que ambos os espaços, público e privado:

[...] se entrecruzam sem cessar, numa e noutra direção: não só o íntimo/privado sairia de seu caminho invadindo territórios alheios, mas também o público (em seus velhos e novos sentidos, o político, o social, o de uso, interesse, bem comum etc.) não alcançaria o tempo todo o estatuto da visibilidade [...] (ARFUCH, 2010: 96)

As sessões da Câmara dos deputados e do Senado Federal (espaços públicos por excelência) podem ser acompanhadas ao vivo e de graça por qualquer cidadão ou cidadã que disponha de televisor. Mas comparar a audiência da TV Senado ou da TV Câmara à dos *reality shows*,

programas de celebridades e *talk-shows* demonstra que o âmbito classicamente entendido como privado chama muito mais a atenção das pessoas.

É precisamente essa ambiguidade constitutiva que possibilita um olhar menos rígido, atento às sutilezas, demandas e dilatações das subjetividades contemporâneas. Arfuch levanta a hipótese do protagonismo do íntimo/privado dever-se também aos desencantos da política e os fracassos da ideia de igualdade, contudo a forte presença do íntimo/privado, para além do mero individualismo e narcisismo, aponta para a busca de novos sentidos na constituição coletiva das subjetividades, de um *eu* para um *nós*.

sabemos que não há possibilidade de afirmação da subjetividade sem intersubjetividade; conseqüentemente, toda biografia ou relato da experiência é, num ponto, coletivo, expressão de uma época, de um grupo, de uma geração de uma classe, de uma narrativa comum da identidade. É essa a qualidade coletiva, como marca impressa na singularidade, que torna relevantes as histórias de vida, tanto nas formas literárias tradicionais, quanto nas midiáticas. (ARFUCH, 2010: 100)

Quando se fala das formas literárias tradicionais das histórias de vida, os primeiros gêneros a serem lembrados são as biografias, autobiografias, cartas e diários. Neste capítulo nos concentraremos nas autobiografias, mas como o interesse reside no híbrido, é importante retornar à narrativa de ficção para misturarmos eficientemente os gêneros: romance.

Ao invés da gênese, a *ascensão*. No final do século XVIII, o romance já era um gênero relativamente estável. Desde o Quixote, quase duzentos anos antes, até a glorificação de autores como Defoe, Richardson e Fielding na Inglaterra, esse novo design narrativo vai ganhando terreno na literatura e é a partir dele que o leitor moderno constrói conhecimentos lendo as histórias não tais quais de fato elas acontecem na realidade, mas como elas poderiam acontecer, na lógica da *mimese* aristotélica. No século XIX, o romance já era o gênero literário mais influente de todos, tornando-se o principal *media* da ficção.

De acordo com Ian Watt, diferente da epopeia, assim como da tradição renascentista, o romance trabalha com uma perspectiva realista para contar histórias, por conseguinte, muda radicalmente os paradigmas de representação: “Parece, portanto, que a função da linguagem é muito mais referencial no romance que em outras formas literárias; que o gênero funciona graças à apresentação exaustiva que à representação elegante” (WATT, 2010: 32). O romance simplifica os eventos e descrições, opta pela via direta da linguagem usual. Outro ponto destacado por Watt é a função do tempo:

O enredo do romance também se distingue da maior parte da ficção anterior por utilizar a experiência passada como a causa da ação presente: uma relação causal

atuando através do tempo substitui a confiança que as narrativas mais antigas depositavam nos disfarces e coincidências, e isso tende a dar ao romance uma estrutura muito mais coesa” (WATT, 2010: 23)

Ambos os aspectos acima assinalados são complementares se considerados em função da principal conquista do romance: a consolidação do realismo. O realismo é o *modus operandi* em jogo na narração de histórias recebidas por leitores modernos pouco afeitos a estripulias linguísticas, mas muito apegados aos ponteiros dos relógios das cidades e à lógica causal que elimina as coincidências. O primado da razão exige que as ações sejam explicadas através das correspondências fáticas do enredo inventado. Watt chama a atenção para as analogias entre o realismo na filosofia – sobretudo através de Locke – e na literatura. Os procedimentos de investigação e relato da verdade não se restringiriam à filosofia; na literatura uma série de procedimentos e técnicas foram sendo incorporados aos métodos narrativos:

Assim, pode-se dizer que o romance imita a realidade adotando procedimentos de outro grupo de especialistas em epistemologia, o júri de um tribunal. As expectativas deste, como as do leitor de um romance, coincidem sob muitos aspectos: ambos querem conhecer “todos os particulares” de determinado caso – a época e o local da ocorrência –; ambos exigem informações das partes envolvidas (...); e também esperam que as testemunhas contem a história com suas próprias palavras. (WATT, 2010: 33-34)

São muitos os aspectos que diferenciam o romance da produção ficcional precedente, mas seriam esses os pontos cardeais do *realismo formal*. Referencialidade, objetividade, causalidade em função do tempo e precisão factual (lógica) são os pilares da convenção que sintetiza uma série de técnicas e modos que caracterizam o romance em sua ascensão e posterior desenvolvimento. A convergência de epistemologias é um ponto que nos leva a outros modos de produção de discursos, como o sentido da vida na autobiografia.

Adiante, na penúltima década do século XVIII, vem a público o molde da autobiografia moderna, as *Confissões* de Jean-Jacques Rousseau. Apesar de levar o mesmo nome do célebre livro de Santo Agostinho, as *Confissões* do filósofo francês estão distantes do modelo teológico do sagrado dando forma e sentido à existência. Na autobiografia de Rousseau, que foi recebida como obra literária, é inaugurada a exposição da vida íntima contada com promessa de fidelidade e confiança na intuição do *eu*: são sublinhadas as relações de cumplicidade (autor x leitor), sinceridade e confissão de segredos. Nisso, a autobiografia pouco assemelha-se ao romance. Leonor Arfuch analisa a virada representada por esse caso:

O surgimento dessa voz autorreferencial (“Eu, só”), sua “primeiridade” (“Acometo um empreendimento que jamais teve exemplo”), a promessa de uma fidelidade absoluta (“Quero mostrar a meus semelhantes um homem em toda verdade da natureza, e esse homem serei eu”) e a percepção aguda de um *outro* como destinatário

cuja adesão é incerta (“Quem quer que sejas (...) Conjuuro-vos (...) a não escamotear a honra de minha memória, o único monumento seguro do meu caráter que não foi desfigurado por meus inimigos”), traçavam com veemência a topografia do espaço autobiográfico moderno. (ARFUCH, 2010: 48-49)

A topografia do espaço biográfico moderno, porém, está repleta de acidentes geográficos que, no decorrer dos últimos anos, modificaram-se em uma velocidade que nada lembra as lentas transformações das paisagens naturais (pelo menos até a era industrial): se por um lado algumas montanhas permanecem firmes, por um outro, novos abismos surgiram no cenário.

A busca de uma descrição do gênero iniciado por Rousseau leva ao estudioso Philippe Lejeune. Eis a sua concisa definição da autobiografia: “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008: 14). Em *O Pacto autobiográfico*, Lejeune desenvolve a ideia dos pactos de leitura estabelecidos na recepção dos discursos literários. A confrontação de romance e autobiografia leva-o à conclusão de que se estabelecem contratos de leitura distintos nos dois casos. Enquanto o romance se constitui como tal através de um atestado de ficcionalidade garantido pelo *pacto romanesco* – que exclui a possibilidade de coincidência entre personagem e autor –, a autobiografia é sustentada pela assinatura do autor (seu nome próprio), que, no caso, será também narrador e personagem, assegurando a veracidade de situações e fatos narrados através de um contrato totalmente distinto, o *pacto autobiográfico*. “Afirmção, no texto, dessa identidade [autor-narrador-personagem], remetendo em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro.” (LEJEUNE, 2008: 26)

Se formos, porém, a Paul de Man, veremos que ele sequer considera a autobiografia um gênero. Refutando as definições de Lejeune e apontando falhas no esquema contratual dos pactos de leitura, em “*Autobiography as de-facement*”, De Man escapa à leitura da autobiografia como gênero realçando o aspecto topológico do processo:

Autobiografia, então, não é um gênero ou um modo, mas a figura de leitura ou de entendimento (...) O momento autobiográfico acontece como um alinhamento entre dois os sujeitos envolvidos no processo de leitura no qual eles se determinam um ao outro pela substituição reflexiva mútua. (DE MAN, 1984:70)²⁰

O *momento* autobiográfico dá-se quando a iniciativa do ato de entendimento via autobiografia (conhecimento de si) revela uma estrutura especular que subjaz à cognição. No esquema de

²⁰ “Autobiography, then, is not a genre or a mode, but a figure of reading or of understanding (...) The autobiographical moment happens as alignment between the two subjects involved in the process of reading in which they determine each other by mutual reflexive substitution.”

Lejeune, o leitor, ao invés de figura especular do autor, torna-se juiz, via contrato de leitura, encarregado de verificar a autenticidade da assinatura que assegura a veracidade do que é narrado. Mas a figura do leitor-juiz não basta para superar a constituição tropológica do *momento*, de modo que se deve atentar para a constituição da linguagem:

O interesse da autobiografia, então, não é revelar um autoconhecimento confiável – ela não faz isso – mas sim demonstrar de modo impressionante a impossibilidade de fechamento e totalização (da impossibilidade de vir a ser) de todos os sistemas textuais feitos por substituições tropológicas. (Tradução minha) (DE MAN, 1984: 71).²¹

O argumento de De Man não envolve o entendimento de autobiografia e demais textos literários como opostos, seu interesse está própria impossibilidade de uma definição totalizante do sistema.

Tracemos aqui algumas semelhanças entre romance e autobiografia: ambos estão ligados a uma dimensão jurídica (*realismo formal* de Watt e contrato de Lejeune), exploram a narrativa temporalmente organizada, o nexos de causalidade, a referencialidade da linguagem. O problema parece estar na referencialidade da linguagem. No que concerne ao romance, Roland Barthes analisa a presença do “detalhe concreto” na ficção de Flaubert – uma espécie de estrutura mínima do construto textual realista. De acordo com Barthes, esse tipo de descrição que nada acrescentaria ao significado do texto (o detalhe puro²²) desencadeia um processo de significação que envolve a *ilusão referencial*.

A verdade desta ilusão é a seguinte: suprimido da enunciação realista, a título de significado de denotação, o “real” volta para ela, a título de significado de conotação; pois no mesmo instante em que esses detalhes são supostos denotarem diretamente o real, eles não fazem mais que os significarem sem dizê-lo: o barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet, não dizem nada mais que isto: *somos o real*; é a categoria do “real” (e não seus conteúdos contingentes) que é então significada; (BARTHES, 1972: 43).

Portanto, até o auge de uma suposta referencialidade da ficção realista – a citação absoluta da existência do objeto ordinário delineada no mundo real, supostamente despida de qualquer significado – aponta para a linguagem produzindo significado nela mesma, ao invés de, ao

²¹ The interest of autobiography, then, is not that it reveal reliable self-knowledge – it does not – but that it demonstrates in a striking way the impossibility of closure and totalization (that is the impossibility of coming into being) of all textual systems made up of tropological substitutions.

²² Barthes aponta a presença de um barômetro como detalhe insignificante num trecho de “Um coração simples”: “Pois, se na descrição de Flaubert é, com todo rigor, possível ver na notação do piano um índice do standing burguês de sua proprietária, e na dos cartões um signo de desordem e como que de privação de uma herança, destinados a conotar a atmosfera na casa Aubain, nenhuma finalidade parece justificar a referência ao barômetro, objeto que não é incongruente nem significante e não participa, à primeira vista, da ordem do notável” BARTHES, 1972: 36).

descrever o objeto, significá-lo para além da sua artificialidade linguística.

Bourdieu por sua vez, voltando-se ao discurso biográfico, também enxerga uma *ilusão*. Em “A ilusão biográfica”, o autor questiona o princípio de seleção de fatos significativos e a ordenação deles em uma narrativa dotada de sentido. A conversão de tais elementos, seccionados e rearranjados em uma “história de vida”, é um processo observado no senso comum e nas ciências. Considerar a vida como história, passagem, trajeto unidirecional e linear (começo, meio e fim em relação causal), pressupõe uma abstração necessária a uma filosofia da história que se baseia “na preocupação em dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância estabelecendo relações inteligíveis (...) entre os estados sucessivos (BOURDIEU, 1998: 184). O autor assinala que as novas formas não lineares da estrutura romanesca (*O som e a fúria* de Faulkner como modelo), bem como a filosofia existencialista, colocam a nu a ilusão retórica que espreme a existência descontínua em moldes tão estreitos. O nome próprio – indispensável para o gênero autobiográfico – é a instituição mais destacada da unificação do eu, ele serve ao discurso oficial e garante o controle das demais instituições sobre o nomeado. Mas isso só é possível graças a uma convenção que ignora as transformações no tempo, espaço e campos sociais (o João de ontem não é o João de hoje nem o João de amanhã, tampouco o João que morou em Brasília é o mesmo que morou em Paris...), por isso

o nome próprio não pode descrever propriedades, nem veicular nenhuma informação sobre aquilo que nomeia: como o que ele designa não é senão uma rapsódia heterogênea e disparatada de propriedades biológicas e sociais em constante mutação, todas as descrições seriam válidas somente nos limites de um estágio ou de um espaço. Em outras palavras, ele só pode atestar a identidade da *personalidade*, como individualidade socialmente construída, à custa de uma formidável abstração. (BOURDIEU, 1998: 187)

Vimos que, postos um ao lado do outro, o romance realista conta a história fictícia *como se* ela fosse real através da ilusão referencial, e a autobiografia só conta a história verdadeira de seu autor através da ilusão biográfica. A contaminação dos discursos é evidente e muitos autores exploraram as lacunas deixadas por teóricos, críticos, ficcionistas e autobiógrafos. Numa empresa de hibridismo, o termo autoficção surge nos idos de 1977 com o livro *Fils*, de Serge

Doubrovsky. Aproveitando-se do esquema de Lejeune²³, o personagem, o narrador e o autor que assinará *Fils*, publicado como romance, será o próprio Doubrovsky. Sobre o procedimento, ele declara:

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, ao final da sua vida e em belo estilo. Ficção de acontecimentos e de fatos estritamente reais, autoficção, se quiser. Por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, para além da sabedoria e sintaxe do romance, seja ele tradicional ou novo. (DOUBROVSKY, 1977, prefácio)

A ironia do comentário é evidente, ele soa modesto e insolente, e ao mesmo tempo há aí um gesto forte, assertivo e penetrante. Dubrovsky desenha em poucas linhas o desgaste de um gênero secular, como se dissesse: “Cara, não dá mais pra escrever autobiografia”. Se ao espírito laico de Rousseau as confissões que Agostinho dirigia a Deus eram um entrave para desvelamento e investigação do eu em toda sua verdade, para Dubrovsky o afã de revelar-se, fiel e diretamente, ante os outros também parece uma ingenuidade depois da psicanálise e da linguística. O termo autoficção, rabiscado no prefácio de um livro dos anos setenta, sobreviveu e continua sendo utilizado para que críticos, leitores e acadêmicos possam referir-se com certa tranquilidade às narrativas que se valem de técnicas destinadas a testar os hibridismos e tensionar os limites entre autobiografia e ficção.

Desde então, muitos trabalhos têm sido dedicados ao conceito de autoficção, no entanto, analisar detalhadamente a história e os desdobramentos do termo aprofundando suas diversas definições não está nos interesses desta dissertação. Na academia brasileira, destaca-se o trabalho que Diana Klinger dedica ao tema. Em *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana*²⁴, o conceito de autoficção é extrapolado para além da fórmula inicial de Dubrovsky e das outras definições que apareceram em pesquisas de estudiosos franceses²⁵. Klinger potencializa a noção articulando-a à *performance* e valoriza a ambivalência, ambiguidade e androginia da autoficção:

No texto de autoficção, entendido neste sentido quebra-se o caráter naturalizado da autobiografia (a correspondência entre a narrativa e a vida do autor, ou, como prefere Lejeune, a coincidência onomástica somada ao pacto estabelecido pelo autor) numa forma discursiva que ao mesmo tempo exhibe o sujeito e o questiona, ou seja, que expõe a subjetividade e a escritura como *processos em construção*. Assim, a obra de autoficção também é comparada à arte da *performance* na medida em que ambos se

²³ “O Herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor? Nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes” (LEJEUNE, 2008: 31)

²⁴ Tese de doutorado orientada por Ítalo Moriconi (organizador da antologia que trouxe de volta Márcia Denser às livrarias do país). Denser não é citada na tese, porém.

²⁵ Gasparini (2004), Collonna (2004), Hubier (2003).

apresentam como textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse “ao vivo” o processo da escrita (KLINGER, 2006: 60).

Klinger também ressalta o fato das narrativas autoficcionais estarem em diálogo com a ideia do mito do escritor e não necessariamente com a vida do sujeito propriamente dita:

A autoficção é uma máquina produtora de mitos de escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?). Reconhecer que a matéria da autoficção não é a biografia mesma e sim o mito do escritor, nos permite chegar próximos da definição que interessa... Qual a relação do mito com a autoficção? O mito, diz Barthes, “não é uma mentira nem uma confissão: é uma inflexão.”, “O mito é um valor, não tem a verdade como sanção”. (KLINGER, 2006: 55)

Embora a implicação do leitor como espectador de um processo em construção e o mito do escritor sejam, sem dúvidas, constantes nos textos lidos como autoficcionais, a desnaturalização da autobiografia operada na autoficção tem desdobramentos tão variados quanto a profusão de escritores que a cultivam. Serge Dubrovsky, por exemplo, acentua uma dicção mais teórica/acadêmica, enquanto Sérgio Sant'anna prefere a elegância formal; *Divórcio* de Ricardo Lísias e *Nove noites* de Bernardo Carvalho estão tão distante um do outro que seria difícil lê-los sob um conceito comum de autoficção.

No caso específico de Denser – e aqui tanto faz usar o termo autoficção ou ficção autobiográfica –, uma constante aparece no seio de sua prosa calcada na vida: o cinismo. Em *Crítica da razão cínica* o filósofo alemão Peter Sloterdijk propõe a revitalização da filosofia (que “há um século está morrendo” (SLOTERDIJK, 2012: 11) através de uma atitude cínica de valorização da vida e da experiência. Mas é necessário diferenciar os dois tipos de cinismo apontados por Sloterdijk.

A proposta de retorno a *Aufklärung* defendida por Sloterdijk passa pela crítica e revisitação das próprias crises e percalços do movimento, de modo que “Sem sarcasmos, nos dias de hoje não pode haver relação saudável entre o Esclarecimento (*Aufklärung*) e sua própria história” (SLOTERDIJK, 2012: 34). O mal estar da cultura, para o autor, é manifesto num difuso cinismo universal que leva à definição de um de cinismo como *falsa consciência esclarecida*. Nessa primeira noção em forma de paradoxo está a personificação do cínico que, apesar de ter a capacidade de entender as engrenagens do sistema (a exploração, a reificação, os horrores da contemporaneidade esquizoide) permanece em apatia melancólica, porém consciente; ele conhece a estrutura e os processos de escamoteamento dos erros, mas escolhe o conformismo:

Certa amargura refinada acompanha seu agir. Pois os cínicos não são bobos, e olham simplesmente para o nada e novamente para o nada a que tudo conduz. Entretanto, seu aparato psíquico é suficientemente elástico para interagir em si, como fator de sobrevivência, a dúvida perene acerca da própria atividade. Sabem o que fazem, mas o fazem porque as ramificações objetivas e os impulsos de autoconservação a curto prazo falam a mesma língua e lhes dizem que, se é assim, assim deveria ser. (SLOTERDIJK, 2012: 33).

O outro conceito de cinismo retrocede no tempo trazendo de volta o filósofo Diógenes, o primeiro *Kynikos*. O *Kynismos*²⁶ é a contraofensiva aos paradigmas morais da sociedade. Diógenes de Sinope, o homem-cão, questiona os valores de seus contemporâneos através de seu comportamento irreverente e das ideias extravagantes expressas em seus atos. Diógenes carrega consigo somente aquilo que precisa para sobreviver: uma mochila, um só casaco e sua bengala. Desse modo, suas necessidades eram mínimas e as expectativas não prendiam seu pensamento a obrigações que o impedissem de deitar-se ao sol ou de contemplar os costumes dos homens. Não há nada a esperar do mundo. Embora não tenha deixado livros, sua influência na filosofia pode ser abstraída pelas lendas e anedotas. A renúncia não é só a dos bens, mas também a da vaidade de pensamento teórico sistematizado. Ele pertence ao grupo de filósofos da vida, que celebram a experiência ao invés da literatura.

O mito de Diógenes traz uma série de imagens, dentre elas a do filósofo andarilho que elegeu um barril como sua morada, um choque para a classe dos sábios, a qual ele indubitavelmente pertencia. Diz-se que até mesmo Alexandre nutria grande admiração pelo filósofo e em visita a Atenas quis encontrá-lo. O homem mais poderoso do mundo antigo apresentou-se diante do sábio enquanto este tomava um banho de sol, Diógenes então disse: “Retira-te da frente do meu sol”. O desdém em relação ao poder remete também à indiferença ao pudor: Diógenes, que não buscava prazer na dependência do outro, masturbava-se em praça pública: “O *kynikos*, portanto, denuncia a corrente ladainha dos mandamentos profundamente incrustados da vergonha” (SLOTERDIJK, 2012: 233). Em outra cena, vemos o filósofo carregando uma lanterna acesa em plena luz do dia. Quando perguntado por que portava aquele objeto inútil para o dia, Diógenes respondeu: “procuro homens”. “Esse episódio é a obra-prima de sua filosofia pantomímica. O caçador de homens com sua lanterna não esconde a sua doutrina através de uma linguagem erudita e complicada” (SLOTERDIJK, 2012: 226).

Diógenes, portanto, manifestava a potência do pensamento através do riso, da ironia e do sarcasmo. A gargalhada ao invés da análise, a zombaria direcionada aos sérios do mundo, a

²⁶ Sloterdijk diferencia em texto os dois tipos de cinismo grafando o termo antigo em grego.

força da vida manifesta na contração do abdômen durante um acesso de riso:

para usar uma terminologia literária, o papel que cabe ao *Kynikos* é o papel cômico e não o trágico. A sátira, e não o mito sisudo. Isso revela uma profunda modificação na estrutura da filosofia *Kyniké*. A existência de Diógenes inspirou-se em sua relação com a comédia ateniense. Enraizou-se numa cultura urbana do riso, nutrida por uma mentalidade aberta à espirituosidade, ao humor, ao escárnio e ao salutar desprezo pela estupidez. (SLOTERDIJK, 2012: 239).

A herança de Diógenes foi legada a (livre) pensadores como Montaigne, Voltaire, Nietzsche e Cioran. No âmbito das artes, a verve cínica tem se apresentado das mais diversas formas; é difícil não pensar em Duchamp, Proust, Caravaggio, Cervantes, Rockwell etc. durante a leitura do ensaio de Sloterdijk. Em literatura brasileira contemporânea, Luciene de Azevedo constrói com o filósofo alemão a hipótese da *literatura do entrave*, a partir do qual pode-se observar a combatividade cínica²⁷ na prosa de Marcelo Mirisola.

De certa forma, é possível ler certa semelhança nos contos de Marcelo Mirisola e de Márcia Denser. Luciene de Azevedo também nota a instabilidade das categorias de narrador-autor na primeira pessoa de Mirisola:

Se nos textos a incidência do foco narrativo em primeira pessoa é avassaladora, parecendo óbvia a presença autoral (“Um abraço e cordiais saudações do Marcelo Mirisola”, *Herói...*, 33), permanece a indecidibilidade entre um *ego scriptor* e um eu biográfico, entre o vivido e o inventado. O hibridismo dos gêneros é a contrapartida para a ausência de um limite possível entre o real e o imaginário: “Mirisola não faz ‘ficção’, pelo menos não da maneira como estamos acostumados; nunca textos ficcionais pareceram tão autobiográficos”[Nelson de Oliveira] (AZEVEDO, 2004: 83).

Nesse sentido, fica evidente a presença de Marcelo Mirisola na escola cínica em que foram engendrados os textos de Márcia Denser nos anos oitenta.

Proponho a hipótese de que Denser faz uma apropriação cínica de lugares-comuns (literários e cotidianos) para fundar sua prosa em bases instáveis. Lidar teoricamente com a obra de Denser é um desafio desconfortável, pois nenhuma categoria mostra-se suficiente; agarrar com mãos seguras a prosa de Denser é como tentar recuperar um sabonete caído no chão de uma ducha coletiva cheia de desconhecidos. Por essa razão, é preciso extrapolar todos os conceitos aqui discutidos (ilusão referencial, ilusão biográfica, autoficção e cinismo). Denser não narra seus contos com seu próprio nome, mas o duplo que cria com suas iniciais invertidas (Márcia Denser/Diana Marini) está o tempo todo narrando o comezinho do campo literário e colocando o leitor na posição de um espectador de *reality-show*. Ao mesmo tempo, seus contos

²⁷ A partir deste momento não usarei a palavra grega para diferenciar os termos; onde se disser cinismo, entenda-se *kynismos*.

são construídos dentro de uma perspectiva quase clássica: não raro, vê-se o *punch* final, a construção de personagens é meticulosa, a estrutura é autorreflexiva. Mas tudo sempre gira em torno de um eu (seja qual for seu nome²⁸) cuja presença insistente lembra o papel do baixo em uma *passacaglia* barroca.

Barthes identifica no detalhe, unidade mínima da estrutura, a ilusão referencial que serve ao efeito de real. Está assim escrita a prosa realista em sua impessoalidade. De modo bem diferente, vejo em Denser o mecanismo de um *efeito autobiográfico*. Este, ao invés de aparecer em um detalhe, está difuso nas várias falas autocentradas espalhadas ao longo do texto que acabam remetendo a um núcleo igualmente mínimo de significação: clinicamente, os contos autorreflexivos e circulares de Denser dizem ao leitor: “ei, essa é a vida de Diana Marini, eu Márcia Denser não tenho nada a ver com isso, apesar de sermos iguaizinhas”. A um só tempo, os contos têm um caráter autossuficiente na narrativa de ficção e fazem a exposição cínica do eu. Isso só é possível devido à conjunção de apuro técnico e autoexposição irônica. Essa ironia, que envolve (auto)conhecimento de posição no campo, está completamente imbricada no arranjo narrativo, ela é temática e formal.

“O vampiro da alameda casablanca”, “O quinto elemento”, “Welcome do Diana”, dentre outros contos, transbordam acidez e escárnio; a narradora impiedosa esbracha tudo e todos usando os tons mais virulentos de sua paleta (tema). É preciso notar, porém, que a força do insulto está na autorrepresentação depreciativa imersa na trama: depois de esculachar os companheiros e os meios que a cercam, Diana/Denser sempre volta para eles no desfecho dos relatos (forma). Eis o giro do círculo cínico. Ele funciona bem porque questiona a trama de discursos envolvidos na autorrepresentação, através dele uma nova dimensão do realismo emerge. A composição do autorretrato envolve uma encenação particular do comezinho (do campo, de si) e, assim, alcança as mais altas potencialidades da ficção dando uma resposta coerente para Sócrates: “conhece-te a ti mesmo”.

²⁸ Além de Diana Marini, Denser cria outros duplos.

Interlúdio

Uma leitora

Elódia Xavier dedica um capítulo quase inteiro a Márcia Denser no livro *Que corpo é esse: o corpo no imaginário feminino*. A seção dedicada a Denser é intitulada “O corpo degradado”, nela a crítica reúne várias cenas onde o corpo aparece frágil e avariado. De acordo com Xavier, o ato sexual representa o ato da degradação:

Diana Marini emerge como vítima dessas circunstâncias que lhe conferem um perfil narcisista: vivendo numa grande metrópole como São Paulo, mulher liberada, procura em fugazes relações sexuais a si mesma, num evidente processo de degradação. Seu corpo fragilizado pelo álcool e pelas drogas, a leva cada vez mais para o fundo do poço (XAVIER, 2006: 148).

Uma linha interpretativa que sai do discurso judaico-cristão da bíblia e chega ao narcisismo de Christopher Lash e o *Segundo sexo* de Simone de Beauvoir é esboçada no ensaio de Xavier; tal viés leva a autora à conclusão de que, no final das suas caçadas, Diana acaba sendo caçada e destruída. A libertação (sexual) é pretendida, mas a sociedade patriarcal acaba vencendo-a. Prevalece uma visão decadentista. Xavier chega a firmar que “A trajetória decadente [iniciada em *Tango Fantasma*] é retomada pela personagem Diana Marini, num paroxismo de degradação corporal, onde álcool, drogas e sexo destroem todo e qualquer vestígio de dignidade humana” (XAVIER, 2006: 148).

É importante levar em consideração que o trabalho de Márcia Denser está servindo a um propósito específico nessa leitura. Elódia Xavier desenvolve a proposta de estudar o corpo no imaginário feminino. Portanto, o texto de Denser está sendo lido sob um recorte pouco abrangente em relação ao todo complexo de suas peças. E Elódia tem razão: o corpo é um espaço de degradação, tanto no próprio corpo da narradora, quanto nos corpos dos outros. Há vômitos, sangue, curras forçadas, cenas de disfunção erétil e ejaculação precoce, dentre outras baixeiras.

No entanto, a degradação do corpo isolada da narrativa faz prevalecer um tom que não faz jus aos resultados alcançados pelos contos. Dizer que Diana acaba destruída é certamente um exagero. Xavier ignora o círculo cínico e parece interpretar as falas muito literalmente: é como se ela ignorasse a máxima de desconfiar do narrador. E ignora também a ironia de Denser, que em tempos de liberação sexual, faz questão de narrar o abjeto do sexo, as frustrações; uma espécie de resposta ao discurso corrente de idolatria ao sexo. No mundo real o sexo também é ruim, mas Diana está sempre pronta para mais uma aventura. O fato dela voltar para os braços daqueles que tinha esculachado não necessariamente significa a vitória do patriarcado. Diana, deusa sátira, sabe que está revelando suas próprias fragilidades quando descreve negativamente aqueles com que se relaciona, não podemos confiar na sua descrição, que é um recorte parcial.

O final de contos como “Welcome to Diana” e “O vampiro da alameda casabranca” sugerem muitas outras possibilidades que vão além da “destruição” de Diana. É a afirmação do humano demasiadamente humano, por mais indigno que seja.

A autorrepresentação cínica está presente na sequenciação dos acontecimentos e nas mais diversas células de significação espalhadas no texto. Concentrar-se no conteúdo das deliciosas falas de Diana é deixar de ouvir o resto. Como se, no concerto para violino de Mendelssohn, pudéssemos escutar só o violino.

Capítulo IV

Trois contes

Neste terceiro capítulo serão analisados três contos: “Tigresa”, “Welcome to Diana” e “O quinto elemento: a história privada de uma mulher pública”. Considerando o espaço urbano como o espaço cínico por excelência (Sloterdijk), veremos como a narrativa incorpora os vários aspectos da cidade a seu funcionamento, inclusive na construção da voz da protagonista implicada nos textos. Na análise do último conto, é feita uma leitura da *mimese* tal qual a entende Paul Ricoeur.

Caça, cidade, cinismo

Partindo da premissa de que “todo relato é um relato de viagem” (CERTEAU, 1994, p. 200), depreende-se que toda narração pressupõe e sugere espaços em cuja extensão, seja ou não física, os elementos do discurso movimentam-se. Nesse sentido, as narrativas de um modo geral sempre colocam territórios a ser percorridos: o campo, o percurso do campo até a cidade, a distância entre cidades, ou a extensão de uma cidade em particular. Por essa razão, o espaço pode ser observado de modo igualmente complexo e proveitoso tanto nos casos em que surge bem delineado (*As Viagens* de Marco Polo, os *road-movies* dos anos 60 etc.) quanto na literatura mais autocentrada, pretensamente afastada da descrição espacial *stricto sensu*, onde o ambiente precisa ser inferido.

Insistindo no paralelo entre viagem e narrativa, percebe-se que ambas apresentam duração, ritmo e gêneros cambiantes (além do fato de transformarem-se em negócio). Há viagens curtas e longas, a passeio ou a trabalho, do mesmo modo que existem relatos rápidos e lentos, em prosa ou verso. Mais importante, porém, é o deslocamento em si; sujeitos que saem do ponto A em direção ao B, de uma cidade para outra, de um bairro a outro bairro, e a narrativa da experiência, que por sua vez desloca os sentidos propondo novas significações a determinados lugares e percursos. Esses deslocamentos, embora conservem características e limitações próprias, contaminam-se uns aos outros.

Lancemos um olhar sobre a assimilação e recriação de movimentos espaciais no discurso ficcional, observando o vínculo entre espaço e texto na prosa de Márcia Denser.

Diana Marini não fala senão a partir da cidade. Ela sempre está em São Paulo e, conseqüentemente, os enredos, personagens e lugares estão circunscritos dentro de seus limites.

Alguns críticos sublinharam a importância que a cidade tem na prosa de Denser²⁹, mas a questão aparece apenas sugerida, em caráter de sondagem. Além da dicção citadina metropolitana (cosmopolitismo, impessoalidade desconfiada), é sintomático o fato da personagem nunca exceder o perímetro urbano, como um animal da fauna local que por razões de segurança e sobrevivência não abandona seu território. A semântica do território, aliás, traz consigo relações interessantes para o caso; o título do volume de contos, *Diana Caçadora*, sugere que o espaço urbano se constitui também como território de caça. Atividade fundamental para a sobrevivência e evolução da espécie humana, a caça tem na cultura greco-romana sua personificação na figura mítica de Diana/Ártemis. Longe da fidelidade ao mito virginal da floresta que aparece na lírica sáfica³⁰, a apropriação da deusa na prosa de Denser é nitidamente irônica. A lógica da inversão transforma Diana em uma mulher paulistana independente sujeita aos desígnios de Eros. Ela não caça cervos ou faisões, na mira da sua flecha estão homens e mulheres. No lugar de *locus amoenus, urbe*, em vez de animais, gente.

A cidade, portanto, se torna vital para a prosa denseriana. Mas de um modo bastante peculiar. Evitando o lugar comum da cidade como personagem – recurso retórico usado pelos críticos tendentes a enxergar no trabalho de Denser um exercício naturalista –, cabe aqui uma distinção. Não estamos lidando com o *flâneur* que “busca asilo na multidão” (BENJAMIN, 1985, p.39), ou com o pintor da modernidade que caminha ao acaso e observa a vida passar nas calçadas da grande cidade para escolher, também ao acaso, um motivo, como os narradores errantes.

Há pouca pintura nos contos de Denser, e, quando há, o motivo nunca é escolhido ao acaso – a menos que seja alguma presa eventual a ser abatida. Aqui, a prosa da autora também distancia-se dos poetas-Midas apontados por Flora Süssekind. Diana Marini sequer para a fim de ver a cidade passar diante dos seus olhos; ela se desloca em velocidade vertiginosa, transita nos mais variados espaços, vive (pratica) os lugares mais do que os descreve. Diana não narra se não participa da cena: há muita ação e pouca contemplação. Nesse ínterim, o movimento entre os pontos de partida e de chegada tem sempre a ver com duas coisas: sexo e literatura. A

²⁹ Ítalo Moriconi sustenta que “escritores como Márcia Denser, como Caio Fernando Abreu, foram capazes de criar nos anos oitenta uma imagem literária definitiva de São Paulo”. O próprio Caio Fernando Abreu, que dedica à escritora o conto “Dama da Noite”, diz: “Márcia Denser – a musa dark da literatura brasileira – é literatura urbana da melhor qualidade”.

³⁰ No “Hino a Ártemis”, Safo canta o juramento da deusa virgem: “Para sempre serei uma virgem/ sobre os cimos das montanhas/ concede-me este favor/ concedeu-o o pai dos deuses venturosos/ deia flecha-cervos, a selvagem, os deuses/ grande título/ (Eros) a ela nunca se achega”. (SAFO, 2011: 87)

relação de Denser com a cidade é semelhante àquele de Diógenes; ela inscreve-se na tradição dos cínicos citadinos:

[sobre Diógenes] Sua virada cínica contra a arrogância e contra os segredos morais das instituições da alta civilização pressupõe a cidade, com seus sucessos e fracassos. Apenas na cidade, como imagem reversa, a compleição do cínico pode cristalizar-se em toda sua plenitude, sob a pressão do falatório público e do amor-ódio gerais. E só a cidade – embora o cínico, ostentativo, lhe vire as costas – pode acolhê-lo no grupo dos originais a quem ela devota simpatia que nutre por individualidades urbanas e *sui generis*. (SLOTERDIJK, 2012: 32)

No fim do expediente, de saída para um compromisso, Diana recebe a ligação de uma leitora desconhecida lhe convidando para sua festa de despedida. Uma espécie de *groupie* literária chama a escritora para perto de si; e o ego de Diana incha. Esse é o início do conto “Tigresa”, que começa com um coquetel na Avenida Paulista e termina na garagem de um prédio em Higienópolis. A primeira parada do itinerário noturno traz uma imagem expressiva:

Felinamente fui me espalhando pelas ruas até a esquina do Hilton e uma boate..., quando de um automóvel rompeu meu nome e uma freada. Meu Deus! A fama é incrível. Mulher incrível. Mas era só um amigo jornalista, aliás copydesk (outro dentifrício, porém mais consistente), indo para o mesmo lugar. Entrei no carro cantarolando meio doida e ele deve ter se preocupado bastante em vista do meu estado e postura de fera. Lá em cima, sob o céu mais alto da Avenida Paulista, encontramos uma superprodução de gente em cores. A Terrazza envidraçada pareceria, para um observador colocado em um prédio próximo, um carregamento de confeitos coloridos embalados em papel celofane, nas diversas cores e sabores artificiais de produtores de moda, produtoras, senhores, senhoras, reprodutores de foda, diretores de arte, subdiretores de arte, assistentes de arte, arte-finalistas e todos artistas, é lógico. Mídias, tão eufóricos e, pirotécnicos. Os chefões empastelados num só bolo inacessível, fileiras cerradas junto ao bar, altas negociações, manecas *foolishtime*, serviço incluso e preços especiais. Contatos com suas bolsas Sensonite só para disfarçar o objetivo que, afinal, é sempre e sempre o contato e o que uma fera sedenta de elogios fazia ali no meio era perfeitamente natural. (DENSER, 2003:159)

A caminhada interrompida pela carona surgida ao acaso e a elipse abrupta no trajeto, “Lá em cima”, marcam o andamento errático da cidade incorporado pelo conto. No coquetel, vão surgindo, um a um, espécimes da fauna urbana; profissionais da mídia desfilando descontração no alto de um prédio no centro financeiro do país, ávidos de oportunidades, interessados nos contatos proporcionados pela ocasião – dentre eles, sem se poupar, Diana. Os negócios fechados pelos chefões e “confeitos coloridos”, transações que movimentam as engrenagens da cidade capitalista, são tão urbanos quanto um arranha-céu ou o metrô.

Tal qual as fachadas envidraçadas, os interiores dos edifícios também constituem signos da cidade. O segundo destino de Diana no conto é a festa na residência dos pais de Lila, sua fã desconhecida:

Introduziu-nos num salão igual a qualquer salão de apartamento da alta burguesia paulistana. O mesmo invisível decorador está presente, desde os carpetes e tapetinhos persas, até a indefectível estante modulada para várias aparelhagens de som e eletrodomésticos, como tevês a cores embutidas, os inevitáveis tons musgo e caramelo nos estofados, mesinhas com tampo de vidro, vitrine da célebre miniexposição de raríssimos objetos de arte, vindos da Birmânia ou das Ilhas Gregas, procedência na qual todos fingem acreditar pois em seus apartamentos existem outros iguaizinhos... (DENSER, 2003: 163)

De um só fôlego, a descrição corre ainda pelas duas páginas de um longo parágrafo. Metonímia dos salões da classe alta paulistana, a diminuta área física da cidade circunscrita pelo apartamento surge como *espaço*. Certeau estabelece uma diferenciação entre espaço e lugar. Este está ligado à impenetrabilidade, a uma ordem de coexistência obedecida por corpos situados uns ao lado dos outros, é unívoco e estável. Diversamente, o espaço considera variáveis de tempo e velocidade, depende da ação de sujeitos para existir. “Em suma, o *espaço é um lugar praticado*. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres.” (CERTEAU, 1994, p. 202). Como a rua atravessada pelo transeunte, o *lugar* espremido entre dois andares que já esteve na prancheta de um arquiteto faz-se *espaço* na vigorosa construção textual de Denser. O salão decorado de acordo com o gosto da classe, o mobiliário selecionado pelo “mesmo decorador invisível” e mais adiante os convivas descritos com precisão, assim dispostos no texto, compõe um cenário vibrante onde os tipos paulistanos exibem suas carcaças. A narrativa, então, revela uma possibilidade de grande efeito para a leitura da cidade. Uma vez dissolvidas as fachadas de prédios e debulhados os espigões de concreto, interiores murados surgem como células legíveis de um espaço comum: São Paulo, no fim das contas.

Quase nunca as tramas de Denser evoluem sem uma boa dose de frustração. Em “Tigresa”, o acaso auspicioso de ter sido surpreendida pela leitora – bálsamo para o ego da contista – resulta na festa em que só se vê a realidade frívola de uma burguesia repressora, que entra em estado de choque quando vê a filha dos anfitriões aos beijos com uma amiga. A cena final se passa no estacionamento. Lila, a leitora, se oferece a Diana, mas como se recusa a despir-se é rechaçada pela escritora, que completa sua retirada com o cinismo recorrente:

- Minha cara odalisca, vocês são todos iguais. Na hora, sempre tiram o cu da seringa. Boa viagem... - virei as costas e fui andando, subindo a rampa da garagem. Escutei a porta do elevador se fechar: ela subira. Voltara pra mamãezinha, pro papaizinho, pro

maridinho. Ótimo. Sozinha, na rua deserta, amanhecia. Teria muito que andar até chegar a alguma avenida, algum táxi, algum ônibus, alguma parte. Atravessei a rua. Encostada no muro, olhei para o alto do prédio, ainda iluminado em certos andares e, não sei por que, lembrei aquela frase do Ernest Hemingway em *As neves do Kilimanjaro* a respeito de um tigre que foi encontrado morto, enregelado entre os cumes cobertos pela neve e que ninguém, ninguém jamais soube explicar como e por que ele chegou até lá. (DENSER, 2003: 180)

“Procuro homens”, dizia Diógenes com a lanterna nas mãos. No do conto “Tigresa”, Diana acende a lanterna cínica: “Procuro mulheres”.

O conto longo “Welcome to Diana” tem início com uma conversa telefônica, como acontece em “Tigresa”. Nos enredos de Denser, é recorrente a ligação preceder o movimento na *urbe*: “essas ligações da literatura, proxeneta da beleza, a selar nossa sorte de caçador e presa” (DENSER, 2003, p.15). A rede telefônica agencia os deslocamentos na malha urbana: através da chamada, Diana será introduzida na vida de Silas, maranhense residente em Nova York. Ele será o primeiro dos dois escritores com quem Diana se envolve no conto [tematização do traço comezinho do campo literário pintado em sua cafetinagem]. Depois de manterem entre si correspondência num primeiro momento, Silas, de passagem por São Paulo, surpreende Diana:

Seu telefonema me alcançou num sábado, sete da noite, no intervalo de duas escapadas. Eu já estava com um pé na porta, ou seja, no limiar duma farra imponderável madrugada adentro, quando atendi: “Alô/.../ É ela /.../ Quem? /.../ Que Silas? /.../ Claro, que cabeça, falando de Nova York? /.../ Hein? Aqui? Em São Paulo? Nossa, que /.../ E quanto tempo vai ficar? /.../ Eu não, nada /.../ Puxa será um prazer! /.../ Muito /.../ Hum, no *Vila Rica* da Vieira de Carvalho /.../ Tem /.../ Então é aí mesmo /.../ De Táxi, ninguém consegue meter o carro na /.../ Ok. Quarenta Minutos.” Entre a farra imponderável e um tranquilo jantar com notícias frescas da Grande Maçã Podre, eu e mais quatro uísques decidimos combiná-los numa orgia tremenda, dessas que a gente não lembra e jamais esquece, se é que me entendem. (DENSER, 2003: 20)

Saltam aos olhos o estilo direto e o compasso acelerado. Além do nítido acento metropolitano do sujeito delirantemente habituado aos percursos urbanos, “um pé na porta, no limiar duma farra imponderável” (onde?), muitos movimentos são sugeridos nesse pequeno trecho: a perambulação notívaga, a viagem de Silas, o trajeto a ser feito de táxi até o hotel *Vila Rica*.

Entre a anúnciação do encontro e consumação no relato, há um parêntesis extenso – quatro páginas – em que se fala desde a fórmula do *Napalm* à sessões de psicanálise. Diana,

então, estará sentada com Silas no tradicional bar paulistano *Caneca de prata* conversando sobre literatura, depois partem para o *Marcel*, um restaurante francês. Por fim, retornam ao hotel para fazer sexo. O entendimento de Michel de Certeau acerca dos transportes coletivos (metáforas) pululando entre os espaços e os relatos dos espaços, ressignificando-os mutuamente, é particularmente interessante para pensar o movimento na ficção de Denser:

Essas aventuras narradas, que ao mesmo tempo produzem geografias de ações e derivam para os lugares comuns de uma ordem, não constituem somente um 'suplemento' aos enunciados pedestres e às retóricas caminhatórias. Não se contentam em deslocá-los e transpô-los para o campo da linguagem. De fato, organizam as caminhadas. Fazem a viagem, antes ou enquanto os pés as executam. (CERTEAU, 1994: 200)

A geografia das ações nos contos é traçada entre os lugares da boemia; bares, restaurantes e boates prenunciando quartos de hotéis ou motéis. Espacial e comportamentalmente, portanto, há uma espécie de tabuleiro já dado – em expansão, não totalmente delimitado – a partir do qual as peças se organizam e obedecem a uma certa previsibilidade temática. O trabalho com a linguagem e a relação fenomenológica do sujeito com o espaço, na ficção de Denser, desenvolvem-se e observam-se através da vida sexual e literária (em irônico amálgama) de Diana Marini.

Pensando não de modo hermenêutico, mas aproximativo, consideremos a literatura pornográfica – em seus muito quartos (que são também o mesmo) para a reprodução de fantasias – como um subgênero da literatura utópica³¹, uma vez que Denser dialoga com a tradição erótico-pornográfica:

alguém muito filhadaputamente apagara as luzes e realmente é impossível encontrar uma toalha quando se está deitada de bruços numa cama com pernas e braços imobilizados por quatro tenazes cabeludos e mais um quinto, rijo e ardente, e o mais tenaz, se enfiando no meu rabo, embora eu lutasse mas estava ensaboada (...) me debatesse e ofegasse e tentasse fugir enquanto aquilo ia me perfurando perfunctoriamente, coruscantes fagulhas de dor e prazer sob minhas pálpebras cerradas, golpeando, cadencialmente: parecíamos feitor e escravo cumprindo um pouco alheios e cansados sempre o mesmo ritual... (DENSER, 2003: 50)

O traço utópico aparece na consumação do ato sexual – entre quatro quaisquer paredes de um quarto de hotel –, mas combinado à uma sucessão de percursos específicos na cidade de São Paulo. No dia seguinte ao encontro com Silas: “As bandejas foram colocadas na mesinha junto

³¹ De acordo com Bráulio Tavares, na introdução de *O novo Epicuro: As delícias do sexo*: “A literatura pornográfica bem que poderia ser considerada um subgênero da literatura utópica. A maior parte das utopias literárias são utopias sociais em que o autor tenta conceber a melhor sociedade possível dentro de um quadro de premissas, que naturalmente mudam de uma época para a outra... A pornografia, pelo contrário, é uma utopia pessoal, que ignora o mundo e transcorre geralmente entre quatro paredes. É uma utopia do privado, uma fantasia dionisíaca de um homem só para um homem só...” (SELLON, 2010: 9)

à janela. Havíamos aberto as cortinas para um domingo lamuriendo e leitoso de agosto, desses domingos que só uma cidade como São Paulo consegue superfoder” (DENSER, 2003: 31). O (não) lugar artificial erótico-pornô é retrabalhado, ganha contornos assaz particulares nesses contos de Diana, que se movimenta na cidade de modo tão desenvolto a ponto de as ruas e avenidas da cidade parecerem extensão dos corredores internos de si mesma. Diana não mora em um apartamento, ela mora em São Paulo.

“Welcome to Diana” é uma saudação de boas-vindas a dois viajantes de passagem pela cidade [e é também uma saudação aos leitores: “bem-vindos a mim”]. Depois de Silas, Diana fará as vezes de cicerone a um grupo de escritores portugueses dentre os quais se encontra Fernando Coelho, sua próxima presa. O jogo da conquista passa pelas piadas bairristas da relação ex-metrópole/colônia, pelo cinismo em relação ao turismo cultural “exatamente aquele tipo que por intercâmbio cultural entende intercuro sexual” (DENSER, 2003: 37), enfim, por toda sorte de artimanhas comuns ao método de Diana. Há novamente o estreito envolvimento da narradora com a cidade, que aparece como algo inextrincavelmente conectado a ela:

melhor resignar-me, com elegante desencanto, a conduzir mais esse visitante pelos labirintos de mim mesma, que incluem e permitem a velha e a nova cidade noturna; revisitar ainda e mais uma vez meus fantasmas, assomando por detrás do aceno cúmplice de algum garçom amigo, a piscadela maliciosa daquele maître que finge cortejar o que não passa de mais uma presa que lhes ofereço em troca de contas penduradas, dos intermináveis pileques, dos pequenos escândalos discretamente abafados, sempre gentis, obsequiosos e silenciosamente; a grosseira irreverência que, a tênue película do sorriso profissional, apenas reforça a máscara implacável de inquisidores que julgam a mim, minhas misérias, minhas loucuras, esse crime inafiançável pago noite após noite, entorpecida e inconsciente, em apenas uma noite todo o mês de trabalho de qualquer um deles, porque infinitas noites nós debicamos as migalhas que a louca nos atira para aplacar sua consciência, se tivesse alguma, como se fôssemos mendigos, como se o paraíso custasse tão pouco e estivesse ao alcance de suas mãos sujas de anéis e amantes, porque também lhe vedamos o inferno, por aqui madame, se me permite, a lagosta está excelente, perfeitamente, madame, cavalheiro, aperitivos? (DENSER, 2003:55)

A fala terminada na boca anônima de um garçom coloca na mesa o ego citadino da narradora. Ela não pode olhar em direção a si mesma, para os labirintos de si, sem antes passar pela cidade e pelos tipos que fazem parte dos espaços que frequenta. Aqueles garçons que tantas vezes a viram em ação na noite, metonimicamente, transformam-se nos olhares que a cidade devolve à Diana.

Nesse contexto, as seguintes considerações de Kevin Lynch parecem complementares ao trecho acima: “Os elementos móveis de uma cidade, em especial as pessoas e suas atividades, são tão importantes quanto as partes físicas estacionárias. Não somos meros observadores desse espetáculo, mas parte dele” (LYNCH, 2011: 1). Procedimento também presente no primeiro

trecho que analisamos no conto “Tigresa”. Lynch ainda chama a atenção para os aspectos específicos da legibilidade do design das cidades: ele só pode ser percebido no decorrer de longos períodos de tempo, é “uma arte temporal, mas raramente pode usar as sequências controladas e limitadas de outras artes temporais, como a música, por exemplo (LYNCH, 2011: 1)”. A percepção da personalidade, sempre parcial e incompleta, tampouco se vale de compassos estáveis, daí as semelhanças com o processo de construção de personagem. Esse aspecto cresce em relevância quando o personagem é o observador do ambiente: “O observador deve ter um papel fundamental na percepção do mundo e uma participação criativa no desenvolvimento de sua imagem” (LYNCH, 2011: 6). No conto, quando Diana Marini olha para a cidade, reconstruindo os espaços na narrativa, a cidade olha de volta para ela: as duas são complementares.

Caminhar pela cidade não é o mesmo que rodar motorizado. A imagem da cidade é vista de modos diversos dependendo do meio de locomoção do observador. Na narrativa, o ritmo pode ser influenciado diretamente por essa variável, como acontece no conto analisado. Diana desloca-se principalmente de carro; há bastante interiores de automóveis, caronas, e mais de um conto seu termina dentro deles: “O vampiro da alameda casablanca”, “Hell's Angels”, “Tigresa”. As transições das cenas e ambientes são sempre muito velozes de modo que as distâncias da grande São Paulo mal podem ser percebidas. “Welcome to Diana” é um conto de trânsito intenso: aeroportos, bares, museus, escritórios etc. Muita coisa acontece, muitos lugares são visitados, tudo passa muito rápido. Essa intensa inflexão rítmica relaciona-se também com a estrutura circular do conto, fazendo as coisas parecerem ainda mais aceleradas. Fernando Coelho vem logo após Silas, ambos hospedados nos mesmo hotel. O ritual da caça de Diana também se repete e alguns lugares reaparecem. Mas nada excede as fronteiras de São Paulo.

O caso de Diana com Fernando Coelho é fugaz e conturbado. O nome do personagem é um disfarce cínico para o nome real do escritor Antônio Lobo Antunes (assim como Denser se disfarça cinicamente sob Diana), mas refere-se também ao coito apressado: “Tudo se passou em minutos, da espessura dum olhar, sem que nos ocorresse tirar casacos ou pedir bebidas.” (DENSER, 2003: 50) O que não impede Diana de se apaixonar por Fernando e de, no dia seguinte, dar um escândalo durante um coquetel com a imprensa. Depois de provocar o escritor, Diana recebe um tapa no rosto e é conduzida por ele até um táxi, onde o conto se encaminhará para o final. Quando chega ao seu destino, Fernando pede para que o motorista siga com Diana e atira ao colo dela um bolo de notas – revisitando o motivo patético do cliente que joga dinheiro

à prostituta. Diana conta o dinheiro e percebe que tem em mãos setecentos dólares – quantia considerável em relação ao câmbio da moeda brasileira e à inflação dos anos oitenta. O taxista, então, pergunta: “para onde, dona?”, Diana responde que siga para o aeroporto.

Esse desfecho aberto – afinal, com tanto dinheiro, Diana pode seguir tanto para a Lisboa de Fernando quanto para a Nova York de Silas, ou para qualquer outra cidade – encerra o que foi narrado dentro dos limites de São Paulo; se algo acontece fora, algures, que seja dito por outra boca, por outra personagem. Diana é, por excelência, a cínica paulistana e tudo aquilo que interessa à sua prosa se passará em sua cidade.

O quinto elemento

No segundo capítulo vimos uma cena do conto que Denser escreveu por encomenda para editora Objetiva em 2005. “O quinto elemento – a história privada de uma mulher pública” é, sem sombra de dúvidas, seu conto mais metalinguístico. Diferente de todas narrativas precedentes, nesse relato é feita uma retrospectiva de vida e prosa que se aproxima daquela *ilusão biográfica* de Bourdieu. Se antes a relação entre biografia e ficção era apreendida de um espectro biográfico sugerido nos textos através de fragmentos aleatórios, nesse texto percebe-se uma trajetória de vida dotada de sentido. Denser conta como começou a escrever, como foi ter publicado seus livros e como enfrentou crises e as superou. É o mais próximo de uma autobiografia em toda sua obra.

O *leitmotiv* do conto deveriam ser as anfetaminas: “Na minha fenomenologia as anfetaminas são o quinto elemento, e como não se fica pensando no ar que se respira, nem na água ou na luz, penso nelas, uma vez que a ingestão diária de 100 mg é inevitável como o nascer do sol” (DENSER, 2008: 35). Mas o verdadeiro foco do texto está na relação conturbada entre a autora e seu duplo. Diana Marini aparece narrada em terceira pessoa, uma vez que a voz do conto se diz liberta do “não-eu, eu também” no presente do relato. Vimos isso no segundo capítulo. A essa altura, seria quase supérfluo dizer que a narradora do conto é a própria Denser e também não é: “O quinto elemento” põe em cena justamente a confusão entre essas categorias, pode-se dizer que é um texto *sobre* isso.

Recapitulemos o enredo. O relato coloca uma série de episódios marcantes. Aos vinte

anos a protagonista tem um namorado gordo, rico e viciado em dietas. É ele quem a inicia nas drogas, mas é logo alijado da trama: “como o cozeiro nos dramas elisabetanos, Alvim cumpriu seu papel introdutório e desapareceu de cena.” (DENSER, 2008: 36). Vem os tempos da faculdade e ela, não podendo atender às exigências do curso de arquitetura e urbanismo, ingressa no “nebuloso Curso de Comunicação e Artes. E isso é fácil de esclarecer: arquitetura requer tempo integral e eu tinha que trabalhar, certo?”. (DENSER, 2008: 40). É justamente nesse curso – uma segunda opção – que fazer literatura surge como uma possibilidade. Mais especificamente, quando apresenta um trabalho sobre *Symbad, o Marinheiro* de James Joyce em forma de poesia. O reconhecimento público – antes seus dotes de escritora não eram creditados, pois só escrevia, clandestinamente, as provas de seus colegas – a empurra para um caminho, o de perseguir a literatura como “objetivo existencial”.

Faz-se um corte: “Dez anos e quatro livros depois, o desígnio de me tornar escritora começava a realizar-se ...” (DENSER, 2008: 45). A elipse suprime as peripécias da neófito e faz a narrativa avançar até um momento de relativa estabilidade no campo literário, mas durante esse tempo uma situação insólita desenrolava-se: Diana Marini tinha começado a dominar sua personalidade e vida, existindo, por essa via, na realidade. O conto, então, segue em direção à sequência principal, na livraria de Assef³².

Na parte final, a narradora conta como a interferência de Diana foi desastrosa; incursões malsucedidas no jornalismo, hostilidade encontrada no meio publicitário, além da crise dos anos noventa, “Quem ia imaginar que o Brasil ia dançar? (...)” (DENSER, 2008: 64). No paroxismo da desgraça pessoal e profissional, ela sabia de cor os hexagramas do I Ching e se dedicava a toda sorte de misticismo enquanto esperava que os “frilas” aparecessem. Mas a situação acaba por se resolver, a narradora reencontra-se consigo mesma, consegue desconstruir Diana, devolvê-la à ficção, e segue ingerindo sua dose diária de anfetaminas. O tom do desfecho é reconciliador. Novamente a estrutura circular e cínica: “Ah, sim, as anfetaminas. Continuo a usá-las diariamente, 100mg, dose de manutenção, até porque nunca se sabe, não é mesmo?” (DENSER, 2008: 69).

Mas só “falar *sobre*” não resolve nada em literatura. Denser, mais uma vez consegue incorporar à dinâmica interna do conto os fatores que seriam supostamente externos. Vejamos rapidamente como Ricouer entende a *mimese* para depois voltarmos à peça.

³² Cena analisada no capítulo II

Em *Tempo e Narrativa*, Ricoeur aproxima um termo central da *Poética* de Aristóteles, o *muthos* (intriga), à *mimese*, que é entendida como a representação da ação através do agenciamento dos fatos: “A imitação ou a representação é uma atividade mimética enquanto produz algo, a saber, precisamente a disposição dos fatos pela tessitura da intriga” (RICOEUR, 1994: 60). A contribuição de Ricoeur, porém, aparece em um campo mais sutil; para além do destaque dado ao *muthos* – fundamental à percepção da experiência temporal implicada na narrativa – é na relação entre *mimese*, *ética* e ponto de chegada (público/leitor) que seu argumento se complexifica. No que tange aos caracteres de boa qualidade que devem ser representados verossímil e persuasivamente (paradigma aristotélico do objeto mimético), pode-se notar, por indução, o vínculo existente entre a composição poética e o público (ideal) a que se dirige. Na obra de Ricoeur, a investigação segue no sentido de abordar minuciosamente o funcionamento da representação considerando essas as relações. O resultado é uma operação tripartida, o processo desdobra-se em *mimese I*, *mimese II* e *mimese III*.

Grossíssimo modo, I, II e III referem-se, respectivamente, a mundo, composição e leitura. A primeira etapa engloba a realidade dos fatos e o modo de concebê-los, de forma que não se fala diretamente de mundo. Algumas palavras, tais como “pré-compreensão”, interação e símbolo, evidenciam o trato fenomenológico empregado na abordagem. Os acontecimentos a serem dispostos na intriga são retomados via linguística, antropologia cultural e intratemporalidade Heideggeriana, levando Ricoeur a afirmar que:

... imitar ou representar a ação, é primeiro, pré-compreender o que ocorre com o agir humano: com sua semântica, com sua simbólica, com sua temporalidade. É sobre essa pré-compreensão, comum ao poeta e a seu leitor, que se ergue a tessitura da intriga e, com ela, a mimética textual e literária. (RICOEUR, 2001: 101)

Em *mimese-II*, a ênfase recai sobre o processo de composição pelo “como-se”. A pré-compreensão do agir humano assinalada em *mimese-I* (eixo paradigmático da semântica das ações) é mediado e disposto de modo a constituir a tessitura da intriga, que por sua vez carrega a dimensão episódica da narrativa. Na volta da guerra de Troia, Agamenon é assassinado por que Egisto, aproveitando-se da ausência e da imolação de Ifigênia, conseguiu tramar a sua vingança, isto é, incidentes e acontecimentos são transformados em uma história considerada como um todo. Mas não só: “a tessitura da intriga é a operação que extrai de uma simples sucessão uma configuração” (RICOEUR, 1994: 103). A dimensão configurante engendrada pelo *muthos* confere à narrativa um traço temporal permitindo que a história possa ser seguida. Essa experiência temporal aberta pelo todo encerrado da história é um traço que transcende a concepção linear do tempo: “Lendo o fim no começo e o começo no fim, aprendemos a também

ler o próprio tempo às avessas, como a recapitulação das condições iniciais de um curso de ação nas suas conseqüências finais”. O tapete púrpura-auspicioso pisado por Agamenon em seu retorno a casa recende a morte do desfecho. Ainda em *mimese-II*, aparece a tradição, campo em que a imaginação criativa trabalha com o esquematismo e a sedimentação para, através de “deformações regradas”, realizar inovações. Retornaremos a esse ponto mais adiante.

A etapa final do percurso da *mimese* traz a “intersecção do mundo do texto e do mundo do ouvinte ou do leitor” (RICOEUR, 1994: 110). Alguns indícios desse vínculos já são sugeridos em momentos-chave da *Poética*: se se fala de uma catarse provocando temor e piedade (em quem?) e de uma poesia que ensina o geral e não particular (a quem?), é porque há um receptor implicado no processo. A passagem de *mimese II* a *mimese III* acontece pelo ato da leitura: “é o ato de ler que acompanha a configuração da narrativa e atualiza sua capacidade de ser seguida. Seguir uma história é atualizá-la na leitura.” (RICOEUR, 1994: 118). A despeito do preciso balizamento teórico realizado por Ricoeur na descrição da terceira etapa, acho significativo o seguinte trecho, mais direto, do qual se depreende a relação do mundo projetado em um texto de cujo horizonte se espera algo:

... o mundo é o conjunto de referências abertas por todos os tipos de textos descritivos ou poéticos que li, interpretei e amei. Compreender esses textos é intercalar entre os predicados de nossa situação todos os significados que, de um simples ambiente (*Umwelt*) fazem um mundo (*Welt*). É, com efeito, às obras de ficção que devemos, em grande parte, a ampliação de nosso horizonte de existência. Longe de só produzir imagens enfraquecidas da realidade, 'sombrias' como o quer o tratamento platônico da *eikôn* na ordem da pintura ou da escrita (Fedro 274e-273), as obras de ficção só pintam a realidade *aumentando-a* com todos os significados que elas próprias devem às suas virtudes de abreviação, de saturação e de culminação, espantosamente ilustradas pela tessitura da intriga. (RICOEUR, 1994: 122-123)

É sobre esse mundo composto por textos que erigem uma tradição sedimentada, sempre visto e vivido por leitores apaixonados e passando por eles, que se realiza a atividade mimética.

De volta ao conto, no conflito entre autor (Denser) e personagem (Diana), percebe-se a passagem de *mimese I*, II e III na própria tradição pessoal da autora. É significativo que Denser tenha escolhido justamente o conto, gênero em que surge Diana, para narrar esse caso esdrúxulo de possessão metafórica. Aqui não há pactos nem contratos assinados por ninguém. Na intersecção do mundo do texto e do leitor, assinalada por Ricoeur em *mimese-III*, vê-se uma intensa energia pulsando nos intervalos entre frustração e satisfação de expectativas. Se por um lado o leitor não encontra uma história propriamente inventada, por outro, o conto sequencia e arma as cenas de acordo com os moldes da ficção; se espera uma trajetória de vida à maneira das autobiografias sensacionalistas (como é ironicamente sugerido no subtítulo “A história

privada de uma mulher pública”), terá uma narrativa fragmentada e elíptica construída no sentido de explorar a invasão do fictício no real, sem deixar, porém, de ser uma história de vida, até com final (ironicamente) feliz – e as 100mg diárias anfetaminas.

Esse efeito é atingido através da complexa disposição dos elementos da narrativa, processo envolvido na fase II da *mimese*. Segundo Ricoeur, a sedimentação de paradigmas provenientes da forma e das obras singulares constitui a tradição a partir da qual surgem as inovações:

esses paradigmas, eles próprios oriundos de uma inovação anterior, fornecem regras para uma experimentação ulterior no campo narrativo. Essas regras mudam pressionadas por novas invenções, mas mudam lentamente e até resistem à mudança, em virtude do próprio processo de sedimentação. (RICOEUR, 1994: 108-109).

A experimentação de Denser, como não poderia deixar de ser, vincula-se a essas inovações sedimentadas, mais especificamente à tradição da confissão – cuja expressão moderna é a autobiografia – e do conto. Mas também vincula-se à tradição pessoal do mito de escritor da autora, pois o conto está em diálogo direto com todos os contos anteriores a ele. Fazer referências a experiências da própria vida e embaralhá-las com a história da personagem configura uma estratégia. Há uma mescla entre inclinação confessional – autobiográfica, atacada ao referente – e a criatividade aberta pela ficção, que se intensifica quando uma *performance* de autor está em jogo.

A força do texto de Denser vem de uma experimentação vigorosa. Ela aproveita-se da pré-compreensão acerca da autoria (*mimese-I* de Ricoeur) e utiliza-se criticamente do seu estatuto: o autor, esse ser solene, só inventa na ficção para dizer a verdade (um tipo de verdade), mas não mente quando fala de si, quando dá entrevistas, quando fala ao público. A figura da escritora compartilhando sua trajetória pessoal, profissional e adicta, temperada com uma crise existencial provocada metafisicamente por uma personagem, cria um laço de cumplicidade entre personagem e leitor, de modo que este só a muito custo consegue reconectar-se com seu ceticismo para então desconfiar do que foi dito. Mas essa desconfiança de nada serviria se funcionasse no sentido de separar o que seria ou não inventado, afinal o texto atinge o seu propósito: contar *uma* história possível da carreira da escritora.

Há um resultado instigante no “Quinto Elemento – A história privada de uma mulher pública”, a exploração dos efeitos provocados pela instabilidade que as categorias de autor, narrador e personagem revelam-se em uma construção narrativa híbrida calcada no cinismo. Nesse sentido, o texto rejeita automatismos e questiona a própria *mise-en-scène* envolvida na

atividade mimética. Denser faz valer a velha lição de Viktor Chklovski: “E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte” (CHKLOVSKI, 1973:45).

Em Denser, a arte prova que a vida é a vida. Inventada.

Conclusão

Os cadernos de literatura e listas de livros de destaque dos últimos anos foram se acostumando com a presença do amálgama autobiografia/ficção. Sebald, Coetzee, Phillip Roth, o recente fenômeno literário Karl Ove Knausgaard. No Brasil, Marcelo Mirisola, Sérgio Sant'Anna, Cristovão Tezza etc. Em cada um desses nomes, percebe-se estratégias diferentes, mas grosso modo é esse o grupo da autoficção.

De 1981 a 1986, Márcia Denser aventurou-se na implacável arena literária vestindo a leve armadura do cinismo e empunhando as armas da ficção autobiográfica. Diana Marini, sua protagonista/duplo/alter-ego/eu-também, insere-se na tradição contemporânea da chamada autoficção do seu jeito particular. Cínica, Denser não rompe a barreira do nome próprio para pôr a si mesmo em cena; ela prefere o recorrer ao riso, à gozação escrachada – a anti-Diana.

Tacanharia desmedida seria ter como *conditio sine qua non* o nome próprio para enfim articular um discurso crítico que levasse em consideração a autobiografia do autor. Ainda surpreende o número de estudos que se prendem a esse aspecto particular: “Tezza não usa o nome próprio em *O filho eterno*”, “Ricardo Lísias e Marcelo Mirisola assinam como *Ricardo e Marcelo*”. Nesse sentido, falta a alguns leitores a insolência de apostar nos estigmas do referente sem receio de parecer frívolo. Ítalo Moriconi, indubitavelmente um dos mais importantes conhecedores da obra de Denser, faz o seguinte comentário no prefácio de *Toda Prosa*:

Antes de ser ficção, ou para além da ficção, o texto de Márcia Denser é pura escrita.

(...)

A *persona* literária de Márcia faz parte da família dos *bricoleurs*. Em nossa literatura, os exemplos que imediatamente me ocorrem são os de Graciliano Ramos, no romance, particularmente em *São Bernardo e Angústia*; e Clarice Lispector, no conto. Na poesia, um bom exemplo seria João Cabral. Na literatura universal, o nome que logo me vem à mente é o de Cortázar (...). O escritor *bricoleur* é aquele cujo universo de operações textuais se restringe a um número finito de elementos, que se combinam incessantemente, das maneiras mais variadas possíveis. Jogo de repetições e diferença, de repetições na diferença. Dentro dessa família de *bricoleurs*, a limitação do gesto criador a um número finito de obsessões ou situações pode ou não dar margem a um escape luxuriante, luxurioso, no sentido de uma explosão da materialidade da palavra, de uma liberação do poético. (DENSER, 2001: 5-6).

Ítalo acerta quando diz que antes e para além de ser ficção os texto de Denser são escrita, bem como acerta quando aponta a limitação do gesto criador e da *bricolage*. No entanto, a autoexposição exacerbada, as miudezas do campo literário e a insolência cínica – células de sua *bricolage* – são ignoradas. Fugir a uma marca tão pronunciada e atraente traz à tona o velho tabu crítico: ficção/confissão. Melhor não se aproximar desse terreno pantanoso.

Na sua coluna do jornal *O Globo*, Daniel Galera comenta brevemente a cena “autoficcional” e constrói um pequeno cânone dentro da categoria. Apesar de elogiar algumas obras, Galera acaba caindo no argumento fácil do *zeitgeist* narcisista e individualista – argumento recorrente de muitos comentadores. No entanto, ao final do seu ensaio, Galera nota um ponto interessante:

Gosto de pensar que é uma tendência passageira e que a própria escrita acabará favorecendo a superação dessas dicotomias. A conversão de nossas vidas pessoais em narrativas fragmentadas está começando a ficar tão natural e saturada em outros meios, como as redes sociais e a televisão, que em breve não fará mais muito sentido, por exemplo, explorar literariamente a confusão entre autor e personagem para leitores ativos na galáxia de avatares e perfis. Se a literatura for competir com esses outros meios nos termos deles, fracassará. (GALERA, 2013)

Talvez Galera tenha razão. Quando penso nos fragmentos autobiográficos inseridos na ficção oitentista de Denser me imagino na pele do leitor de então. Foi demonstrado, ao longo desta dissertação, quão distante a prosa da autora estava dos trabalhos analisados por Silviano Santiago e Flora Süssekind em seus respectivos panoramas da época. Denser apostou em dois elementos moralmente polêmicos para imprimir a tensão desejada à narrativa: as peripécias sexuais da escritora Diana Marini (gatilho cínico) e a circulação mundana no campo literário. Nos anos seguintes, os escritores escolheriam outros elementos para tensionar a ficção autobiográfica: a relação com o filho portador de síndrome de Down (Tezza), o objeto (Sant'Anna), o politicamente incorreto (Mirisola) etc. Tais recursos pressupõe, porém, uma distância: esse tipo de ficção inscreve-se nas lacunas que ficam entre as expectativas do leitor e as posturas do escritor. É preciso um grau considerável de silêncio para que essas lacunas sejam delineadas.

Mas hoje há pouco silêncio. Em tempos de Internet e redes sociais, como nota Galera, acostumamo-nos a narrativizar fragmentos das nossas vidas: legendamos fotos em sequência, fazemos autorretratos, homenageamos artistas e contamos os casos dignos de nota. Assim, de sujeito para sujeito, em maior ou menor grau, aumenta a consciência em relação a procedimentos narrativos envolvidos nas fabulações de si. Qualquer adolescente familiarizado com o Facebook percebe as potencialidades da narrativa quando vê a versão online melhorada e falsa do seu melhor inimigo.

Ora, se todos já fazem ideia da invenção de si através das redes sociais, se escritor e leitor já estão tão próximos um do outro (ao alcance de um clique), ainda seria possível tirar

proveito da confusão entre autor e personagem em um livro? Não sei o que os próximos anos reservam para as estantes das livrarias, mas admito que Daniel Galera pode ter acertado em seu prognóstico³³. No entanto, se considerarmos o contexto de esgotamento das possibilidades da ficção autobiográfica no Brasil 2.0, não podemos deixar de notar em Denser uma autora de timing acurado.

³³ Caberia talvez uma pergunta extremamente complicada: o que resta a explorar literariamente no universo de leitores ativos na galáxia de avatares e perfis?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio (2012). *O homem sem conteúdo*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Editora Autêntica.

ANDRADE, Oswald de (1974). *Obras completas*: volume 9. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira

ARFUCH, Leonor (2010). *O espaço biográfico*: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução: Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARISTÓTELES (2003). *Poética*. Tradução: Eudoro de Souza. 7ª Edição. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

_____. (2002). *Ética a Nicômaco*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret.

AZEVEDO, Luciene. (2004) *Estratégias para enfrentar o presente*: a performance, o segredo e a memória. Rio de Janeiro, Tese (doutorado em Letras - Literatura Comparada) Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

BARTHES, Roland (1972). *Literatura e Semiologia*. Petrópolis: Editora Vozes.

BOURDIEU, Pierre (2010). *As regras da arte*. Tradução: Ana Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia da Letras.

_____. (1998). “A ilusão biográfica”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV

CANDIDO, Antonio (2011). *A educação pela noite*. 6ª Edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.

_____. (2006) *Ficção e confissão*: ensaios sobre Graciliano Ramos. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.

CHKLOVSKI, Viktor (1973). “A arte como procedimento” In: *Teoria da literatura*: formalistas russos. Toledo, Dionísio de Oliveira (org.) Porto Alegre. Editora Globo

DE MAN, Paul (1984). *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press.

DENSER, Márcia (2003). *Tango Fantasma & Diana Caçadora*. Cotia, SP. Ateliê Editorial.

_____. (2001). *Toda Prosa*. São Paulo, SP. Nova Alexandria.

_____. (2008). *Toda Prosa II: Obra escolhida*. Rio de Janeiro. Record.

DOUBROVSKY, Serge. (1977) *Fils*. Paris. Galilée.

GALERA, Daniel. (2011) “Superando a autoficção” Coluna do Jornal o Globo do dia 27 de janeiro de 2013. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/superando-autoficcao-7410285>. Acesso em 20/06/2015.

GARRAMUÑO, Florencia. (2014). *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro. Rocco.

KLINGER, DIANA. (2007). *Escritas de si, escritas do outro*. Rio de Janeiro. 7Letras.

LEJEUNE, Philippe (2008). *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

LYNCH, Kevin (2011). *A imagem da cidade*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 3ª ed. São Paulo. WMF Martins Fontes.

RICOEUR, Paul. (1994). *Tempo e narrativa* (tomo I). Tradução: Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP. Papyrus.

SAFO (2011). *Hino à Afrodite e outros poemas*. Tradução de Giuliana Ragusa. São Paulo. Hedra.

SANTIAGO, Silviano (2000). *Nas malhas das letras: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco.

SARLO, Beatriz (2007). *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

SELLON, Edward (2010). *O novo epicuro: as delícias do sexo*. Tradução de Beatriz Sidon. São Paulo. Hedra

SLOTERDIJK, Peter. (2012). *Crítica da razão cínica*. São Paulo. Estação Liberdade.

SÜSSEKIND, Flora (2004). *Literatura e vida literária: Polêmicas, diários & retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

WATT, Ian. (2010) *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo. Companhia das letras.

ANEXO



CURRICULUM VITAE **(Resumido)**

Márcia Denser

DADOS PESSOAIS

(Suprimidos)

Docente junto ao PUCOGEAE - Coordenadoria de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão-PUCSP, ministrou Cursos de Criação de Texto de 1995 a 1997.

Coordenadora de Oficinas Literárias e Laboratório de Texto junto à Secretaria Estadual de Cultura (Casa de Mário de Andrade), Memorial da América Latina, Fundação Cassiano Ricardo, Faculdades Anhembí-Morumbi, Centro Cultural

São Paulo-SMC, SESC-Pinheiros e outros de 1990 até 2014.

A partir de sua atividade pedagógica e literária criou, desenvolveu e tem aplicado com sucesso uma metodologia própria para ensino, prática e avaliação de textos em todos os níveis, fundamentada nas oficinas norte-americanas promovidas entre escritores profissionais, propondo, através desta, uma sistematização da Oficina Literária.

Curadora de Literatura e Eventos Culturais de 1994 a 2010 da Biblioteca Sérgio Milliet do Centro Cultural São Paulo, Pesquisadora Responsável pela Área de Literatura Brasileira Contemporânea junto à Divisão de Pesquisas(Idart) também no CCSP.

Jornalista, colunista política on-line do site www.congressoemfoco.com.br de Brasília. Com 100.000 acessos/dia, cerca de um milhão ao mês, o site recebeu o selo I-Best;

Conselheira Titular da Comissão de Avaliação de Projetos Culturais – Lei Mendonça de 2001 a 2005;

Sua formação acadêmica inclui os títulos de Mestre em Literatura e Comunicação em 2003 pela PUCSP- Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, e Bacharel em

Comunicações e Artes em 1974 pela Universidade Mackenzie;

Escritora de ficção desde 1977, com obras publicadas no Brasil e Exterior, assina nove livros solo e dezenas de antologias, é traduzida em dez línguas e nove países, conforme publicações relacionadas adiante;

Seus contos *O Vampiro da Alameda Casabranca* e *Hell's Angels* foram incluídos entre *Os 100 Melhores Contos Brasileiros do Século XX*, organização de Ítalo Moriconi (Rio, Objetiva, 2000), e um deles (*Hell's Angel*) inserido também entre *As 100 Melhores Histórias Eróticas da Literatura Universal*, organização de Flávio Moreira da Costa (Rio, Ediouro, 2003);

Como escritora e pesquisadora, organizou, apresentou e participou das antologias *Muito Prazer* e *O Prazer É Todo Meu* – contos eróticos femininos (Record, 82-84) com Lygia Fagundes Telles, Nélide Pinõn, Lya Luft, Edla Van Steen, Marina Colasanti, Olga Savary, Sonia Coutinho, Renata Pallottini, entre outras.

Essas antologias foram traduzidas, publicadas e reeditadas na Alemanha com o título *Tigerin Und Leopard* (Zurique, Unionsverlag, 1988-2003);

Organizou e apresentou *Os Apóstolos, doze revelações* (S.Paulo, Nova Alexandria, 2002) antologia com 12 autores: Moacyr Scliar, Nelson de Oliveira, Deonísio da Silva, Luiz Ruffato, entre outros;

Publicitária, trabalhou como redatora de criação na Salles Inter-Americana em 1987;

Jornalista, começou assinando a coluna “Nova Lê Livros” de 76 a 78, Revista Nova-Abril; Entre 80 e 90 foi repórter e cronista na Folha, Revista Interview, Vogue;

Membro do conselho editorial e articulista da Revista D’Art, revista de pesquisa do Centro Cultural São Paulo, publicando também crítica literária, depoimentos, crônicas, contos na mídia impressa (“Caderno Idéias” e “Caderno B” do Jornal do Brasil, Continente Multicultural, Revista da Folha, Caros Amigos, Revista “E” do Sesc, Coyote) e na mídia eletrônica, sites e revistas de literatura e cultura (Cronópios, Bestiário, Releituras, Tanto, Gemina, eraOditto, Capitu, Paralelos, Klickescritores);

Como escritora convidada e palestrante participa de seminários, palestras, bienais de livro e outros eventos nacionais e internacionais, sendo os mais relevantes:

BRASIL

VIII Congresso de Estudos Literários do MEL, Universidade Federal do Espírito Santo/Vitória/2006;

VI Feira de Livros de Ribeirão Preto/2006;

Literamérica-Encontro Latinoamericano de Escritores/Cuiabá/2006,

III Festa Literária Internacional de Parati, julho/2005, quando participou de documentário sobre escritores brasileiros dirigido por Bruno Barreto, a ser exibido pela tevê a cabo (Canal Brasil e HBO);

XII Bienal do Livro/Rio/2005;

52ª. Feira de Livros de Porto Alegre/2005;

5º Salão do Livro de Minas Gerais/2005;

Marco Literário/Sesc-Consolação/2005,

Emoções Baratas/Sesc-Carmo/2005;

No Centro Cultural São Paulo organiza seminários, debates e demais eventos literários, implanta e desenvolve projetos de pesquisa em Literatura Brasileira Contemporânea, dos quais é também curadora, entre os quais o “Projeto Diálogos-Literatura & Interfaces” , programa que contempla a multidisciplinariedade, cuja proposta é debater os rumos da literatura na contemporaneidade, estudando a intersemiose da linguagem literária com a linguagem das demais artes e mídias – 2001 a 2010.

EXTERIOR

Encontro Internacional de Lusofonia Galego no Mundo, Latim em pó - Santiago de Compostela, ESPANHA - 2000 - que reuniu artistas de língua portuguesa de Espanha, Portugal, Brasil, Angola, Cabo Verde, Moçambique, Timor-Leste, Guiné-Bissau.

Lateinamerikas, Programa de Intercâmbio Cultural Brasil-Alemanha em cinema e literatura, com os cineastas Nelson Pereira dos Santos, Suzana Amaral, escritores Marcos Rey, Márcia Denser, Oswaldo França Jr. – **Köln, Dusseldorf, Bielefeld, Munique, Münster, Frankfurt - ALEMANHA - 1988**

OBRAS PUBLICADAS

OBRAS SOLO- FICÇÃO (BRASIL)

DENSER, Márcia. *TANGO FANTASMA*, contos, S.Paulo, Alfa-Ômega, 1976.

O ANIMAL DOS MOTÉIS, novela e contos, Rio, Civilização Brasileira, 1981.

EXERCÍCIOS PARA O PECADO, novelas, Rio, Philobiblion, 1984.

DIANA CAÇADORA, novela e contos, S.Paulo, ed. Global, 1986.

A PONTE DAS ESTRELAS, aventuras, S.Paulo, Best-Seller, 1990.

TODA PROSA. Prefácio Ítalo Moriconi, S.Paulo, Nova Alexandria, 2002.

DIANA CAÇADORA/TANGO FANTASMA (reedição).S.Paulo, Ateliê Editorial, 2003

CAIM – Sagrados Laços Frouxos, romance. Rio, Record, 2006

TODA PROSA II – OBRA ESCOLHIDA. RIO, RECORD, 2008

TESES E ENSAIOS

DENSER, MÁRCIA. *FENÔMENOS ESTÉTICOS E MIDIÁTICOS DO CONTO URBANO BRASILEIRO 70- 90 – POR UMA POÉTICA DA PROSA*. Dissertação Mestrado, PUCSP,2003.

Poéticas Urbanas Brasileiras: Novas Subjetividades e Cultura de Mercado
(Ensaio). S.Paulo, *Revista D'Art* 12, 2006.

A crucificação encarnada dos anos 80. (Prefácio) in *Caio 3D O Essencial da Década de 1980*.
Rio, Agir/Ediouro, 2005.

CRONOLOGIA DAS ARTES 1975-1995 – LITERATURA. (VOLUME 6). S.Paulo, SMC/Divisão de
Pesquisas, 1996.

ANTOLOGIAS – BRASIL (ORGANIZAÇÃO)

DENSER, Márcia. *OS APÓSTOLOS, 12 REVELAÇÕES*. Autores: Álvaro Alves de Faria,
Bernardo Ajzenberg, Deonísio da Silva, Duílio Gomes, Esdras do Nascimento,
Flávio Moreira da Costa, Luiz Ruffato, Moacyr Scliar, Nelson de Oliveira,
Roniwalter Jatobá, Silvio Fiorani, Wladyr Nader. S. Paulo, Nova Alexandria, 2001.

MUITO PRAZER.. Autoras: Marina Colasanti, Olga Savary, Renata Pallotini, Sonia
Coutinho, Cecília Prada, Cristina de Queiroz, Judith Grossmann, Myriam
Campelo, Rachel Jardim, Márcia Denser. Rio de Janeiro, Record, 1982.

O PRAZER É TODO MEU. Autoras: Lygia F. Telles, Nélida Pinõn, Lya Luft, Edla Van
Steen, Julieta G.Ladeira, Sonia Nolasco, Sonia Coutinho, Tânia Faillace, Cecília
Prada, Cristina de Queiroz, Regina Célia Colônia, Olga Savary, Rachel Jardim,
Myriam Campelo, Judith Grossmann, Márcia Denser. Rio, Record, 1984.

ANTOLOGIAS - BRASIL (CO-AUTORIA)

AJZENBERG, Bernardo et alli. *13 MANEIRAS DE AMAR*. S. Paulo, N.Alexandria, 2001

ALMEIDA, Roniwalter Jatobá de (org.) *CONTRALAMÚRIA*, Casa Pindayba, 1995

AMARAL, Maria Adelaide et alli. *FICÇÕES FEMININO*. S.Paulo, Lazuli, 2003.

ÂNGELO, Ivan et alli. *UMA SITUAÇÃO DELICADA & OUTRAS HISTÓRIAS*. S.Paulo, Lazuli, 1997
O DECÁLOGO. São Paulo, Nova Alexandria, 2000.

BUSATO, MOREIRA, NAKANISHI (org.) *A VERSÃO DO AUTOR*. S.Paulo, Ateliê, 2004.

COSTA, Flávio Moreira da (org.) *AS 100 MELHORES HISTÓRICAS ERÓTICAS DA LITERATURA
UNIVERSAL*. Rio, Ediouro, 2003.

FIDÉLIS, Guido (org.) *AMOR À BRASILEIRA*, S. Paulo, Traço, 1987

GUIDIN/ VIANNA (org.) *CONTO DE ESCRITORAS BRASILEIRAS*. S.P.Martins Fontes, 2003.

LADEIRA, Julieta de Godoy (org.) *ESPELHO MÁGICO*, Rio, Guanabara, 1985.

MEMÓRIAS DE HOLLYWOOD, S.Paulo, Nobel, 1988.

MORICONI, Ítalo. *OS 100 MELHORES CONTOS BRASILEIROS DO SÉC.* Rio, Objetiva, 2000.

NASCIMENTO, Esdras (org.) *HISTÓRIAS DE AMOR INFELIZ*, Rio, Nórdica, 1985

PENTEADO, Rodrigo (org.) *18 CONTOS DE CORRUPÇÃO*, S.Paulo, Ateliê, 2002.

SILVA, Deonísio (org.) *CONTOS PAULISTAS*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1988

SILVA, Rodrigo Faria e (org.) *INSPIRAÇÃO: OBRA COLETIVA*. S.Paulo, FS Editor, 2004.

TREVISAN, Hamilton (org.) *ASSIM ESCREVEM OS PAULISTAS*, S.Paulo, Alfa-Ômega, 1977

VAN STEEN, Edla (org.) *O CONTO DA MULHER BRASILEIRA*. S.Paulo, Vertente, 1978.

OBRAS PUBLICADAS NO EXTERIOR

DENSER, Márcia et alli. *DO MÚSCULO DA BOCA*. Artigo: *Brasil/2000, uma literatura no
espelho*. **Espanha**, Concello de Santiago/USC, 2002.

TIGERIN UND LEOPARD. EROTISCHE GESCHICHTEN BRASILIANISCHER AUTORINNEN.
(org.) Zurique, **Suiça**. Unionsverlag, 2003.

- ALVES, José A. Lindgren (seleção). *Outros Contos Brasileiros*. **Bulgária**, Embaixada do Brasil em Sofia, Editora Pet-Plus, 2005. tradução Vera Kirkova. .
A modern brasil elbeszélés. **Hungria**, Embaixada do Brasil em Budapeste, Ed. PRAE.HU, 2007.
- GAOKHORST, Hermien (org.) *HET LEKKERSTE IN HE LEVEN*. Conto: *De vampier van Alameda Casa Branca*. Utrecht, **Holanda**, Novib, 1991.
- MERTIN, Ray-Güde (org.) *TIGERIN UND LEOPARD*. Conto: *Tigerin*. Zurique, Ammann Verlag, 1988 e Rowoholt Verlag, **Alemanha**, 1991.
- PINTO, Cristina Ferreira (org.) *URBAN VOICES, CONTEMPORARY SHORT STORIES FROM BRAZIL*. Conto: *The Last Tango in Jacobina*. Maryland, University Press Of America, **USA**, 1999.
- SADLER, Darlene. *ONE HUNDRED YEARS AFTER TOMORROW (BRAZILIAN WOMEN'S IN THE 20TH CENTURY)*. Conto: *The Vampyr of Whitehouse Lane*. Indiana, Indiana Press University, **USA**, 1992.
- LOPES, Angélica M. (org.) *The Brazilian Short Story In The Late Twentieth Century – A selection from Nineteen Authors*. The Edwin Mellen Press, **USA**, 2009.
- DE NAPOLI, Cristian. (org.) *Terriblemente felices – nueva narrativa brasileña*. Ed. Emecé, **Argentina**, 2007.
- COELHO, Luísa (org.). *Puxando pela língua, contos angolanos e brasileiros*. Mazza **Edições e Embaixada do Brasil, Luanda, Angola, 2010**.