



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Luiz Henrique de Nadal

Perfis literários: manual de desmontagem crítica

Rio de Janeiro

2016

Luiz Henrique de Nadal

Perfis literários: manual de desmontagem crítica



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Língua Portuguesa.

Orientadora: Prof.^a Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

N127 Nadal, Luiz Henrique de.
 Perfis literários: manual de desmontagem crítica / Luiz
Henrique de Nadal. – 2016.
 108 f.: il.

 Orientadora: Ana Cristina de Rezende Chiara.
 Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio
de Janeiro, Instituto de Letras.

 1. Escritores - Biografia – Teses. 2. Imitação literária – Teses.
3. Mimese na literatura – Teses. 4. Autoria – Teses. 5. Jornalismo
- Autoria - Teses. I. Chiara, Ana Cristina de Rezende. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III.
Título.

CDU 92:82

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Luiz Henrique de Nadal

Perfis literários: manual de desmontagem crítica

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Língua Portuguesa.

Aprovada em 06 de abril de 2016.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara (Orientadora)

Instituto de Letras – UERJ

Prof^a. Dra. Marília Rothier Cardoso

Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Marcelo dos Santos

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2016

DEDICATÓRIA

À minha mãe, que queria me ver mestre.

AGRADECIMENTOS

À minha primeira mãe, ventre perpétuo.

À segunda, mãe preta Ana. Pelos irrespiráveis, possessões e encorajamentos.

Ao meu duplo, Luiz. Pela vigília e aprendizado.

À Fabi, quem me confiou a caixa de palavras e uma conversa infinita.

Aos irmãos de sangue, João e Maria. Também ao meu pai.

Aos amigos da crise: Diego, Gica e Inês. Pela eterno reencontro.

Aos amigos que dançam: Volmir, Priscilla e Victor. Por compartilharem a alegria de existir.

Aos Bioescritas, por encherem a mesa através da escuta e da troca.

À Capes, que sustente mais pensamentos no nosso país, assim como o meu.

Eu acho que você pode viver tanto a vida, quanto você pode viver a vida do livro, da leitura.

Silviano Santiago

RESUMO

NADAL, Luiz Henrique de. *Perfis literários: manual de desmontagem crítica*. 2016. 108 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Este trabalho tem como base o resultado de um projeto independente, realizado pelo pesquisador desde maio de 2012. O *site* Isto não é um cachimbo – Perfis Literários (www.istonaoeumcachimbo.com) é voltado à experimentação do formato biográfico breve, por meio do qual foram abordados 12 escritores contemporâneos. Levados à condição de objeto de estudo, os perfis literários são defendidos como uma ferramenta crítica inscrita entre o biográfico, o ficcional e o ensaístico. Diante da problemática do retorno do autor, o pastiche do perfil jornalístico surge como forma renovada de retratar o escritor do novo milênio. Efetiva-se, nesta pesquisa, a representação de seu mito através dos procedimentos de entrevista, leitura da obra e escrita. Para caracterizar esse novo formato, são realizadas análises comparativas entre o manual de perfil jornalístico de Sérgio Villas Boas e os perfis literários. Ademais, um reconhecimento do circuito literário é feito com a ajuda dos estudos de Ítalo Moriconi e Paula Sibila. Leva-se em consideração ainda a insuficiência da função autor concebida por Michel Foucault em conjunto com questões acerca do biográfico trazidas por Philippe Lejeune e Leonor Arfuch. Para complementar a discussão, lança-se mão da sistematização dos perfis literários de Adriana Lisboa e Bernardo Carvalho.

Palavras-chave: Perfis literários. Autor. Mito. Jornalismo. Pastiche.

ABSTRACT

NADAL, Luiz Henrique de. *Literary profiles: a manual of critical deconstructing*. 2016. 108 f. Dissertação (Mestrado em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

The present work is based in the results of an independent project, conducted by the researcher since May of 2012. The website "Isto não é um cachimbo - Perfis Literários" (www.istonaoeumcachimbo.com) is dedicated to the experimentation of the brief biographic format, by which were addressed 12 contemporary writers. As objects of study, the literary profiles are presented as a critical tool included among the biographic, the fictional and the essayistic. Considering the problematic of the return of the author, the pastiche of the journalistic profile emerges as a renewed way of depicting the writer of the new millennium. The representation of its myth takes place in this research through the procedures of the interview, the reading of the literary work and the writing. With the intent of characterizing this new format, comparative analysis were realized between the journalistic profile manual of Sérgio Villas Boas and the literary profiles. Furthermore, an acknowledgment of the literary circuit is accomplished with the support of studies from Ítalo Moriconi and Paula Sibila. It is still taken under consideration the insufficiency of the function of the author conceived by Michel Foucault in addition to the matters concerning the biographic presented by Philippe Lejeune and Leonor Arfuch. In order to add to the discussion, a systemization of the literary profiles of Adriana Lisboa and Bernardo Carvalho is presented.

Keywords: Literary profiles. Author. Myth. Journalism. Pastiche.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Fotografia do retrato Victor Hugo sur son lit de mort (1885), de Léon Glaize	16
Figura 2 –	Layout atual do site Isto não é um cachimbo – Perfis Literários	23
Figura 3 –	Versão referente ao texto de Foucault	34
Figura 4 –	Última versão do quadro de René Magritte	34
Figura 5 –	Primeira versão do layout do blog Isto não é um cachimbo	36
Figura 6 –	Primeira fotomontagem de escritor para o Isto não é um cachimbo blog .	63
Figura 7 –	Foto de divulgação do autor para o Festival de Microrrelatos Ciudad Mínima	63
Figura 8 –	Foto de divulgação do autor para Resonancia Magazine	64
Figura 9 –	Apropriação de imagem encontrada na internet, atribuída ao personagem leitor	66
Figura 10 –	Fotomontagem de dedicatória feita pelo autor a Juanito Capote	66
Figura 11 –	Fotomontagem de colagens feitas pelo leitor ficcional Juanito Capote	67
Figura 12 –	Formato de um perfil literário	91
Figura 13 –	Sistematização do perfil literário de Adriana Lisboa	93
Figura 14 –	Sistematização do perfil literário de Bernardo Carvalho	94

SUMÁRIO

	O VERDADEIRO AUTOR DE ROMANCE NEGRO	10
1	UM ENREDO PARA OS PERFIS LITERÁRIO.....	23
2	PERTURBAÇÕES NO ESPAÇO JORNALÍSTICO: DO FATO AO PERFIL	33
3	NEM CAPOTE, NEM JOÃO ANTÔNIO: A PATERNIDADE DOS PERFIS LITERÁRIOS É OUTRA	44
4	ENSAIANDO LIÇÕES DE JOGO COM ANA CRISTINA CESAR	50
5	TÉCNICAS PARA MONTAGEM DO MITO DE ESCRITOR	61
5.1	Perfil literário de Adriana Lisboa	69
5.2	Perfil literário de Bernardo Carvalho	77
5.3	O salto literário nos perfis jornalísticos: considerações acerca dos perfis literários de Adriana Lisboa e Bernardo Carvalho	87
	CONCLUSÃO	100
	REFERÊNCIAS	103

O VERDADEIRO AUTOR DE *ROMANCE NEGRO*

Decido escrever o perfil de um misterioso escritor. Desde o início tive a certeza de haver reconhecido um bom personagem da vida ordinária. Exatamente como devem ser os protagonistas de uma saga biográfica¹. O que não percebi foi que, ao retratar sua trajetória, coloquei uma novela pronta nas mãos de outro escritor. Este não receberá aqui outra menção a não ser a de sua calúnia. Porém, essa história não se trata de mim nem daquele que se diz seu autor. É Peter Winner a pedra fundamental de uma narrativa sem fim. Após anos de reclusão, o autor de *Romance negro* (Grasset) teve a intimidade descortinada para todas as câmeras como se entrasse no chuveiro de Hitchcock. Antes disso, quase nada se sabia sobre ele. Dois anos antes do espetáculo público em que se tornou sua vida, não havia uma fotografia sequer em circulação. Escondia-se de repórteres e entrevistadores. Tampouco pisava em congressos ou festas. Emissoras de televisão nunca haviam capturado sua imagem. Tudo o que se falava a seu respeito vinha dos livros e ganhava corpo com os boatos. A paixão por Edgar Allan Poe. O horror a caviar e a Mozart. Uma das raras vezes em que se manifestou foi através de um enigmático pronunciamento. Um gesto – como diriam os obsoletos estruturalistas – feito das únicas matérias que constituem um autor. Papel e tinta². “Nunca há suficiente solidão em torno de quem escreve”³. As palavras não eram do esquivo escritor, mas de Kafka. Quem também poderia ter assinado um pronunciamento como o do velho Peter Winner. Aquele sujeito que ficou para trás com a chegada da fama. “Prezo meu recato acima de tudo e me orgulho de não ter uma biografia”⁴. Mas no apagar das luzes tudo se torna uma questão de assinatura.

•

Um dos poucos escritores americanos editados pela Grasset, Peter Winner cedeu ao convite do Festival International du Roman et du Film Noirs. Enquanto todos esperavam que ele se escondesse atrás de mais uma colagem de citações, com voz raquítica e mãos trêmulas, Winner brilhou em cena. Como se estivesse possuído por uma entidade, libertou uma extasiada fala de si mesmo. Os demais escritores da mesa foram ofuscados por completo. Em uma sequência de ímpetos inesperados, provocou até mesmo os donos do festival. *Por que*

¹ VILAS BOAS, 2003, p. 18

² BARTHES, 2004, p. 57

³ FONSECA, 1992, p. 148

⁴ FONSECA, 1992, p. 149

*diabos vocês, franceses, não construíram uma tradição de romain noir como os americanos e os ingleses?*⁵, perguntou à queima roupa. O furacão Winner insurgia na mídia e causava fascínio no circuito literário. No mesmo mês anunciou o casamento com Clotilde Farouche, então responsável pelos seus livros na editora Grasset. Afinal, não era Winner apreciador de meninos como Wilde? Boatos inflavam. Expectativas caíam duras no chão da realidade. Nem bem a febre esfriava, lançou o festejado *Romance negro*. Livro que aplicaria boa dose de vigor em sua obra. Assim como na nova vida espetacularizada. “Um mês intenso de acontecimentos na vida de Winner, há dois anos atrás”⁶ – foi exatamente o que li anos mais tarde em um livro de mesmo nome, publicado por uma grande editora nacional. Além da semelhança no título, o segundo *Romance negro* continha a história de um escritor cuja obra de sucesso era homônima. Nada que nós, leitores, já não tenhamos encontrado em um conto de Borges. Novo era o fato de que a origem do relato também havia passado pelas minhas mãos. Anos antes, tive dois encontros com o verdadeiro personagem dessa trama.

•

Fazia dois anos desde que a vida de Peter Winner havia se convertido em um *best-seller*. Ao aterrizar no Charles de Gaulle, uma comissária com luvas e quepe vermelho da Air France estendeu-me o jornal. “*Sera present au Festival de Grenoble le célèbre écrivain américain Peter Winner. Son dernier livre Le faux (Grasset) confirme sa phase actuelle de splendeur, a commencé dans Romain noir (Grasset). Jusque-là, considéré comme un écrivain en déclin, le nouveau Winner...*”⁷. Durante a escala em Boston, conheci Thomas, um dos editores da antologia anual *Polar*. Na sua opinião, Winner havia contratado um agente literário visionário. Ou era um gênio da autopromoção. “O anonimato literário não nos é suportável; só o aceitamos na qualidade de enigma”⁸. Thomas não escondia seu deslumbre diante do mito. O marco criado com a publicação de *Romance negro* era incontornável em sua obra. “O antes e o depois de RN”, brincava Thomas, o discípulo. O livro abrira um caminho de sucesso sob os pés de Winner. Debaixo deles um tapete vermelho estendido até a limusine que aguardava por ele e Clotilde Winner em Grenoble, logo após desembarcarem do Train Noir. “Quanto a nós e o restante dos escritores, iremos de ônibus para o hotel”, Thomas indicou o caminho com a cabeça baixa. Seu silêncio parecia o de um leitor rejeitado. No saguão mostrou-me o folheto

⁵ FONSECA, 1992, p.149

⁶ FONSECA, 1992, p.170

⁷ Tradução do autor: “Estará presente ao Festival de Grenoble o famoso escritor americano Peter Winner. Seu último livro *O farsante* confirma sua atual fase de esplendor, iniciada em *Romance negro*. Até então, considerado um escritor em decadência, o novo Winner –” (FONSECA, 1992, p.146)

⁸ FOUCAULT, 2009, p. 276

com a programação do festival. O cometa Winner apareceria em dois momentos. No debate, naquela mesma noite. E na mesa de autógrafos do dia seguinte. “Essa será nossa chance!”, os olhos de Thomas reacenderam como um foguete impulsionado para o espaço.

•

Fomos juntos para o auditório. O lugar era sombrio. Uma verdadeira caverna. Ruídos de trovões e terremotos eram produzidos por alto-falantes ocultos, segundo meu novo amigo Thomas. “Então somos personagens de um *roman noir*!”⁹, seus olhos perscrutavam a ambientação cinematográfica. Naquele dia entendi que para se contar a história de um escritor é preciso ter sua atmosfera ficcional como pano de fundo. Afinal, eles já não são tratados como personagens nos cenários realistas da mídia?¹⁰ Sem falar que cada vez mais aparecem como protagonistas de seus relatos literários. Não seria incoerente separar a trajetória do homem e do escritor, posto que suas vidas estão inscritas entre o real e o ficcional simultaneamente? Eu diria até impossível. Momentos antes do debate, Winner já estava reunido com os demais escritores à mesa. A inglesa P. D. James, o americano James Ellroy e o alemão Willy Voos. Hoje, com a distância esclarecedora dos fatos, reconheço o efeito da *performance* de Winner naquela noite. Sua atuação apagou por completo a fronteira entre o real e a ficção. Nem mesmo Ellroy, que uivara como o carcaju de *The big nowhere* (Mysterious Press), esticaria tanto os limites entre vida e obra. Quando uma enfadonha discussão sobre a gênese do *roman noir* estava prestes a sepultar a discussão, Winner olhou nos olhos dos presentes. Como fossem uma única e monumental esfinge, crispou as mãos e disse-lhes: “Eu afirmo a todos vocês deste auditório que existe o crime perfeito, na vida real e, portanto, na literatura. Ou vice-versa, se preferem”¹¹. Winner falava com a autoridade de um narrador¹². “Numa história policial, permitam-me repetir, sabemos da ocorrência do crime, conhecemos a vítima, mas não sabemos quem é o criminoso. Neste crime perfeito todos saberão logo quem é o criminoso e terão que descobrir qual é o crime e quem é a vítima.”¹³. Tudo cheirava a uma nova *mise en scène*. Um novo filme de Hitchcock, se ele não tivesse feito *Pacto sinistro*. Ou *Strangers on a train*, de acordo com Thomas, o tradutor. Winner arrogou para si a autoria do crime e deu três dias para que o mistério fosse resolvido por alguém. Se houvesse alguém capaz de bancar o desafio, essa pessoa seria o Inspetor Papin. Winner

⁹ CAMARANI, TELAROLLI, 2008, p.201.

¹⁰ SIBILA, 2008, p. 229

¹¹ FONSECA, 1992, p.152

¹² BENJAMIN, 1994.

¹³ FONSECA, 1992, p. 152

chegou a chamar sua atenção durante a discussão. Por um segundo teve a impressão de que o inspetor estava cochilando na plateia. Porém seu cachimbo, firme na boca, cheirava a um engodo surrealista. Conforme o mordida, seu rosto variava entre as feições de um boi e de um *bull-dog*. Aos olhos dos *experts* no gênero *noir* daquele auditório, o deboche e a zombaria de Papin eram impensáveis para um detetive. Fosse ele da escola inglesa ou americana. Aos olhos meus, o crime de Peter Winner só poderia ser compreendido deixando para trás os procedimentos metódicos e racionais de um colecionador de fatos. O detetive ideal para o caso de Peter Winner concluiria que o enigma de Winner é insolúvel. E, mesmo assim, não colocaria um ponto final.

•

O mistério nunca foi retomado publicamente. E isso por um fato que poucos souberam: Peter Winner tornou-se um caso sem saída. Seu truque inicial acabava por enredá-lo perpetuamente entre o real e a ficcionalização. Foi Thomas quem deu o tiro mais perto do alvo durante a discussão. Para não dizer em cheio: “Você, Peter Winner, matou Peter Winner”¹⁴. Thomas era um bom leitor, como devem ser os editores. Faltou-lhe apenas uma dose de coragem para duelar com o autor. Beijou o anel do supremo Winner ao invés de defender sua apurada suposição. Para desmascarar o impostor, bastaria um leitor. Desde que este não fosse um “(tel)espectador” de literatura¹⁵. Todas as respostas estavam diante do texto. Afinal, o livro seguinte de Peter Winner não se chamava *O impostor?* De qualquer maneira, a tentativa de Thomas, o medroso, serviu para sinalizar zonas de perigo não previstas pelo enganador. Suspeito que o escritor precisou ouvi-lo para se dar conta do embuste ficcional em que havia se metido. Não por acaso deixou o sorumbático auditório repentinamente. Também não é sem motivos que alguém abandona uma mesa de autógrafos, como aconteceu logo depois. Àquelas alturas a fila de leitores já havia se transfigurado em uma imensa serpente elevada diante da vítima. Foi a última vez que vi Peter Winner durante aquela viagem. E certamente seria a última de todas, não fosse meu caro Thomas. “Tenho um encontro marcado com Peter, sigilo absoluto!”, confiou. Ele acreditava tê-lo convencido a publicar a trama entre um antigo e um novo Winner para a próxima edição da *Polar*. A expectativa levantada durante o festival serviria oportunamente de gancho. “Peter prometeu colocar tudo no papel assim que chegasse ao hotel”, confidenciou Thomas, o ingênuo. Diferente dos narradores, editores nem sempre conseguem o que querem. Sobretudo quando há uma editora como Clotilde Farouche Winner

¹⁴ FONSECA, 1992, p. 153

¹⁵ SÁ, 2007, p. 19

no comando. Na mesma tarde ela entrou em contato com Thomas. Disse-lhe que o autor era propriedade exclusiva da Grasset. Assim como o sua obra. “Espero que o fim dele não seja o mesmo de Kramer”. Referiu-se ao olhar de bobo que identificara em Winner. Um olhar muito parecido ao do assombrado protagonista de *Romance negro*. “Seus olhos fixavam um espaço vazio que só ele parecia conhecer”. Thomas era um leitor inconformado. O assunto foi enterrado e ressentimentos não foram regados pelo editor. Quando lhe pedi ajuda para conseguir uma entrevista com Winner, ele aceitou. Escrever um perfil a seu respeito seria inofensivo. Assim como vinham sendo feitas inúmeras entrevistas, reportagens especiais e novas aparições em festivais. Foi o que Peter Winner também achou.

•

Meses depois eu estava aterrissando novamente no Charles de Gaulle. Peter combinara um encontro comigo nos arredores de sua casa atual. “É melhor que Clotilde não saiba de nada”, disse ao abrir a porta da confeitaria Carette. Não era apenas a esposa que vigiava seu patrimônio literário. Winner era constantemente assediado pela mídia. Há poucos dias havia recebido a ligação de um diretor de cinema dos grandes. Sua proposta era filmar um drama biográfico sobre o seu segredo, seja ele qual fosse. Sem dúvidas a *persona* Winner tinha todos os atributos para protagonizar um filme. Além disso, sua obra literária já estava em segundo plano. “Porque o importante é a personalidade: o que desperta a maior curiosidade é a vida privada do artista, os pormenores de sua intimidade e seu peculiar modo de ser. É isso o que está à venda, e é isso o que o público costuma comprar”¹⁶. Diante do autor, compreendi que jamais conseguiria penetrar no desvario daqueles olhos. Não sem perder a sanidade! Quanto mais distingui-los da realidade à maneira de um jornalista perfilador¹⁷. Eles acreditam que a empatia com o entrevistado é chave para compreendê-lo. Seja qual forem as circunstâncias. Até mesmo um olhar idêntico àquele do bobo da aldeia que vê a sereia. Como tudo na vida de Peter Winner, a confeitaria na galeria da Place de Vosges tinha um motivo. Era ali também a turística Maison de Victor Hugo. “Você sabia que esta não é a verdadeira casa dele?”. Diante da minha descrença, continuou. “Trata-se de uma arquitetura totalmente inventada. Uma reprodução de diferentes cômodos das várias casas em que morou pela cidade”. Winner atraía meus olhos como se ele próprio fosse uma página prestes a ser virada. “E isso tudo é feito para um tipo de leitor muito diferente dos leitores de Victor Hugo”. Alinhou as pontas dos dedos das duas mãos em frente ao rosto, engendrou uma pirâmide e falou por detrás dela.

¹⁶ SIBILA, 2008, p.182

¹⁷ VILAS BOAS, 2003, p.14

“Aquele que se interessa pela vida do autor”. Seus olhos não vacilavam. Winner tinha razão. A morte de Victor Hugo teve um dos maiores cortejos fúnebres que a França já viu. E a legião de dois milhões de admiradores estava nas ruas de Paris, em 1885, por um motivo diferente. O reconhecimento da obra do autor. Muito distante das comoções ligadas à morte das celebridades de hoje em dia, essas mobilizações oitocentistas decorriam do peso público da palavra escrita pelo autor¹⁸. Jamais pelo interesse despertado por sua vida privada ou sua personalidade. Winner cruzou os braços como se impedisse a si mesmo de descortinar o restante da teoria. Só depois do nosso encontro fui visitar o museu. A placa de entrada reforçava a hipótese de Winner. *Entrez dans l'intimité de Victor Hugo*¹⁹. Ao entrar no quarto do escritor, senti uma vertigem incontrolável. Na parede havia um retrato cuja cena era idêntica ao cômodo. Exceto por um motivo. A imagem pictórica mostrava o autor sendo velado em seu leito. Enquanto o quarto em que eu estava, com exceção de um casal de chineses, encontrava-se vazio. Naquele segundo dilatado pelo torpor eu entendia, mesmo sem dar-me conta. O caso de Winner não era apenas uma *mise en scène*. Era um *mise en abyme*. Tomado pela tontura, deixei-me tragar pelos fatos ao invés de reproduzi-los²⁰.

¹⁸ SIBILA, 2008, p.178

¹⁹ Disponível em: <<http://www.maisonsvictorhugo.paris.fr/fr/musee-collections/histoire-du-musee>>. Acesso em: 28 fev. 2016

²⁰ GENRO FILHO, 1987, p.186

Figura 1 - Fotografia do retrato *Victor Hugo sur son lit de mort* (1885), de Léon Glaize



Fonte: O autor.

•

Dois anos atrás, no dia 20 de outubro, um sujeito até então oculto em nossa história telefona para o antigo Peter Winner. Ele se chama John Landers. Passando-se por assistente de Clotilde, marcou um encontro no Hotel des Saints-Pères. Depois de uma longa conversa em um restaurante, Landers o convidou para o seu hotel, na rua St. André des Arts. Embriagado e seduzido pela ideia de ganhar um exemplar de *Eureka*, de Poe, a vítima aceitou. Chegando lá, Landers lhe serviu champanha com uma dose de veneno. Depois de convulsionar por horas, Winner teve seus trajes cuidadosamente substituídos. Landers incluiu seu passaporte no bolso do cadáver e uma carta de recusa de um romance por parte de Clotilde Farouche. Por último, o charlatão escreveu o próprio bilhete de suicídio e despediu-se de si mesmo. Ao olhar-se no espelho, viu refletida a imagem do sucesso. John Landers, debaixo da couraça de Peter Winner, acabava de sacramentar uma obra. No dia seguinte, vestiu o casaco preto e chapéu do verdadeiro Winner. Encaminhou-se para a *gare de Lyon* e de lá embarcou no Train Noir rumo a Grenoble. Era Landers, portanto, quem acabara de pedir o terceiro daiquiri ao garçom. A depender do ângulo, seus olhos variavam entre a prepotência de quem se crê um eterno

vencedor e o arrependimento de um rato encurralado. Na noite do festival, o falso escritor não havia apenas invertido o teorema do romance policial, agora enredo de sua própria vida. Sua confissão apontava para duas saídas. Ambas pelas portas dos fundos. Por um lado seu verdadeiro nome seria relegado ao esquecimento. Por outro, comprovaria a falência de todo o funcionamento de propriedade autoral.

•

Se eu sabia da existência de uma engrenagem subterrânea que produz a forma autor? Os textos literários são habitados por um sujeito que desempenha neles funções variáveis e complexas²¹. É verdade que aqueles que escrevem foram afastados das análises literárias com a vigência do estruturalismo. Porém, os espaços que ocupavam nos relatos ficcionais continuaram abertos na sua estrutura²². Tanto é que um importante filósofo identificou nesses vãos desalojados a função autor. Uma ferramenta altamente condicionada pelo escritor exilado do texto. Nas obras literárias e artísticas de hoje, opera com todo o seu vigor. Sobretudo naquelas consagradas pela mídia e pelo mercado. Por sua vez, o maquinário oferece vagos contornos do homem autor²³. Basta lembrar-se dos traços vagos que os livros do antigo Winner eram capazes de oferecer ao leitor. Com a crescente presença do autor diante do público leitor, a ferramenta tornou-se obsoleta. Em oposição, o reduzido espaço para os livros na estante, perdidos para a televisão que divulga o escritor, tornou possível um atentado como esse. Nenhum erudito²⁴ conseguiria descobrir o golpe de Landers antes de obter seu depoimento. Obviamente que as semelhanças físicas entre o verdadeiro e o falso Winner foram imprescindíveis para o plano. A separação entre os dois irmãos durante a infância é rocambolesca demais para calar todas as suspeitas. Entretanto, regulando a máquina autoral a seu favor, Landers facilmente se apropriou da figura que ela projetava para o exterior do texto²⁵ e de toda a sua herança. No entanto, na minha frente eu via mais do que um prisioneiro. Acorrentado como Prometeu à biografia alheia, quanto mais tentasse trazer a verdade à tona, mais estaria engrandecendo a obra ficcional de Peter Winner. Pedi outro drinque ao garçom e consegui o esquema detalhado da atuação de meu entrevistado:

²¹ SIBILA, 2008, p. 6

²² FOUCAULT, 2009, p. 268

²³ FOUCAULT, 2009, p. 277

²⁴ NIETZSCHE, 2013, p. 57

²⁵ FOUCAULT, 2009, p. 267

O sistema da crítica moderna é formado por pelo menos três grandes estações. Landers desenhou três círculos em um guardanapo: (A) autor, (O) obra e (E) escritura²⁶. Assim que os cientistas estruturalistas inutilizaram a estação do autor, explicou, os demais núcleos de força tiveram de trabalhar com sobrecarga. Para evitar um colapso, não só alguns cabos secundários foram mantidos, como algumas emendas foram incorporadas à estação isolada. Na ala (O), onde estão as obras, encontra-se o produto final da literatura. Livros e toda sorte de textos. Porém, seu sistema é pouco apurado. Não conseguiria distinguir os limites de uma dada obra quando, além dos livros, misturam-se diários, autobiografias, correspondências e bilhetes de lavanderia. “Como definir exatamente o que faz parte de uma obra literária?”²⁷. Landers entonou um soluço no lugar da interrogação. Sem aparatos suficientes na estação (O), os cientistas mantiveram um dos cabos conectados à zona do autor (A). “Em caso de emergência, decide o autor”²⁸, exclamou. Daí o funcionamento do espaço (O) requerer, no mínimo, um cabo de conexão ao espaço do autor. Do outro lado, os aparelhos da estação (E) também são deficientes. O primeiro cabo a ser desligado entre (E) e (A) dizimou o componente “empirismo²⁹ ligado a” ambas. Com os movimentos retardados, Landers aprisionou mais de uma palavra com os dedos em aspas. Uma vez desplugado, não se trabalha mais com o lugar daquele sujeito que senta para escrever, em termos práticos. A modo de compensação, os cientistas criaram conexões provisórias com a estação (A), do autor. Já que, de maneira autônoma, a zona (E) não proporcionou avanços significativos nos estudos literários. Hoje sabe-se que a plataforma do autor (A) nunca pode ser completamente desativada. De forma indireta, é ela que ainda garante o funcionamento das demais estações. “Na prática, a gambiarra faz com que algumas operações da crítica sejam falhas, como foi o meu caso”. Quando Landers concluiu a explanação, seu hálito de rum e lima estava azedo.

•

Na manhã em que chegou à *gare* com o *billet* Trans-Polar Express para o festival, Landers teve o primeiro encontro com Clotilde sob a pele de Winner. A editora jamais imaginava haver recusado os originais de John Landers, agora Peter Winner. Entregando-lhe novos manuscritos, dessa vez *Romance negro*, o impostor soldaria a torção feita no aparato autor. Trajado com as vestes de Winner, encarnando seus gestos e com posse de sua assinatura, deu-

²⁶ FOUCAULT, 2009, p. 270

²⁷ FOUCAULT, 2009, p. 270

²⁸ FOUCAULT, 2009, p. 278

²⁹ FOUCAULT, 2009, p. 271

lhe a pasta do novo livro e disse: “Este é sobre a minha vida”³⁰. A estratégia de publicar um livro autobiográfico foi certa. A função autor opera de forma singular nos relatos em que a vida do escritor é matéria de ficção. Qualquer leitor, seja eu ou você, toma o livro nas mãos acreditando que o autor é também narrador e protagonista da história contada. Ou pelo menos nos comprometemos a acreditar nessa identidade tríplice. Há um pacto de leitura que todos nós assinamos ao nos depararmos com narrativas desse tipo³¹. A partir de então, Landers deixou-se coroar pela função autor, cada vez mais potente nos textos literários. Ligada ao setor jurídico, ela garante a propriedade do autor ao seu discurso³². Assim como ao setor de catalogação, que define o valor literário dos textos. Reforçado pelas *performances* cada vez mais ousadas de Landers, o plano funcionou perfeitamente. Convenceu críticos, editores e leitores. Até a responsável por editar os livros do verdadeiro Winner à época. “Fui para a cama com você por causa do *Romance negro*. Casei-me com você por causa do *Romance negro*”³³. Landers fazia um biquinho de lagarto ao imitar a mulher.

•

“A qualquer texto de poesia ou de ficção se perguntará de onde ele vem, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto”³⁴. Landers debochava da dependência cega da literatura à função autor. Apesar da aura alcoólica, estava coberto de razão. O valor de um texto depende de como são respondidas aquelas perguntas. Por essa lógica, *Romance negro* foi assimilado tendo como norte a fortuna crítica da obra de Winner. Então entendi o que Landers queria dizer sobre o poder do nome de autor. “Não é apenas um nome”, insistia. “Ele exerce um papel em relação ao discurso”³⁵. De fato, o nome era uma facilidade. Soube de um escritor famoso que exigiu completo anonimato para dar uma entrevista³⁶. Segui construindo um castelo de evidências. Ninguém até hoje sabe como era a cara de Shakespeare. Ele exprimiu completamente sua obra, longe das poluições biográficas³⁷. Blanchot também atravessou todo o século XX com quase 40 livros publicados e sem uma fotografia sequer. Clarice Lispector dizia que o papel do escritor era o de falar cada vez

³⁰ FONSECA, 1992, p. 170

³¹ LEJEUNE, 2008, p. 26

³² FOUCAULT, 2009, p. 279

³³ FONSECA, 1992, p. 172

³⁴ FOUCAULT, 2009, p. 276

³⁵ FOUCAULT, 2009, p. 272

³⁶ FOUCAULT, 1994, p. 137-144

³⁷ SIBILA, 2008, p. 199

menos³⁸. “Mas isso foi depois de se tornar Clarice Lispector”, rebateu. Investi com um último petardo: Virgínia Woolf chegou a confessar que por mais desagradável que fosse ser obrigado a ficar do lado de fora, pior ainda era “ficar trancado do lado de dentro”³⁹. Landers já sabia disso. De largada, seu primeiro livro faturava a expectativa do público leitor. O legitimado nome de Peter Winner acolheria cada lançamento em uma seção de destaque nas livrarias. Também atuaria na opinião dos críticos, que mecanicamente interpretam a obra do autor através de uma lógica evolutiva. O romance de Landers era uma façanha quando relacionado aos livros anteriores de Winner. Motivo para encher-lhe o peito de orgulho, é verdade. Mas também para soltar o riso sobre a inutilidade do discurso crítico. “Deixando para trás tentativas fracassadas, fórmulas que manipulava com grande maestria, criava uma coisa inteiramente nova”⁴⁰. Ao lembrar o trecho do jornal antigo, a risada de Landers adquiriu um desespero intestino. Ele poderia ficar deitado em um divã o resto de sua vida. As manchas de suor e tinta de Peter Winner haviam selado seu legado. Ah, o antigo Winner, aquele sim um verdadeiro artesão!⁴¹ O novo autor poderia deixar suas mãos de molho. Sua destreza e seu domínio de técnica não fariam mais diferença no ofício. Era proprietário de uma senhora personalidade artística. A essência adquirida garantia que a obra sempre estará latente na sua subjetividade. Basta que rompa a casca em um momento dos mais triviais. Uma ida ao banheiro. Uma baforada de cachimbo. Ou até mesmo ao limpar o cocô de cachorro da sola do sapato. Winner, como todo artista iluminado pelo sucesso, só precisaria continuar sendo Winner⁴². Sua personalidade se encarregaria de dar sentido à obra. Depois de passar longos minutos no banheiro, Landers emendou. “O urinol virou arte porque um artista disse que era, não é mesmo?”

•

Landers consolidara-se como o verdadeiro foco de expressão⁴³ de Peter Winner. Detinha o poder de explicar a presença de qualquer acontecimento em sua nova obra. Mais que isso. Como escritor do novo milênio⁴⁴, tornou-se a própria obra. Uma imagem de autor que muda da água para o vinho. Um perfil polêmico que distrai o meio literário com seus comentários.

³⁸ Entrevista concedida ao jornalista Júlio Lerner, em 1º de fevereiro de 1977, para o programa “Panorama”, da TV Cultura, de São Paulo. Disponível em: <<http://www.revistabula.com/503-a-ultima-entrevista-de-clarice-lispector/>>. Acesso em: 26 fev. 2016.

³⁹ WOOLF *apud* Sibila, 2008, p.174

⁴⁰ FONSECA, 1992, p. 177

⁴¹ BENJAMIN, 1994 p. 205

⁴² SIBILA, 2008, p. 150

⁴³ FOUCAULT, 2009, p. 276

⁴⁴ SÁ, 2007, p. 16-17

Persona indócil diante das regras e das expectativas. Um escritor que cria enigmas entre vida e obra para o leitor. Se tivesse sido retratado por um jornalista comprometido com os fatos, é provável que não houvesse desdobramentos nesta história. Quem acredita na veracidade da imagem não é capaz de transformá-la. Não é capaz sequer de perceber que há um conceito de identidade habilmente construída como simulacro. Não se pode ter fé cega em nada do que falam os autores⁴⁵! A publicação do *Perfil noir de Peter Winner* não teve a repercussão merecida. A não ser quando foi parar nas mãos de um único exímio leitor.

•

O *perfil noir de Peter Winner* foi publicado em um suplemento dominical da capital paulista. O drama pessoal de Landers-Winner era praticamente um romance pronto. A ideia de publicá-lo como tal tentou-me muitas vezes. Pelo menos até constatar que o perfil havia sido completamente esquecido uma semana após a veiculação. Assim como o suplemento dominical, foi extinto logo em seguida. Para a minha surpresa, anos depois, eu encontrava nas livrarias o livro de um autor brasileiro. Este não tinha nada de misterioso. Talvez fosse tão conhecido quando Peter Winner no seu país. A leitura do familiar romance levou-me mais tarde a ingressar em um mestrado de literatura brasileira, no Rio de Janeiro. Em uma de minhas idas à biblioteca, encontrei o livro de um pesquisador escandinavo naturalizado brasileiro. Apesar do nome impronunciável, sua análise foi mais astuta do que a crítica francesa. Reli inúmeras vezes para ter certeza de que não se tratava de uma vertigem:

A narrativa se cria em torno da relação entre o autor e sua imagem pública, ativando o cerne do conflito entre o perfil literário criado pelos livros e a ‘pessoa real’, ou extraliterária, numa história em que um leitor entusiasta assassina o seu objeto de admiração, o autor, que passava então por uma crise criativa, para tomar seu lugar e converter-se ele mesmo em autor e dar continuidade à obra. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 40)

A trama em questão carregava o título e os personagens desta história. O livro intitulado *Romance negro* trazia dentro de si um dos contos com o mesmo nome. E que, por sua vez, continha um protagonista escritor, autor do livro homônimo. Ao invés de apresentar meu estudo sobre a obra, estava determinado a revelar o seu verdadeiro autor. Em uma das incontáveis visitas à biblioteca, após subir 11 andares de escada como se estivesse no castelo

⁴⁵ SÜSSEKIND, 1984, p.119

de Kafka, descobri a única abordagem que poderia funcionar. Então não era a Literatura o grande protagonista dessa história⁴⁶? Sentado nos fundos da biblioteca vazia, não consegui tirar os olhos do texto até que as luzes se apagassem. Seria um romance gótico ou policial, aquele? Como se a narrativa apenas começasse, uma intensa intertextualidade entre a tradição do *roman noir* e o fantástico abriu-se diante dos meus olhos. De súbito, fui acometido por um novo tipo de vertigem.

⁴⁶ CAMARANI, TELAROLLI, 2008, p.202

1 UM ENREDO PARA OS PERFIS LITERÁRIOS

Decido escrever o perfil de escritores contemporâneos. Traço um plano: ler a obra do escritor, entrevistá-lo e fazer disso uma experiência de escrita. De forma sistemática, foi isso o que fiz ao longo de 12 edições de perfis literários publicadas até hoje no *blog Isto não é um cachimbo – Perfis Literários*, mais tarde reformulado na estrutura de um *site*⁴⁷.

Figura 2 - *Layout atual do site Isto não é um cachimbo – Perfis Literários*



Fonte: O autor.

Simultaneamente ao trabalho de leitura, entrevista e escrita, iniciado em maio de 2012, as edições ganharam um formato cada vez mais definido. Recursos da ficcionalização e da intertextualidade foram sendo explorados de diversas maneiras até que as próprias motivações do projeto – que pretendia apresentar escritores contemporâneos através de uma abordagem

⁴⁷ Inicialmente o *blog* consistia em uma configuração bastante simplificada: página única e central onde os perfis eram postados mensalmente. Reestruturado no formato de um *site* em 2013, depois de um ano, sua estrutura passou a possuir quatro seções principais, além da página de entrada onde são postadas as edições mais recentes. São elas: *O projeto*, que oferece uma breve explicação dos objetivos do *site*; *O autor*, apresentação do idealizador; *Edições anteriores*, espaço que possibilita acessar as demais edições de perfis; e por fim, *Blog Cachimbo de bolso*, onde encontra-se conteúdo variado como eventos e novas publicações dos escritores. Disponível em: <www.istonaoeumcachimbo.com>. Acesso em: 28 fev. 2016.

inovadora – ficassem mais claras e menos ambiciosas. Além disso, outros desdobramentos sucederam durante esse período. Desde a primeira publicação, com ajuda surpreendente da maior parte dos escritores, houve engajamento de um grupo significativo de leitores e seguidores na internet. Até culminar em uma espécie de legitimação do circuito literário com as entrevistas ao vivo na Casa das Rosas, conduzidas por mim na presença dos autores. Na contramão desse fluxo de acontecimentos, fui tomado pelo desejo de conceber os *perfis literários* como ferramenta crítica, propósito maior desta dissertação de mestrado. Portanto, passar a limpo a trajetória do projeto será o passo inicial do percurso que visa criar um lugar de discussão teórica dentro do espaço acadêmico. Revisto e caracterizado em toda a sua constituição, será hora de estabelecer uma espécie de historiografia do objeto autoral através de suas referências, colocando-as à prova. Fechado o ciclo, será inevitável abri-lo novamente. Dessa vez em novos rumos para os *perfis literários*.

Inicialmente os 12 perfis elaborados paralelamente à dissertação, agora levados à condição de objeto de análise, serão revistos de olho no contexto em que estão inseridos. Tempos de superexposição do escritor em feiras e festivais literários, da circulação de conteúdos sobre a vida do autor nos *blogs* e *sites* especializados, da autopromoção e da interação com leitores nas plataformas da internet. Desde o período em que o projeto foi lançado (2012) até os dias de hoje, tem sido intenso o calendário de eventos literários. De acordo com a matéria *A explosão de eventos literários no Brasil*, publicada pelo jornal *O Globo*, o crescimento foi ascendente em todas as partes do país, alçando a marca de 320 eventos em 2014, superior ao ano anterior. “A última aferição do MinC listava 257 eventos em 2013 – mais da metade (137) na Região sul” (FILGUEIRAS, 2015). Sem contar a realização de dois eventos de porte internacional como a Feira de Frankfurt⁴⁸ e o Salão do Livro⁴⁹. A primeira foi realizada em outubro de 2013 na Alemanha e é considerada a mais importante feira de livros do mundo. Recebeu 70 escritores nesta ocasião em que o Brasil foi o país homenageado. Por conseguinte, era de se esperar que a participação em um evento editorial como este causasse grande impacto no mercado editorial brasileiro (COZER, 2013). As editoras então deram início a uma corrida para ampliar o catálogo de livros dos ficcionistas contemporâneos e oferecê-los às casas internacionais. O Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE), que tem como praxe a aquisição de clássicos e infantojuvenis

⁴⁸ Para mais informações sobre o evento, acessar o *site* oficial: <<http://www.book-fair.com/en/guestofhonour/review/>>.

⁴⁹ Para mais informações sobre o evento, acessar o *site* oficial: <<http://www.salondulivreparis.com/Bresil-2015.htm>>.

das editoras, investiu R\$ 75 milhões entre aquisição e distribuição de livros de ficção contemporânea na edição de 2013. O governo também atuou de forma antecipada, através do Programa de Internacionalização do Livro e da Literatura Brasileira, criado pela Fundação Biblioteca Nacional (FBN/MinC), viabilizando um pacote com uma série de ações e incentivos. O objetivo foi ambicioso e sem precedentes, de modo a estimular a exportação de livros e a venda de direitos autorais de escritores brasileiros em outros países até 2020. Como exemplo, uma das medidas foi a liberação de 400 bolsas de tradução, das quais 290 já haviam sido aprovadas em 2010, quando o evento foi anunciado pela primeira vez.

O Salão do Livro, por sua vez, foi dedicado sobretudo à comercialização de livros e convocou 48 nomes da literatura contemporânea no início de 2015, em Paris. Não cabe aqui entrar em pormenores desses eventos. O que interessa destacar, através desses recortes de informações, é o estado de ânimo que vinha sendo celebrado pela imprensa sobre o mercado editorial. Nelas está patente a necessidade de promover uma nova imagem da literatura brasileira, vistas as ações mencionadas até aqui. Efeito de uma nova imagem do país – é o que dirá Resende (2014) em *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Considerando um fenômeno indissociável das mudanças políticas ocorridas na economia, a pesquisadora descreve o horizonte ético e estético da nova literatura brasileira, sobre o qual trabalha⁵⁰:

O corte proposto, especialmente a ficção em prosa a partir dos anos 1995, como indicador de uma nova literatura, tem evidentemente muito a ver com as possibilidades em que o Brasil se encontra, com o processo de democratização completado e solidificado, de cultivar, finalmente, uma política da esperança, o que não quer dizer aceitação unânime das políticas de Estado nem tampouco ausência de manifestações de descontentamento. Contribui, certamente, além das razões já enunciadas, a passagem de, como dizem os economistas, país unicamente receptor a país também fornecedor. Dentre as possibilidades que percebo está a de maior circulação internacional de nossa literatura, com inserção no mercado editorial externo. (RESENDE, 2014, p. 12-13)

Ainda que anterior à celebração em torno da internacionalização dos livros e dos escritores nacionais, a pesquisa de Paula Sibila (2008) fez uma oposição pertinente nesse cenário de otimismo. Afinal seu pano de fundo era justamente a proliferação de eventos que passaram a convocar o escritor para o meio do palco. E ao levantar críticas sobre a atuação do

⁵⁰ Nos últimos 10 anos a pesquisadora vem se dedicando de forma mais sistemática a ler, resenhar e estudar a literatura brasileira publicada no correr deste milênio. Sua incursão coincidiu com a edição da revista britânica *Granta*, lançada em 2012 com o título “Os melhores jovens escritores brasileiros”. Entre os 20 autores dos quais se ocupa estão três perfilados: Ricardo Lísias, Carola Saavedra e Tatiana Salem Levy.

sistema de entretenimento na produção e no consumo de literatura, a autora questionava o verdadeiro estatuto dos espetáculos literários. À época, Sibila (2008) apontava para o descompasso entre o aumento no número de festivais literários e o de leitores como um de seus argumentos. Antes ainda, o teórico Philippe Lejeune (2008) já havia previsto posicionamentos parecidos, quase arquetípicos, da participação de escritores e teóricos da literatura nos meios de comunicação de massa. De um lado o grande público, o mundo da edição e da mídia. De outro, “[...] uma fração da máquina escolar e universitária, que busca formar novos leitores e espera através de seu trabalho pedagógico dissolver um feixe de práticas ilusórias” (LEJEUNE, 2008, p. 202). Passado o tempo, a discussão ainda se faz ouvir. Em uma análise⁵¹ realizada sobre os dados da terceira e mais recente pesquisa *Retratos da leitura no Brasil* (feita pelo Ibope Inteligência e Instituto Pró-Livro) concluiu-se que o índice de leitura entre brasileiros de todas as regiões do país diminuiu sensivelmente em comparação aos dados anteriores, de 2007. Nesse sentido também convém trazer à baila uma recente entrevista feita com Afonso Borges, idealizador de importantes eventos literários como Sempre um papo⁵² e do Festival Literário de Araxá (Fliaraxá)⁵³. Fruto de uma discussão pública sobre o tema dos festivais, Borges (2015) rebateu o posicionamento de Suzana Vargas no jornal *O Globo*, que desacredita nas feiras literárias como propulsoras dos índices de leitura. “Eventos literários sejam eles festas, feiras, bienais com maior ou menor projeção nacional, são fenômenos de marketing” (VARGAS, 2015). Apesar do rumo da discussão, é valiosa a réplica de Borges (2005) pelo fato de expor o funcionamento das festividades literárias. Pois que acima de tudo estariam a comercialização de livros e o bom funcionamento do motor econômico. E tendo em vista a importância dada atualmente à figura do autor, é por meio dele que a transação do produto deve ser feita. “Esta é a verdadeira tarefa dos eventos literários: colocar autor e livro, postos frente a uma mesa de autógrafos, pronto para vender sua obra. Colocar o autor à frente de uma mesa de debates e seus leitores, na próspera tarefa de divulgar seu livro” (BORGES, 2015). Os ecos de Lejeune (2008) retornam ao analisar o caráter da *performance* do autor no circuito midiático, a partir de programas

⁵¹ A análise completa foi publicada em duas oportunidades. As interpretações divergem entre uma diminuição sensível e a estagnação da quantidade de livros lidos nos três meses anteriores à pesquisa. Disponível em: <<http://abibliotecadepaquiel.blogfolha.uol.com.br/2012/03/28/o-brasileiro-esta-lendo-menos/>>. Acesso em: 02 set. 2015.

⁵² O evento foi criado em 1986 pelo jornalista Afonso Borges, e realiza encontros ao vivo com escritores e personalidades em auditórios e teatros. Para mais informações, acessar o *site* oficial. Disponível em: <www.sempreumpapo.com.br>. Acesso em: 02 set. 2015.

⁵³ Assim como grande parte dos festivais, o Fliaraxá é realizado pelo Ministério da Cultura e Circuito Cultural CBMM, por intermédio da Lei Federal de Incentivo à Cultura e está na 4ª edição em 2015. Disponível em: <<http://www.fliaraxa.com.br>>. Acesso em: 02 set. 2015.

televisivos como *Apostrophes*, que tendem a uma abordagem autobiográfica – “: antes mesmo que o autor tenha aberto a boca, sua presença física já se configura como uma confissão” (LEJEUNE, 2008, p.198). Além disso, também atualiza a imagem de autor, sobretudo diante dos principais conceitos de Roland Barthes (2004) e de Michel Foucault (2009) sobre autoria, ambos pautados pela ausência física daquele que escreve.

Um autor, no programa de *Pivot*, é tanto alguém que *viveu*, que sentiu profundamente, refletiu e imaginou intensamente, quanto alguém que *escreveu*. *É uma personalidade, uma experiência, uma presença*: o livro que escreveu aparece ao longo do programa apenas como uma sombra, um objeto virtual que deve ser reconstituído ‘estereoscopicamente’ através da superposição da análise do conteúdo e da imagem do autor. Daí uma espécie de ajuste suplementar em relação à imagem clássica do autor. O autor, hoje, deve *antecipar* o que era, antes da mídia audiovisual, apenas um efeito *a posteriori*. Deve induzir o desejo de ler seus textos, ao passo que, antes, era o texto que despertava a vontade de se aproximar dele. (LEJEUNE, 2008, p.199, grifos do autor)

A observação de Lejeune (2008) confirma a aposta do agitador cultural e oferece mais nitidez no enfoque do escritor como personalidade, experiência ou presença. Também aponta para uma mudança do livro, ou da escrita, antes em primeiro plano, Seja como única linguagem que fala, age e performa (BARTHES, 2004, p. 59), seja como local de “[...] abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer (FOUCAULT, 2009, p. 268). Mais interessante ainda é sobrepôr a crítica feita por Sibila (2008) ao depoimento do idealizador de eventos, uma vez que descreve o maquinário empreendedor de forma crítica. Uma “máquina de mostrar”, nas palavras da autora:

Esse gigantesco mecanismo de fabricação de exposições e festivais, com seu combustível mercantil e suas turbinas midiáticas, tornou-se autônomo: agora funciona por si só e precisa de alimentação constante, embora pouco importe quais são os nutrientes que lhe são ministrados a cada temporadas. ***O que interessa é tornar visível – e, sobretudo, tornar-se visível.*** (SIBILA, 2008, p.158, grifo nosso)

À diferença de Borges (2015), Sibila (2008) considera preocupantes as estratégias que colocam o escritor a serviço do mercado. Dentro da redoma de mercantilização, a produção literária é afetada negativamente. Como resultado, festivais que buscam a própria visibilidade, obras orientadas pela “autopromoção”, ao invés de uma “autorrevelação”, e leitores que

substituem o livro pelo culto da personalidade e da vida privada do autor, colocados em primeiro plano (SIBILA, 2008, p. 165). O espetáculo da figura do autor contemporâneo, estetizado pela mídia, também está presente no estudo de Sérgio Araújo de Sá. Na tese *A reinvenção do escritor: Literatura e mass media*, Sá (2007) já estava de olho no mecanismo explicitado no depoimento de Borges (2015), uma vez que se propôs a compreender o lugar e a função do escritor latino-americano no mundo urbano e contemporâneo. O “escritor do novo milênio” é semelhante àquele colocado na mesa de autógrafos e diante dos leitores por Borges (2015), no sentido de que está submetido a um regime idêntico do entretenimento, encenado nos *mass media*. Também o ambiente caracterizado pelo produtor cultural é familiar à pesquisa de Sá (2007), exigindo do autor a capacidade individual e decisiva da *performance* para alcançar o prestígio. A citação é de Borges (2015), mas também poderia ser de Sá (2007): “Hoje é o tempo do autor, da sua fala, da sua presença. O livro é sua extensão, seu... produto (palavra áspera, para os puritanos)”. Não é o caso de Sá (2007), que se refere ainda mais explicitamente aos autores como verdadeiras “obras vivas”, produzidas nas frequentes exposições midiáticas:

O espaço público tomado pela teatralização midiática é a tela sobre a qual os produtores de textos literários se vêem e sobre a qual devem construir seu discurso, sua reputação. O escritor do novo milênio se faz menos pelo que escreve e mais pelo que diz nos *media*, porque a arte está obrigada a aparecer – ou a resistir, dirão alguns, como Sarlo – ‘diante da abundância obscena do mundo audiovisual’. (SÁ, 2007, p.16-17)

Com “obras vivas” ao alcance dos leitores, Lejeune (2008) deduz que não há “Nada mais a ser imaginado: o autor do livro que lemos ou, com mais frequência, do livro que não lemos e que não leremos está ali, em carne e osso e ao vivo. Se ainda restar algo a ser imaginado, será, paradoxalmente, o que ele terá escrito” (p. 194). Considerando a nova disposição em que o autor sobrepõe-se à obra, um projeto como o *Isto não é um cachimbo – Perfis literários* só faria confirmar tal inversão e reproduzir a lógica de consumo de personalidades. Fosse o caso, a empreitada que segue seria desnecessária.

Contrapondo as pesquisas acadêmicas às informações contextuais, esclareço para mim mesmo o cenário de que os perfis literários fazem parte. Nessa mesma esteira, a síntese de reflexões apresentada por Ítalo Moriconi (2006) em *Circuitos contemporâneos do literário (Indicações de pesquisa)* deixa ver de forma panorâmica o lugar de inserção do projeto.

Deixando para trás o contexto da década de 1980, cuja produção experimentou um esvaziamento da vida literária, o autor chega ao chamado *boom* dos anos 90. Qual seja, o surgimento de uma nova geração de escritores, engendrada sobre três circuitos principais: o midiático, o crítico e o da vida literária. Cada uma dessas estruturas de circulação de textos determinaria “as molduras, os *frames* discursivos a partir dos quais se pode analisar mais de perto cada obra ou trajetória autoral em particular” (MORICONI, 2006, p. 5). Em última análise são elas que determinam o valor do literário em cada âmbito através do tipo de relação que estabelecem com a obra. No primeiro, o referente de valor é o diálogo do livro com outros suportes, dos quais o cinema é o mais comum. No segundo, o cânone literário. Já no caso da chamada nova vida literária, fundada no suporte da rede como espaço de socialização dos escritores, “[...] o valor de referência é o diálogo entre os pares, a leitura mútua entre contemporâneos” (MORICONI, 2006, p. 11). Um cenário que ficou evidente logo na publicação de estreia dos perfis literários.

Ricardo Lísias, o escritor perfilado na edição número um, imediatamente compartilhou o texto inaugural para a sua rede de contatos. O impacto foi imediato e a recepção precisa, já que o *site* chegou diretamente a um círculo formado em grande parte por leitores de literatura, escritores e jornalistas culturais. O *Isto não é um cachimbo – Perfis Literários* rapidamente ganhou visibilidade no espaço de leitura mútua e autorreferencial já existente entre os contemporâneos. Cabe o parêntese: “Essa auto-referência do grupo de contemporâneos irmanados por sua contemporaneidade talvez deva ser considerada um elemento principal na definição de um conceito de geração literária” (MORICONI, 2006, p. 11). Além de se ver impulsionado por uma difusão espontânea, através dos compartilhamentos de leitores na rede social *Facebook*, os perfis literários passaram a ser sugeridos em *blogs* e *sites* literários⁵⁴. A partir de então, minha estratégia de divulgação passou a ser a utilização da própria dinâmica de interação do circuito, que acabava de ser revelada. A cada nova publicação, os escritores em pauta e os antigos desempenhavam o papel de propagadores do conteúdo e aumentaram velozmente a rede de seguidores⁵⁵.

Assim como a recomendação dos autores participantes estimulou o trânsito do projeto no circuito da vida literária, a escolha dos perfilados seguintes foi atravessada pelos nomes

⁵⁴ Um exemplo é o *blog* da Companhia da Letras. O *site* está até hoje entre os *links* sugeridos da editora, ao lado de *blogs* como A biblioteca de Raquel, Blog do IMS e Todoprosa. Disponível em: <<http://www.blogdacompanhia.com.br/>>. Acesso em: 17 nov. 2015.

⁵⁵ Além do *site*, que atingiu o número de 622 visitantes no ápice de acessos diários, a página oficial dos perfis literários na plataforma *facebook* possui mais de 9 mil seguidores. Disponível em: <<http://wordpress.com/stats/insights/cachimbodebolso.wordpress.com>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

que ali se faziam presentes. Minhas opções foram cada vez mais influenciadas pelas opiniões que transitavam na convivência virtual. O critério inicial, estabelecido por mim, estava relacionado ao tamanho e consistência da obra. Instituí o número mínimo de três publicações por autor com o objetivo de depreender fatores como um universo ficcional bastante emblemático e estilo o mais particular possível. Muito embora estas tenham sido as definições iniciais para reger a escolha de cada edição, elas tiveram de passar por adaptações durante o processo. De repente a escolha dos escritores perfilados passou a ser condicionada pela leitura das “obras vivas”, conforme a denominação de Sá (2007). De olho na atuação dos escritores no circuito midiático e da vida literária, a leitura da obra foi desbancada como principal critério de seleção – embora nunca tenha sido relegada neste projeto. Muito pelo contrário, a leitura do texto literário será um procedimento cada vez mais explorado na construção dos perfis literários, em resposta ao seu embotamento frente à presença do autor. Refiro-me a ela apenas como requisito de escolha dos perfilados. Retomando o pensamento de Sá (2007), ele alerta que a obra dos escritores construída nos *media* a partir das entrevistas e reportagens, por exemplo, pauta-se no que o intelectual diz aos leitores, raramente do que escreve. Portanto:

A entrevista se dá como lugar de explicação da obra, como lugar de sinopse de ideias, como eventual estratégia de sedução ao texto, como lugar de montagem de imagem pública de intelectual. No estado das coisas, o escritor latino-americano, para se fazer apreciar, espera ser noticiado e comentado pela mídia, a fim de dialogar com um leitor que talvez nunca tenha sido isso, leitor, cujas habilidades lhe concedem melhor a alcunha de (tel)espectador. (SÁ, 2007, p. 19).

Movimentando-me em um quadro muito parecido ao descrito, em que o valor performático do escritor suplanta o seu texto literário, minhas escolhas reforçavam a crítica colocada pelo autor, é verdade. Sem que eu percebesse, o conjunto de escritores foi sendo ditado pela lógica da visibilidade nos espaços públicos, em especial nas redes sociais. Um passo em falso que poderia comprometer o posicionamento crítico do projeto, já que elegeria o lugar do consumidor como ponto de partida. Ou do tipo de leitor referido por Sá (2007), de formação audiovisual, o chamado “(tel)espectador”. Muitos dos nomes escolhidos foram recomendados pelos escritores já perfilados e seus pares, assim como aqueles celebrados pelos leitores, especializados ou não, os quais também passaram a sugerir nomes de sua preferência em constante interação nas plataformas da internet.

Com isso quero demonstrar que o desenvolvimento do projeto aconteceu em pleno movimento, fazendo das decisões mais – e menos – acertadas matéria para elaboração. Nada impediria que, uma vez reconhecida tal influência, passasse a operar de forma crítica. Portanto, não posso deixar de lado certa precariedade e imprevisto que constituíram os perfis enquanto um projeto independente. A heterogeneidade do seu conjunto⁵⁶ se deve a uma maior preocupação na elaboração dos textos: experimentação da forma, do estilo, dos recursos narrativos, etc. Por outro lado, não houve uma preocupação curatorial no sentido de criar um panorama da produção contemporânea. O conjunto de escritores perfilados, assim como está, foi constituído pela disponibilidade dos nomes eleitos em participar do projeto. Sem esquecer-se do fato de que a empreitada foi realizada por um leitor em franco desenvolvimento, refém do referido circuito literário que coloca certos nomes de autores em evidência e outros não.

Com a visibilidade que o projeto ganhava no circuito literário, inquietavam-me as atribuições que surgiram e que estavam por vir com o novo *status*. De uma hora para outra, recebi diversos tipos de convite. Constantemente fui chamado para o lançamento de autores, assim como recebi uma quantidade considerável de livros estreados pelo correio. Outras vezes fui solicitado a falar sobre o projeto dos perfis e o suposto panorama da literatura contemporânea criado por ele. Foram muitos os pedidos para escrever textos e dar entrevistas em *blogs* e *sites* de literatura. Durante uma dessas oportunidades, ao ser convidado para mediar uma mesa com um dos autores perfilados na Feira Literária de Votuporanga, surgiu o convite para uma nova etapa do projeto. O encontro com o diretor da Casa das Rosas, patrono do evento e quem acompanhava o *blog*, propôs o espaço para um evento relacionado ao projeto. Durante o período de um ano, então, recebi os escritores perfilados para entrevistas mensais⁵⁷ e ao vivo. De escrever em um *blog*, eu passara a uma instituição cultural de importância. E foi exatamente nesse sentido que uma nota de rodapé, mencionada por Sibilia (2008), na edição revisada de *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, sugeriu-me uma possibilidade de leitura. Na nota em questão, Walter Benjamin faz duas previsões acerca do conceito de aura. Segundo o teórico, a destruição do halo sacralizador da obra de arte, em função das técnicas de reprodução, haveria de recair sobre o autor – “o espectador tende a

⁵⁶ Conforme a ordem de publicação, são eles: Ricardo Lísias, Veronica Stigger, Andrea Del Fuego, Lourenço Mutarelli, Marcia Tiburi, Marcelino Freire, Carola Saavedra, André Sant’Anna, Tatiana Salem Levy, João Carrascoza, Adriana Lisboa e Bernardo Carvalho.

⁵⁷ As entrevistas ao vivo, chamadas *Desmontagens de Perfis*, foram realizadas na instituição municipal *Casa das Rosas*, em São Paulo, durante o período de um ano, sendo o primeiro encontro em agosto de 2014. Nesses eventos, oito escritores perfilados do *site* foram entrevistados por mim, ao vivo. O título *desmontagem* referia-se às ficcionalizações e intertextualidades criadas nos perfis literários e que serviram como linha condutora do diálogo com o convidado.

substituir a unicidade dos fenômenos que aparecem na imagem cultural pela unicidade empírica do artista ou de sua atividade criadora” (BENJAMIN apud SIBILA, 2008, p.164). E por sua vez, a pesquisadora endossa a previsão de Benjamin com o argumento de que a garantia de origem autoral da obra de arte passou a desempenhar grande poder. Por essa mesma lógica, outra figura que ganharia destaque seria o colecionador que “pela própria posse da obra de arte, participa de seu poder cultural” (BENJAMIN apud SIBILA, 2008, p.164). Este, ao se apropriar do valioso “objeto”, também deteria certa importância. Seguindo o raciocínio de Sibila (2008), se a luz aurática profetizada por Walter Benjamin pairava sobre os escritores contemporâneos, mais do que em suas obras, ela também refletia sobre mim, como autor dos perfis literários.

Diante disso, minha ideia inicial foi escrever um texto ficcional, conto ou novela, sobre um perfilador que era, na verdade, um impostor. Afinal, o projeto *Isto não é um cachimbo – Perfis Literários* nunca teve o propósito de configurar uma antologia que identificasse os rumos da literatura contemporânea. Até então meu desempenho não cumpria sequer o trabalho de um curador e, por mera questão de época, a aura benjaminiana legitimava meu dedo de colecionador. Por outro lado, fora do foco dado à vida dos escritores e ao perfilador santificado, estava o fato de que o gênero perfil não era utilizado na sua forma convencional, mas a modo de pastiche como irei mostrar mais adiante. E ainda, procedimentos de motivação crítica como a ficcionalização e intertextualidade não ecoavam nas discussões entre os leitores do *blog*. Seriam apenas leitores “tel(espectadores)” como advertia Sá (2007)? Questões como essas requeriam uma discussão mais aprofundada, fora do seu espaço de elaboração e veiculação do projeto. Foi então que o encontro com o conto de Rubem Fonseca, intitulado *Romance negro* (1992), propiciou um exercício próximo à ideia original.

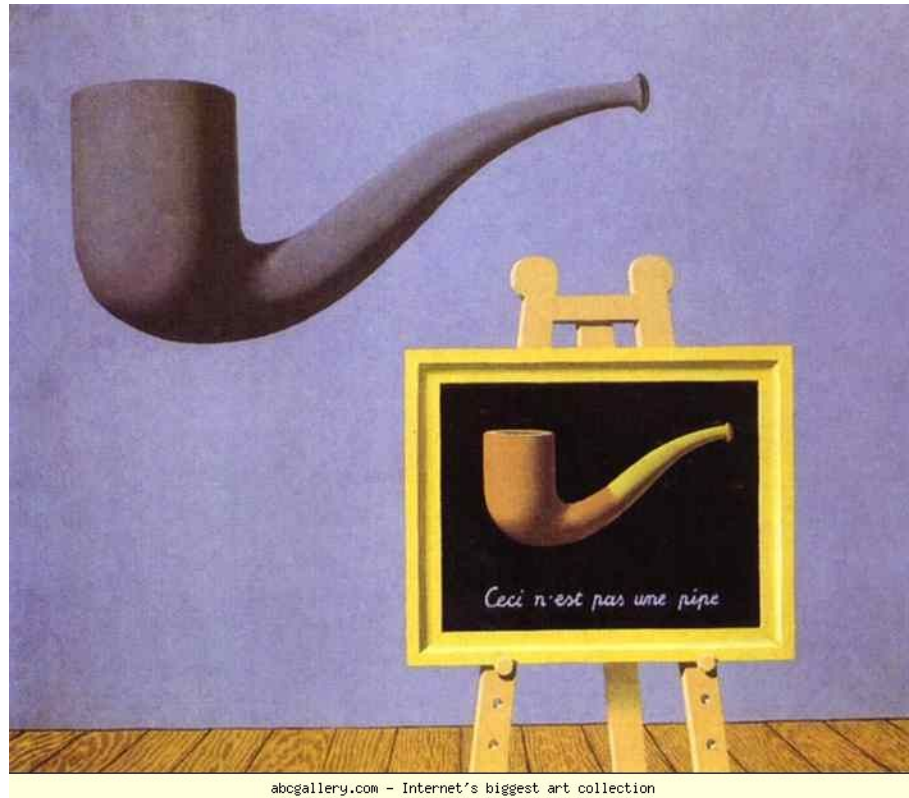
2 PERTURBAÇÕES NO ESPAÇO JORNALÍSTICO: DO FATO AO PERFIL

Antes de lançar o *Isto não é um cachimbo – Perfis Literários*, já havia utilizado esse mesmo título, retirado de uma obra de René Magritte, em outro *blog*. Durante um intercâmbio de estudos de Comunicação na Cidade do México, decidi criar um espaço para relatar encontros com artistas locais. Fazia parte de uma linha editorial bastante elástica não apenas a literatura, mas o teatro, as artes visuais, a música e o cinema. Certamente estava mais interessado em conhecer os artistas por detrás das obras que me mobilizavam do que escrever com propriedade sobre todas as áreas. O título então me desincumbia de obedecer às regras mais comuns do jornalismo, como a objetividade da escrita e o comprometimento com os fatos. Pelo menos assim eu acreditava. À época eu também cria que o gênero reportagem e a técnica de entrevistas, utilizados então no *blog*, eram de domínio exclusivo do jornalismo convencional. Enquanto não estava claro para mim mesmo o quanto queria incorporar da função jornalística na minha futura profissão, defendia-me com a ambiguidade que o emblema surrealista sugere. A referência da obra de Magritte como título do projeto parecia-me um alerta suficiente aos leitores, ainda que pela via da negação. Mais tarde, na versão futura dos perfis literários, a opção por um posicionamento ambíguo seria totalmente deliberada e possibilitaria uma série de desdobramentos. Mas já naquele momento inicial tentava trazer para um projeto, ainda sem forma precisa, as diversas camadas de leitura que o cachimbo desenhado por Magritte rendeu a Foucault (2009) no texto homônimo⁵⁸:

[...] dois cachimbos. Ou melhor, dois desenhos de um cachimbo? Ou também, um cachimbo e seu desenho, ou também, dois desenhos dos quais um representa um cachimbo, mas não o outro, ou também, dois desenhos que não são nem representam, nem um nem outro, cachimbos? (FOUCAULT, 2009, p. 248)

⁵⁸ Neste texto, o autor analisa duas versões do mesmo desenho. A primeira, de 1926, com apenas a figura de um cachimbo com a legenda logo abaixo, escrita a mão. A segunda, suposta versão final, possui o mesmo texto e figura dentro de um quadro, apoiado sobre um cavalete. Acima, pairando sobre ele, um cachimbo parecido, porém maior.

Figura 3 - Versão referente ao texto de Foucault



Fonte: Disponível em: <<http://www.abcgallery.com/M/magritte/magritte54.html>>. Acesso em: 12 mar. 2016

Figura 4 - Última versão do quadro de René Magritte



Fonte: Disponível em: <<http://collections.lacma.org/node/239578>>. Acesso em: 12 mar. 2016

Da mesma forma que o autor questiona *ser e representar* como se fossem equivalentes, como se um desenho fosse o que ele representa, também os leitores do *blog* haveriam de se perguntar: fato ou ficção? No caso de Foucault (2009), a estranheza é identificada facilmente por ele: a “contradição” entre a imagem do cachimbo e o texto que a nega. Porém, a inevitabilidade de ligar o texto ao desenho seria resultado de uma diabrura chamada caligrama, secretamente construída pelo pintor. Não convém detalhar aqui a elaboração minuciosa feita pelo teórico em torno do texto e da figura. Basta saber que o caligrama faz o uso da própria forma, ou melhor, de suas propriedades de signo e linha, para enunciar – diferente da retórica, que tem na abundância de palavras a possibilidade de enfatizar uma mesma ideia. A tríplice função desempenhada por aquele texto de tradição milenar: “compensar o alfabeto; repetir sem a ajuda da retórica; prende as coisas na armadilha de uma dupla grafia” (FOUCAULT, 2009, p. 250); da forma como está escamoteada na obra de Magritte, acaba por perturbar as correspondências tradicionais da linguagem e da imagem.

Quando dei início ao trabalho do *blog*, não contava com o significado do caligrama. O sentido que buscava imprimir com a marca do cachimbo vinha do senso comum. O resultado foi um provérbio transformado literalmente em *slogan*⁵⁹. Para efeitos de *marketing*, a identidade visual reforçava o paralelo com a obra de Magritte. O enunciado *Isto não é um cachimbo* referia-se ao *blog* de relatos jornalísticos da mesma forma que apontava para a pintura de um cachimbo. Cumprindo o paralelo, o título localizado na aba do navegador de internet convidava o leitor a entrar em um *blog* cuja aparência já enganava de largada. Apesar de se apresentar como um *blog* de relatos jornalísticos, que entrevistava artistas e escrevia sobre seus processos criativos, ostentava elementos relacionados à ficção, à fabulação e à criatividade. Sem falar no uso do próprio cachimbo, elemento surrealista facilmente reconhecido, como principal símbolo.

⁵⁹ A ideia é de Agambem (2005), que afina o *Experiência e pobreza* de Walter Benjamin em *Infância e História: destruição da experiência da história*. Para o autor, a precarização da experiência poder ser notada na substituição da máxima e do provérbio, antes palavras de autoridade da experiência, pelo *slogan*.

Figura 5 - Primeira versão do *layout* do *blog Isto não é um cachimbo*



Fonte: O autor⁶⁰.

Ao prestar contas a Foulcault (2009), percebo que ignorava por completo as problemáticas gráficas levantadas à época pelo autor. O *blog Isto não é um cachimbo* começava puxando a questão para outro tipo de correspondência suspeita: entre o discurso jornalístico e a realidade, entre as possíveis versões diante dos fatos. Já foi mencionado que a função primordial do jornalismo é a apreensão destes. E é justamente na brecha deixada pelo gesto originário da imprensa que se insinuem as primeiras experiências de escrita do *blog*. Fatos jornalísticos são objetos de notícia, não existem como tais. O entendimento de que “O jornalismo tem uma maneira própria de perceber e produzir seus ‘fatos’” (GENRO FILHO, 1987, p. 186), já estava dado no seu nascimento, como mostra o livro *O segredo da pirâmide: para uma teoria marxista do jornalismo*. Dotado de uma substância histórica e socialmente construída, o fato jornalístico delimitaria a escolha subjetiva do repórter. Tal concepção difere em muito da noção de “fato social” – definida por caracteres gerais, coercitivos e exteriores ao indivíduo (DURKHEIM apud MOREIRA, 2004, p. 277) – antes utilizada na sociologia e no discurso científico em geral.

Para grande parte dos teóricos do discurso jornalístico, a existência de limites entre objetividade e subjetividade é unânime. Ao mesmo tempo tal acordo deixa em aberto as fissuras de ambiguidade, já que os limites da linguagem são indefiníveis. Basta lembrar de Barthes (2004) em *Da ciência à literatura*. E uma vez que o antigo *blog* se propunha a colocá-los à prova, vinha a calhar certa margem de erro em busca da objetividade, nas

⁶⁰ A primeira versão do *blog* foi substituída pelo *site Isto não é um cachimbo – Perfis Literários*, em vigor atualmente. A identidade visual foi criada pelo ilustrador Fábio Dudas e pela *designer* Paula Albuquerque. Tendo em vista que a versão antiga não está mais disponível na internet, a Figura 5 trata-se de uma montagem elaborada pelo autor.

diversas camadas que definem o fato jornalístico. Para Gomes (2009), por exemplo, fato é um complexo que inclui eventos envolvendo coisas, pessoas e textos. Suas marcas características se mostram através de aspectos diversos como atividade, relação e temporalidade. Não será necessário aprofundar cada um deles. Diante disso, quero apenas selar a ambiguidade enunciada pelo título do projeto – ambiguidade esta lançada pela via da negação: Isto *não* é um cachimbo – e a maneira pela qual Gomes (2009) define o conceito de fato, também com uma recusa à afirmação. Qual seja, a de que fato *não* é uma estrutura constante, *nem* definitiva e *tampouco* indiferente à presença humana. Seguindo um pouco mais adiante nas reflexões desse autor, ele oferece ainda outra faceta do termo. Talvez uma das mais condizentes com o gesto primário do *blog*, o de conceber os fatos jornalísticos com uma radicalidade ficcional; ou dramática, de acordo com suas palavras:

Os fatos, os fatos jornalísticos em particular, são ilhas e arquipélagos segmentados da torrente dos eventos. Esta quietude pode ser até mesmo uma pausa brevíssima, artifício literário do narrador que precisa repousar em alguma parte enquanto troca-se o cenário ou muda-se a página. A meu ver, uma pista pode ser dada pela teatralidade imprescindível aos fatos. Na verdade, um fato é um ato, um ato teatral, uma unidade dramática. (GOMES, 2009, p. 31)

A postura cientificista que o jornalismo arroga para si é tão questionável quanto a da própria ciência. Retomo Barthes (2004):

Para a ciência, a linguagem não passa de um instrumento, que se quer tornar tão transparente, tão neutro quanto possível, submetido à matéria científica (operações, hipóteses, resultados) que, ao que se diz, existe fora dela e a precede: há por um lado e primeiro os conteúdos da mensagem científica, que são tudo; por outro lado e depois, a forma verbal encarregada de exprimir esses conteúdos, que não é nada. (BARTHES, 2004, p. 4-5)

A crítica está presente do lado de dentro do jornalismo. Moreira (2004) traduz os princípios de objetividade, neutralidade e fidelidade exaltados pelos meios de comunicação através da noção de *interesse* (GOMES apud MOREIRA, 2004, p. 280). Mas ainda que o projeto perfilador tenha nascido no seio do jornalismo, será necessária uma transição dessas questões para o terreno da literatura. Já que foi neste que os perfis literários se firmaram.

O flerte entre jornalismo e literatura é antigo. O discurso daquele é herdeiro deste, posto que as ferramentas de representação vêm da escola realista. O pesquisador Paulo Paniaguó, que possui o importante trabalho sobre o gênero perfil, utiliza um recorte interessante para mostrar os pontos em que literatura e jornalismo se assemelham e se diferenciam. O período escolhido pelo autor, e do qual me valho, refere-se à ascensão do romance realista inglês no século XVIII. O motivo é arbitrário: este coincide com a ascensão da imprensa como “modelo confiável de representar a realidade e manifestação social em larga escala” (PANIAGUO, 2008, p. 37). Como se sabe, o início do romance não data desta época e o mesmo vale para o jornalismo. No entanto, Paniaguó (2008) sublinha um momento em que o realismo – não apenas como gênero ou época, mas também como atitude de apreensão – transforma literatura, jornalismo e cidade em aspectos de um mesmo conjunto. Isso porque a literatura atuou de forma complementar ao trabalho do jornalismo, retratando as intensas transformações urbanas vividas na Inglaterra de então.

Em *Folhetim: uma história*, Meyer (1996) identificou duas vertentes desse período, a do folhetim histórico e a do folhetim “realista”, inspirado em eventos cotidianos. “O ‘realismo’, na conotação da época, é um real recriado a partir do concreto muito amplificado pela vigorosa imaginação que o transcreve” (MEYER, 1996, p. 67). Ian Watt (2010), em seu livro intitulado *A ascensão do romance*, faz um estudo do romance realista produzido pelos escritores Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding. Segundo o autor, mais do que abarcar os aspectos positivos e negativos vivenciados nos espaços públicos pelos ingleses, a incursão mais significativa por parte dos romances foi a infiltração no âmbito privado. Especialmente no que diz respeito ao desvelamento da subjetividade de seus personagens. Estes, aliás, exerceram enorme fascínio nos leitores da época. Ora, se num primeiro momento a diferença entre o romance realista e o jornalismo é o desvelamento da subjetividade, por outro lado, romancistas e jornalistas mantinham uma postura parecida com a de “organizadores” da paisagem; à diferença de que o autor do romance faz um duplo trabalho na cena ficcional, criando a subjetividade do seu herói e mostrando-a ao leitor. Enquanto o jornalista dedica-se à tarefa de mão única, por assim dizer, de expor apenas o que é apurável através da investigação. Ao menos é esse o posicionamento defendido pela maioria dos veículos de comunicação. Muito embora já tenha discorrido sobre as problemáticas envolvidas no assunto.

Antes de avançar para o gênero primo chamado jornalismo literário, ao qual estão filiados subgêneros como a biografia, o romance-reportagem e os perfis jornalísticos,

considero importante expor o entendimento do jornalismo em relação à literatura. Acredito que as interferências produzidas pelos perfis literários no modelo tradicional de perfilar haverão de ficar melhor situadas quanto mais claro for seu espaço originário. O jornalismo é, por definição, um discurso referencial e que está atrelado aos veículos de comunicação. Pelo fato de se posicionar como canal de acesso aos acontecimentos da vida real, é primordial o protagonismo da informação. Sob o viés da perspectiva jornalística, eis o contraponto visto na literatura:

Enquanto, na literatura, a forma é compreendida como portadora, em si, de informação estética, em jornalismo a ênfase desloca-se para os conteúdos, para o que é informado. O jornalismo se propõe processar informação em escala industrial e para consumo imediato. As variáveis formais devem ser reduzidas, portanto, mais radicalmente do que na literatura (LAGE, 1997, p. 34).

A redução formal indicada por Lage (1997) é feita através da padronização da forma escrita e de certo distanciamento de quem a transmite. Justifica-se, assim, o uso quase obrigatório da terceira pessoa em grande parte das notícias e reportagens, sendo esta última apenas uma versão mais aprofundada daquela⁶¹. Nesse sentido a técnica do *lead* também garante a formatação facilmente identificável da escrita jornalística. Essa ferramenta consiste em estruturar o parágrafo introdutório de uma notícia de modo a relatar o fato mais importante. Para tanto, responde-se às seis perguntas básicas: “Quem? O quê? Como? Onde? Quando? Por quê?” (PENA, 2011, p.15). Segundo Pena (2011), a estratégia narrativa foi inventada por jornalistas americanos no começo do século XX e confere a objetividade às páginas de jornais e revistas. Somada à concisão e à clareza do texto, corrobora os valores já mencionados de neutralidade e imparcialidade defendidos pela maioria dos veículos de comunicação. Foi então que a vertente do jornalismo literário insurgiu no espaço interdito entre o repórter (autor) e a representação dos fatos. Terreno este que já havia trilhado a aproximação entre o jornalismo e os recursos próprios da narrativa literária. Ao diferenciar ambos os campos do conhecimento, Paniagua (2008) aponta para o desvio inevitável que o jornalismo haveria de cumprir:

⁶¹ A já referida tese de Paulo Paniagua dedica um capítulo exclusivo aos gêneros jornalísticos: Gêneros e Realismos.

O romance mergulhou na psicologia do personagem e procurou mostrar suas motivações, dúvidas, receios, falhas, ambições, enquanto o jornalismo ateu-se ao que considera apurável, e nesse sentido ao que pode apreender a partir do conceito de objetividade: aquilo que disseram, nunca o que pensam, ou sentem, **a não ser – caso do jornalismo literário – se isso puder ser apurado, e só poderá sê-lo em circunstâncias muito particulares.** (PANIAGUO, 2008, p. 40, grifo meu)

O jornalismo literário, como um gênero dissidente, nasce da ânsia de explorar a subjetividade recalcada da atividade jornalística tradicional. Portanto, o primeiro passo do jornalista literário é reclamar a autoria do texto para si. Isso se considerar apenas a perspectiva jornalística. Um leitor de Barthes (2004), por sua vez, veria na voz precavida do discurso apenas um efeito metonímico. Um engodo puramente gramatical, variando apenas o modo como o sujeito se constitui no discurso. Em consequência:

[...] o que fica excluído sempre é apenas a ‘pessoa’ (psicológica, passional, biográfica), de modo algum o sujeito; ainda mais, esse sujeito se compenetra, por assim dizer, de toda a exclusão que impõe espetacularmente à sua pessoa, de modo que a objetividade, no nível do discurso – nível fatal, não há que esquecer –, é um imaginário como qualquer outro. (BARTHES, 2004, p. 9)

Não obstante, dentro dos limites do jornalismo, o direito à autoria é das características a mais contrastante entre o jornalismo literário e o convencional. Uma liberdade autoral que vai do nível textual, através do uso de narradores que passam a se envolver com os fatos relatados. E chega a uma espécie de autoria explícita, em que o operador da narrativa passa a responder ao público leitor pelas escolhas feitas no plano estético do relato. Além da liberdade de expressão autoral no texto, o manual de Penna (2011) elenca as principais características do jornalismo literário que contrariam as regras básicas da imprensa. São elas: o rompimento com a técnica do *lead*, a conquista de espaço e tempo propícios para contextualizar a informação de forma mais abrangente, a utilização de múltiplos pontos de vista, o rompimento da periodicidade e da atualidade como vetores de conteúdo e, por fim, a superação da provisoriedade em nome de textos menos efêmeros e superficiais. Contudo, por maiores que sejam as transgressões, subsistem as normas de base da comunicação jornalística. Afinal, trata-se de uma abordagem híbrida entre os campos do jornalismo e da literatura. E nessa junção, respeitar os princípios jornalísticos é um mandamento inviolável. Nesse sentido, abrir as comportas da subjetividade não corresponde a criar os fatos como produto de ficção, totalmente descomprometidos com a realidade. Paniagua (2008) organiza da seguinte forma:

Jornalismo literário é antes uma abordagem: sabe que o substantivo da expressão é jornalismo, e, portanto, uma série de princípios precisa ser resguardada, **entre eles a veracidade, a busca pelo factual, a fidedignidade do relato**. O que existe de literatura é a utilização de uma série de técnicas para fazer relatos há muito desenvolvidas por esse campo do conhecimento. Sempre resguardado o princípio de que, em se tratando de jornalismo, não se vai dar asas à imaginação nem se vai permitir falsear, ou ficcionalizar, o que quer que se tenha escolhido como tema (PANIAGUO, 2008, p. 36-37, grifo meu)

Permitidas são apenas as técnicas da narrativa literária, modificando a forma de construir o relato jornalístico. Para desenvolver melhor essas ideias, proponho percorrer o trajeto do Novo Jornalismo, fenômeno que concentra grande parte das características do jornalismo literário. Seus entendimentos iniciáticos influenciaram o projeto perfilador em muitos sentidos. Assim como outros foram deixados para trás. Destarte, faz-se necessária a prestação de contas.

Muitos dos textos desenvolvidos sob o fenômeno do Novo Jornalismo configuram-se como exemplos emblemáticos do jornalismo literário. Além de jornalistas que se dedicaram especificamente ao gênero perfil, as chamadas reportagens especiais são exemplares no que diz respeito a uma radicalização sistemática das questões iniciadas pelo jornalismo literário. É importante fixar que o jornalismo literário começou a ser exercido muito antes do fenômeno do Novo Jornalismo, que por sua vez o tornou amplamente conhecido a partir da década de 1960. Portanto, amparo-me justamente no contorno mais preciso que a manifestação exerce sobre o abrangente campo do jornalismo literário. Os perfis jornalísticos também são uma derivação mais antiga do jornalismo literário, costumeiramente publicados em revistas americanas. A intersecção com a literatura caracteriza o formato desde o seu início.

Segundo Paniaguó (2008) “O perfil de alguém é a possibilidade, para jornalistas, de se concentrar em algo que pertence, de modo geral, ao reino da literatura: a condução da narrativa por meio do personagem” (p. 28). Os primeiros textos que inauguram esse formato biográfico breve foram veiculados pela revista *The New Yorker* na década de 20 do século passado. Logo em seguida, o nome “perfil” foi registrado por uma de suas editorias, que passou a exercitá-lo e sistematizá-lo cada vez mais. Não será o caso de aprofundar-me na análise de textos específicos do formato e no contexto histórico em que surgiram. O trabalho desempenhado por Paniaguó (2008) faz uma ponte entre a gênese dos perfis jornalísticos, nos Estados Unidos, e sua versão brasileira na revista *Realidade*.

Com a progressiva redução dos espaços de publicação e do tempo de produção nas redações das revistas e jornais, o formato assumiu formas menos elaboradas. “Em 2001, atingem relativo sucesso comercial as revistas *IstoÉ Gente*, *Quem*, *Chiques e Famosos* e outras que se dizem compromissadas em retratar vidas em texto e imagem” (VILAS BOAS, 2002, p. 97). Textos antes ilimitados na sua extensão, muitas vezes publicados em edições sequenciais, encurtaram drasticamente e passaram a dar destaque para as imagens. De revistas e cadernos culturais, migraram para colunas sociais e pequenos *box* de entretenimento. Contudo, apesar das transformações vistas até o momento, os perfis mantiveram como principal característica o protagonismo de um personagem. Para essa discussão, será suficiente reunir mais algumas linhas conceituais do formato para logo em seguida contrapô-lo aos perfis literários.

Alguns pesquisadores já destinaram seus esforços à tarefa de mapear os conceitos acerca do gênero. É o caso de Sérgio Vilas Boas, pesquisador do tema e que se dedica à autoria de biografias e perfis. Os dois livros *Biografias e biógrafos* (2002) e *Perfis e como escrevê-los* (2003), são frutos de pesquisa acadêmica e da atuação na imprensa. O primeiro discute limites e possibilidades da arte de biografar. Nele, anexa aos seus estudos 12 perfis, também de escritores, feitos à época de sua pesquisa para o *Biografias e biógrafos*. Todos eles foram publicados no caderno Fim de semana, da *Gazeta Mercantil* entre 1999 e 2001. O segundo, espécie de prolongamento no gênero mais breve, apresenta uma sistematização da sua maneira de escrever reportagens biográficas. Ambos também dispõem das principais classificações sobre o gênero em questão, além da tentativa de diferenciar biografias e perfis. Uma vez reunidas, será importante reconsiderá-las no contexto que venho tentando delinear até aqui. Parece-me um caminho enriquecedor para o tema passar das breves noções do formato, pautadas pelos preceitos jornalísticos, para uma abordagem mais próxima do campo literário. Tendo em mente ainda que darei um passo além nesta discussão com a sistematização dos perfis literários. O que implicará identificação dos procedimentos de intertextualidade e de ficcionalização para, enfim, defendê-los como ferramenta crítica.

O painel geral criado por Vilas Boas (2003) traz três definições precisas e complementares do formato em questão. Sob a perspectiva de diferentes autores, perfis jornalísticos podem ser vistos como uma “[...] biografia de curta duração” (WEINBERG apud VILAS BOAS, 2003, p. 16); como uma “[...] reportagem narrativo-descritiva de pessoa” (COIMBRA apud VILAS BOAS, 2003, p. 16) e por último, um “[...] texto que enfoca o protagonismo de uma história (a de sua própria vida)” (SODRÉ apud VILAS BOAS,

2003, p. 16). Há muitas conexões entre a narrativa biográfica longa, em forma de livro, e os perfis curtos publicados em jornais, revistas e na internet. Segundo Vilas Boas (2003), à diferença das biografias em livro, em que os autores têm de enfrentar os pormenores da história do biografado, os perfis podem focalizar apenas alguns momentos da vida da pessoa. É uma narrativa curta tanto na extensão (tamanho do texto) quanto no tempo de validade de algumas informações e interpretações do repórter. (p. 13). Mas antes ainda de colocá-los diante dos perfis literários, em busca de afinidades e divergências, gostaria de empreender um sobrevoo na produção do movimento contracultural *New Journalism*. Por ter sido uma referência indireta, descobri características ocultas até então entre os textos novo-jornalísticos e os perfis literários. Em maior medida que os próprios perfis jornalísticos. Ao final desse reconhecimento, será preciso marcar as diferenças contextuais entre uma geração de jornalistas escritores e um *site* independente como o *Isto não é um cachimbo – Perfis literários*. Só então farei a transição para o campo da teoria literária, mediante a estética da visibilidade de Sússekind (1984). Feito isto, será hora de reconhecer a influência de maior peso neste projeto.

3 NEM CAPOTE, NEM JOÃO ANTÔNIO: A PATERNIDADE DOS PERFIS LITERÁRIOS É OUTRA

Na década de 1960, o Novo Jornalismo é resultado de uma nova postura dentro do que já vinha sendo feito em termos de não ficção. Antes de o gênero irromper na sua plenitude, as redações de Nova York eram povoadas por “escritores de reportagens especiais”, como conta Tom Wolfe (2005) em *Radical chique e O Novo Jornalismo*. Por mais que os textos se diferenciasssem das notícias pela sua extensão e por uma liberdade temática – exatamente como foram definidos os textos pertencentes ao jornalismo literário – ainda não se configuravam como o Novo Jornalismo. Os limites entre o ofício jornalístico e o literário continuavam os mesmos que os vistos na Inglaterra do século XVIII e no Brasil do século XIX. Enquanto os jornalistas noticiosos estavam ocupados em encontrar furos de reportagem, os jornalistas de não ficção eram, na sua maioria, escritores ou aspirantes. Para estes, os jornais eram uma oportunidade de exercitar a escrita até o momento de escrever o romance triunfal. Foi assim com Charles Portis, que abandonou um cargo de prestígio para escrever seu *best-seller*⁶², *True girl*. Ou ainda nomes mais conhecidos, como Truman Capote e Norman Mailer, os quais extraíram seus romances mais importantes do trabalho jornalístico – *In cold blood* e *The armies of the night*, respectivamente. Porém, a labuta diária encontrava seus limites nos já conhecidos princípios jornalísticos. Apesar de a não ficção encontrar certa liberdade com a abordagem híbrida, típica do jornalismo literário, continuava definida mais por aquilo que não poderia ser: tudo o que não fosse a pura ficção. Ou seja, sua linguagem não poderia ser empregada em uma “função auto-referencial”, trabalhada internamente e com um vago horizonte para o mundo e seu contexto histórico. Deve, em oposição, marcar referenciais capazes de “[...] corrigir por meio de um conhecimento minucioso da materialidade dos fatos a que se referem.” (STIERLE apud Sússekind, 1984, p.98).

A mudança de postura dos novo-jornalistas, em relação ao jornalismo literário e sua não ficção, começa a título de homenagens ao gênero que tanto admiravam, o romance. Publicadas esparsamente no começo de 1960, esses textos não eram senão velhas reportagens especiais. Porém, com uso mais intenso das técnicas literárias, despertaram a possibilidade de serem lidos “como um romance” (WOLFE, 2005, p. 19, grifo do autor). A convicção do autor

⁶² Tom Wolfe conta em seu livro que Breslin se demitiu do posto de correspondente do *Herald Tribune* em Londres, voltou aos Estados Unidos e se mudou para uma cabana de pesca no Arkansas. Em seis meses escreveria o romance *Norwood* e, logo em seguida, o *best-seller True Girl*.

pode ser contrariada considerando que leitores de reportagens especiais, assim como leitores do romance naturalista brasileiro, ocupam uma posição parecida quanto à recepção do texto. Logo, uma “recepção quase-pragmática” (STIERLE apud Sússekind, 1984, p.99). Diante dos índices de realidade presentes na ficção, eles se vêem empurrados em direção a uma “ilusão extratextual”. Da leitura do texto ficcional, passam ao mundo de ilusão. “A ilusão é, por assim dizer, a forma diluída da ficção, que, na realidade quase pragmática, se separa de sua base de articulação, sem que venha a ocupar um lugar no campo de ação extratextual do leitor real.” (STIERLE apud Sússekind, 1984, p. 99). Em ambos os casos, o mundo de ilusão cientificista ou fiel aos fatos, ganha uma acolhida intermediária entre o ficcional e o pragmático. Passados dez anos, Wolfe (2005) e seus seguidores começaram a reivindicar um posto de maior prestígio. Por mais que argumentassem as mais variadas afinidades com o romance realista inglês do século XIX, continuaram sendo lidos como reportagens especiais.

Em sentido parecido, o título *Isto não é um cachimbo* também batizou seu formato em experimento, os perfis literários, por meio da (in)definição. Sua versão mais antiga, da qual falarei mais adiante, correspondia ao desejo similar de experimentar os limites do jornalismo com as ferramentas da ficção. Refazendo a mesma lógica do Novo Jornalismo, os perfis literários se pautaram pela sua condição fronteira, entre o que já existe e quer ser superado – os perfis jornalísticos –, e o (i)limitado da criação. No que se refere a esse último ponto, reconheço ainda outro parentesco entre os dois não gêneros. Os grilhões que mantiveram o Novo Jornalismo preso ao real são parecidos aos que unem os perfis literários ao fator biográfico. No entanto, não se trata de um traço unicamente restritivo. O apelo dos fatos reais garantiriam um público cada vez maior para o Novo Jornalismo e um nicho⁶³ específico da literatura, verdadeiro sucesso editorial até os dias de hoje. Em proporções diferentes, o cunho biográfico atraiu grande número de seguidores para o projeto *Isto não é um cachimbo – Perfis literários*. Certamente em função da consagração de formatos que, como os perfis, singularizam a vida do indivíduo. A pesquisadora Leonor Arfuch (2010) observa que os gêneros prestigiados há mais de dois séculos como biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos e correspondências cederem lugar, na cultura contemporânea, a novas formas como entrevistas, conversas, perfis, retratos, anedotário, testemunhos, histórias de vida, relatos de autoajuda, bem como variantes do *show – talk show, reality show*. “No horizonte midiático, a lógica informativa do ‘isso aconteceu’, aplicável a todo registro, fez da

⁶³ Ao dizer “nicho” utilizo o entendimento de Moriconi (2006) de que “[...] o mercado ou circuito da literatura, e por conseguinte o conceito desta, define-se como nicho, dentro do mercado de livros, reservado ao romance moderno tradicional e à poesia moderna consagrada, formas-matrizes (MORICONI, 2006, p.2)

vida – e conseqüentemente, da ‘própria’ experiência – um núcleo essencial de tematização” (ARFUCH, 2010, p. 15).

Apesar do apelo que os gêneros do real despertavam nos leitores, era extremo o cuidado com a forma de retratar os fatos da realidade. As reportagens especiais do Novo Jornalismo passaram a ser trabalhadas a partir de uma dimensão estética ainda inédita na imprensa. Continuava-se a escrever não ficção, porém as técnicas associadas ao romance e ao conto passavam a requerer outro nível de investigação. Entre os esforços que os novos repórteres deveriam fazer estava a imersão no ambiente onde acontecia a história e o convívio assíduo com os personagens envolvidos. O uso cada vez mais ousado das técnicas ficcionais era viabilizado somente por um compromisso de lealdade com o real:

As coisas mais importantes que se tentava em termos de técnica dependiam de uma profundidade de informação que nunca havia sido exigida do trabalho jornalístico. Só através das formas mais investigativas de reportagem era possível, na não-ficção, usar cenas inteiras, diálogo extenso, ponto de vista e monólogo interior. (WOLFE, 2005, p. 38)

Não por acaso, uma das ressalvas com que o movimento foi recebido pela crítica literária foi a da facilidade em coletar dados e materiais da realidade e transpô-los para as narrativas romanescas – sem o esforço da criação por que passa o escritor. “Os literatos ignoravam esse lado do Novo Jornalismo, porque faz parte das suposições da crítica moderna que esse material cru simplesmente esteja ‘lá’. É ‘dado’” (WOLFE, 2005, p. 26). A crítica traz à tona o que está implicado no gesto mais originário do jornalismo⁶⁴. Mas sobretudo, é oportuna por permitir a relação com o tipo de estética naturalista que vinha sendo reproduzida no Brasil nos anos 1970. Marcada por uma proximidade ao retrato, segundo Sússekind (1984), compartilha com os momentos anteriores do movimento um “efeito ótico” obtido através de diferentes técnicas romanescas e pontos de vista diversos. “Efeito simultaneamente ‘histórico’ e ‘ótico’, de tranquilização de identidade.” (SÜSSEKIND, 1984, p.106). Na análise da autora, o traço visual manifesta dois tipos de repetição ao longo do tempo. Um, do tipo conservador, engajado na busca de identidade e nacionalidade puras. O outro, capaz de

⁶⁴ Moreira (2004) defende em seu artigo *Fato jornalístico e fato social* que a ideia comum de que a função dos jornalistas corresponde a recolher os fatos vem da crença na objetividade. “[...] uma compreensão do mundo como um agregado de ‘fatos’ prontos e acabados, cuja existência, portanto, seria anterior a qualquer forma de percepção e autônoma em relação a qualquer ideologia ou concepção de mundo” (GENRO *apud* MOREIRA, 2004, p. 279). Viria daí, segundo a autora, a origem da máxima “*Facts are sacred, comments are free*”.

romper com os modelos romanescos dominantes e inserir cortes ou fraturas na própria estética do naturalismo. Uma dessas repetições far-se-ia através da cópia, a outra pela diferença. O lado conservador defenderia uma narrativa transparente, em busca do retrato fiel da realidade. Em oposição, a segunda via não ocultaria sua linguagem na construção narrativa. O uso do modelo naturalista de romance serve, no último caso, de artefato crítico. Seu caráter ficcional perturbaria a transparência desejada na ideologia estética e produziria um uso crítico no seio do modelo original.

Traçado o paralelo entre os dois contextos, o ocultamento das marcas de elaboração literária sustentaria tanto a estética naturalista mais conservadora quanto o Novo Jornalismo. Ambos estariam presos a uma ideologia. A primeira, já mencionada, insistiria na criação da identidade nacional como unidade coesa. A segunda, estaria a cargo da veracidade dos fatos. Tom Wolfe e seus pares muniram-se dos “[...] recursos que deram ao romance realista seu poder único, conhecido entre outras coisas como seu ‘imediatismo’, sua ‘realidade concreta’, seu ‘envolvimento emocional’, sua qualidade ‘absorvente’ ou ‘fascinante’” (WOLFE, 2005, p. 53). Tais resultados seriam buscados pelo uso de pelo menos quatro dessas ferramentas: a construção cena a cena, o registro do diálogo completo com o entrevistado, caracterizações que simbolizam o *status* de vida da pessoa e a utilização do ponto de vista na terceira pessoa. Este último foi importante pelo efeito adicional de descolar os narradores anteriores de um fundo neutro. “A maioria dos autores de *não-ficção* (sic) escrevia, sem saber, dentro da tradição britânica centenária, na qual fica entendido que o narrador tem de assumir uma voz calma, cultivada e, de fato, polida” (WOLFE, 2005, p. 32). Uma vez em cena, podiam ser lapidados como perfeitos personagens e narrar a história com sotaque, por exemplo. Os pontos de vista podiam ser múltiplos, alternantes e até mesmo fluxo de consciência era permitido. “A ideia era dar a descrição objetiva completa, mais alguma coisa que os leitores sempre tiveram de procurar em romances e contos: especificamente, a vida subjetiva ou emocional dos personagens” (WOLFE, 2005, p.37). Cada vez mais amalgamado ao gênero romanesco, as reportagens do Novo Jornalismo não abriram mão dos seus recursos de asseguaração do real e, por conseguinte, da fidelidade sobre a realidade retratada. Nem mesmo quando seus participantes passaram a reivindicar um estatuto para além do jornalístico de seus textos. Reportando-me ao diagnóstico de Sússekind (1984) sobre o naturalismo, poderia dizer que o Novo Jornalismo faz uma repetição à sua maneira. Uma repetição parcialmente desviante, instaurando a diferença em relação ao modelo realista de romance e ao jornalismo

convencional que se mantém até hoje. Por outro lado, não se desfaz do traço conservador ao manter o novo texto jornalístico preso aos ideais dos meios de comunicação.

O ponto culminante para a legitimação do gênero foi a publicação de *A sangue frio*, de Truman Capote (1980). História baseada no caso verídico em que quatro membros da família Clutter, de uma pequena cidade do Kansas, são assassinados brutalmente por dois ladrões. Feito nos moldes do Novo Jornalismo, o extenso relato foi publicado em capítulos na revista *The New Yorker* em 1965 e editado em livro no ano seguinte. O sucesso estrondoso teve um duplo efeito. Direcionou o foco das atenções para o fenômeno do Novo Jornalismo e fez com que o âmbito literário visse a renovada não ficção como uma forma artística séria. Efeito triplo se considerar que Capote acaba por incluir uma nova (in)definição entre os gêneros literários, o “romance de não ficção”⁶⁵. Neste contexto estrangeiro, cabe inserir mais um ponto de contato com a realidade brasileira. Exatamente dez anos depois, em 1975, o escritor e jornalista João Antônio publica seu manifesto-ensaio *Corpo-a-corpo com a vida* (1976). Dentro da mesma arena, em que a literatura não mais se diferencia do jornalismo, Antônio (1976) afronta o projeto literário de Capote (1980). Os preceitos são os mesmos: representar uma realidade “[...] de dentro para fora.” (ANTÔNIO, 1976, p. 143), banindo de vez o observador protegido e distanciado. Por sua vez, o compromisso do escritor brasileiro é com o fato social, não com o fato jornalístico. Este, despropositado e “[...] de aparência apenas experimental.” (ANTÔNIO, 1976, p. 148). O autor manifestante convoca os seus pares para fazer outro uso dos paradigmas realistas: o registro das “radiografias brasileiras” (p. 144). Adentrar na faixa de vida renegada da sociedade. O papel do escritor, na concepção de Antônio (1976), deveria aproximar-se ao de um repórter-marginal, reporter-gângster, romancista-bandido. “Um corpo-a-corpo com a vida brasileira. Uma literatura que se rale nos fatos e não se rele neles.” (ANTÔNIO, 1976, p. 146). Sússekind (1984) faz-se ouvir novamente, ao apontar para um salto conservador na investida de João Antônio. Sua arte literária “[...] como de um teatro, de um cinema, de um jornalismo que firam, penetrem, compreendam, exponham, descarnem as nossas áreas de vida.” (ANTÔNIO, 1976, p.145), pressupõe uma crença inquestionável no fato de “[...] que somos já um povo.” (ANTÔNIO,

⁶⁵ Dois filmes mostram o processo de construção de *A sangue frio*, que levou quase seis anos de pesquisa e escrita. As entrevistas realizadas pelo jornalista, com os dois autores do crime, aparecem no livro como diálogos precisos e saturados por aspas. Totalmente à margem da prática jornalística que garante a fidelidade de informações, Capote guardava os fatos na memória e em algumas anotações do seu caderno. Refiro-me ao drama biográfico Capote (2005) e Infamous (2006): MILLER, Bennett. BARON, Caroline. OHOVEN, Michael. VINCE, William. *Capote*. Estados Unidos, United Artists, 2005. DVD, 98 min. Drama biográfico. MCGRATH, Douglas. VACHON, Christine. HAYES, Jocelyn. *Infamous*. Arclight Films, 2006. DVD, 110 min. Drama.

1976, p.145). Ao contestar questões estéticas de seu tempo, o escritor-repórter não questiona a unidade contida na ideia de “povo” que deseja retratar. Pensando conforme Sússekind (1984), o “projeto jornalístico de romance” (p.97) de João Antônio não seria diferente do fenômeno americano. “A eles se garante a fixidez do ‘real’, a inclusão numa identidade nacional posta fora de discussão. À literatura resta olhar, enxergar, respeitar; resta ficar ‘à sombra’ de ‘fatos’ inquestionáveis.” (SÚSSEKIND, 1984, p. 97). Nos dois casos, o passo em falso está relacionado à “estética do visível” (p.101). Ou seja, ao fazer da literatura transparência, elimina-se a discussão sobre que está entre o olhar e a paisagem.

O trajeto desses dois movimentos esbarra de leve nos perfis literários. As problemáticas relacionadas ao efeito ótico da linguagem aplicam-se ao jornalismo literário e ao modelo original de perfil. Porém, defenderei um “salto dialético”⁶⁶ no caso dos perfis literários. Sua maior referência, pilar de concretização do formato, faz um movimento contrário ao visto até aqui. Para ela, o cerne da discussão estava justamente no espaço negligenciado por Truman Capote e João Antônio. Entre o olhar e paisagem: a rasura. Afinal era poeta, usava óculos escuros e fez uma breve incursão no jornalismo cultural brasileiro na década de 1970. Seu nome, Ana Cristina Cesar.

⁶⁶ O conceito é de Walter Benjamin em *Teses sobre a Filosofia da História*, ao analisar a repetição de traços da antiga Roma operada na Revolução Francesa, mas é utilizado por Sússekind (1984) em relação às repetições do naturalismo nacional. O salto conservador manteria o compromisso ideológico com a nacionalidade, através do recobrimento de divisões e fraturas da nação representada. O salto dialético alcançaria uma ruptura contra-ideológica. O que corresponderia à problematização da estética da objetividade, da analogia, da identidade, e a um recurso constante ao que estiver etiquetado como “científico” ou “nacional”. Neste último, as rupturas perturbariam as identidades ao invés de garanti-las. (p.93). Nas considerações sobre os perfis literários irei concluir a ideia do salto dialético em relação à repetição do discurso biográfico.

4 ENSAIANDO LIÇÕES DE JOGO COM ANA CRISTINA CESAR

Parte indivisível da obra poética de Ana Cristina são os textos de crítica e tradução reunidos em coletânea (1990). Na seção intitulada *Escritos do Rio* (1999), são dois os ensaios que contribuíram para a construção do formato desenvolvido nos perfis literários. O primeiro deles, *Notas sobre a decomposição n'Os Lusíadas* (1999), trata-se de um trabalho acadêmico escrito em novembro de 1973 durante a sua graduação em Letras na PUC-RJ. Nele chama a atenção a forma criativa com que foi construído: duas colunas de texto separadas por um espaço em branco⁶⁷. Na parte direita da página, a autora discute o ensaio homônimo de Antônio José Saraiva, que trata justamente d'*Os Lusíadas*, de Camões. Em contraposição, no lado esquerdo, um recorte do conto *O Aleph*, de Jorge Luís Borges. O vão deixado entre as duas vozes textuais marca os limites entre ensaio e ficção, que serão cada vez mais rasurados pela ensaísta ao longo de sua produção, assim como as variáveis confissão e ficção, vida e obra, novo e tradição são constantemente rasuradas pela poeta. Além disso, o espaço em branco traz um mudo convite para o leitor. Não por acaso, um lugar bem no centro, onde a voz ficcional de Borges insinua-se a certa altura. Camargo (2003), então, observa:

Ensaio e ficção estão divididos pelo espaço em branco na página, que impede a contaminação, a fusão dos gêneros. Há, apenas, um início de subversão dos limites, apontando para a possibilidade, ou necessidade, de contaminações mútuas entre a criação e a crítica, de eliminar o espaço em branco, que as divide, apontando ainda para a escrita a partir da leitura, para a ideia borgeana do palimpsesto, de múltiplas vozes ecoando num texto. Como acontece na poesia de Ana Cristina. (CAMARGO, 2003, p. 52)

Diferentes dos leitores do Novo Jornalismo, cujo texto pretendia “[...] excitar tanto intelectual como emocionalmente [...]” (WOLFE, 2005, p.28), os leitores aqui invocados precisam empreender a leitura como jogo, conforme Barthes (2004) em *Escrever a leitura*. Um jogo que chama o corpo do leitor ao trabalho, atendendo ao apelo dos signos. Em tempo, é interessante nesse texto a coincidência entre a metáfora utilizada pelo semiólogo, a de uma leitura que “corta o texto”, e a fissura aberta pela jovem ensaísta no papel. É também através

⁶⁷ A descrição do formato de que me valho está presente, em termos textuais, em *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar* (2003) – estudo pioneiro de Maria Lúcia de Barros Camargo sobre o conjunto da obra da poeta. Porém, o texto a que tive acesso, publicado em *Escritos do Rio*, não conserva a formatação original.

do corte, porém de vida, que Chiara (2012) irá abordar a leitura, analisando possibilidades de associar uma a outra em *Esgotar a vida: cenas de leitura*. A leitura ativa de Nietzsche não só se assemelharia à leitura-escrita de Ana Cristina, que lê para escrever como quem desmonta para montar sua escrita. A forma adotada nesse ensaio é, com efeito, a de uma montagem. Sugere múltiplas maneiras de ler. Cabe ao leitor criar o seu percurso: esquerda ou direita? Ambas? Ensaio que exige para si um leitor nietzschiniano, que escreva o próprio percurso, que se inscreva no texto até à medula. Ainda no ensaio-montagem, se for o caso de integrar as partes em uma única superfície, tem-se a sugestão de um diálogo intertextual, recurso intensamente empregado no projeto poético da autora. E que, por sua vez, passou a ser um dos pilares dos perfis literários, algo que também apontarei de forma sistemática nas análises futuras. Em ambos os casos, o jogo da intertextualidade tende a ficar mais profissional quanto mais próximo estiver o leitor da biblioteca. “É para você que escrevo, hipócrita” (CESAR, 1998), dirá a poeta leitora de Baudelaire. É para esse mesmo leitor – não para o (tel)espectador – que comecei a escrever os perfis literários.

O ensaio inaugural de Ana Cristina também já tocava nos limites do conceito de autor. A assinatura, pois, é feita por meio do pseudônimo Luiza Andrade, o qual contém uma ampla paternidade literária, segundo Camargo (2003): Mário, Oswald e Drummond irmanados no sobrenome e Jorge Luís Borges sugerido na versão masculina do prenome. Mas é no segundo ensaio, *Literatura e mulher: essa palavra de luxo*, publicado em 1979 no *Almanaque 10*, que além da autoria, somam-se outras questões de grande influência para os perfis literários. Retomando o paralelo com a prática do Novo Jornalismo, que usava recursos ficcionais para a construção de relatos jornalísticos, marco uma diferença importante no *modus operandi* desse texto. Ana Cristina traz para o ensaio elementos de sua prática poética. A opção pelo “olhar estetizante”⁶⁸, a fusão do erudito no coloquial e o disfarce nas meias verdades são noções que irão aparecer nos ensaios críticos, seja como recurso, seja como tema. “Formas de lidar, de dentro do texto, com as relações entre arte e vida, entre autobiografia, poesia e ficção”, dirá Camargo (CAMARGO, 2003, p. 53). Nesse breve rasante que faço de sua produção crítica, já será possível constatar a escrita ensaística como ferramenta de leitura. “[...] leitura da formação de uma poeta que, ao falar do outro, fala de si própria, evidencia preocupações estéticas e teóricas, expõe preferências e rejeições literária, põe as paixões a nu” (CAMARGO, 2003, p. 49). Uma prática perpetuada no conjunto de textos crítico-ensaísticos

⁶⁸ A escritora define “olhar estetizante” como mecanismo de sua prática poética durante um depoimento no curso Literatura de mulheres no Brasil. O curso foi ministrado pela professora Beatriz Resende, na Faculdade da Cidade, em 6 de abril de 1983. A transcrição faz parte da mesma seção de *Crítica e Tradução*, a *Escritos no Rio*.

que discutem e exercitam – a uma só vez – as relações entre literatura e história, verdade e fingimento, ficção e confissão, originalidade e citação. Finalmente, a discussão de um conceito do literário se faz presente de forma subjacente e constante.

Literatura de mulher: essa palavra de luxo foi sucedido por outro ensaio complementar, o *Riocorrente, depois de Eva e Adão* (1999), publicado no *Folhetim* em 1982. Muitos são os motivos que colocam esses dois textos como referência da qual me servi de viés. O primeiro deles retoma de forma plena o procedimento da colagem de textos e fragmentos, visto no ensaio acadêmico. Dessa vez, a estrutura consiste em um total de 11 blocos de falas alheias postas em discussão. O tema da literatura feita por mulher gira em torno de dois livros de poetisas consagradas – duas damas da literatura brasileira, Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa. A temática irá alcançar uma dimensão metafórica. O formato, pois, remete a uma conversa *de* e *sobre* senhoras. Impressão que se anuncia ao ler o poema intitulado *Conversa de senhoras*⁶⁹ que, além do título, é constituído pela sucessão de vozes anônimas, e que finalmente se ratifica no segundo ensaio, em que a autora confirma a metáfora:

A primeira vez que escrevi sobre literatura de mulher curiosamente não falei por mim nem de mim diretamente. Usei diversas *personas* que se contradiziam entre si. Alguém me pedira uma resenha sobre as antologias de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa editadas pela Nova Fronteira. Quando recebi os dois livros, não pude deixar de pensar que estava recebendo para o chá duas senhoras. Anfitriã nervosa, me vi rodeada de convivas variados (e um penetra) num *mad tea-party* em que a questão era sobretudo o que fazer com as duas senhoras. Evidentemente que a resenha dançou. (CESAR, 1999, p. 243)

Nesse ensaio complementar, a autora discorre sobre a construção do primeiro texto. Refere-se às citações utilizadas a modo de personagens ou *personas*. A esse respeito, o primeiro ensaio reserva uma seção ao final intitulada *Dramatis personae*. Nela é dada a revelação – apenas parcial – das fontes utilizadas. Ao olhar para a forma do texto em questão, identifiquei uma quase total discrição da autora a fim de produzir o cenário. Basta ver, na última citação, a opção da autora em retirar-se do texto como sujeito. Uma postura que remete imediatamente à construção de cena vista no Novo Jornalismo. Nesse ponto, o caso de Ana Cristina Cesar revela um fértil aspecto na conceituação de um perfil literário. Além do ensaio

⁶⁹ Acrescento ainda o fato de que um dos versos do poema irá figurar no segundo ensaio. Informarei no momento oportuno.

inaugural, esses últimos são ainda mais ousados no que se referem aos limites entre o texto literário e o texto crítico-ensaístico. E levando em conta que os perfis literários têm por objetivo retratar não só o escritor, mas também sua obra, por que não criar um espaço indelimitado entre um e outro? A semente havia sido plantada.

Tal proposição pedirá um pouco mais de aprofundamento. Como forte questão na poesia de Ana Cristina Cesar, o feminino irá inscrever-se de muitas maneiras nos dois ensaios mencionados. O flagra da utilização de recursos poéticos ligados ao feminino (vide o poema *Conversa de senhoras*) em um ensaio envolto na mesma questão, anuncia a possibilidade de um espaço sem fronteiras entre as duas instâncias: poética e crítica. De forma parecida os perfis literários irão criar um espaço sem divisórias entre os domínios do biográfico e da ficção. Neles, a intertextualidade será usada como ativador entre esses dois terminais: falas de personagens atribuídas falsamente ao autor perfilado, elementos recortados da cena de escrita e colados na montagem do enredo ficcional do perfil. Neste, ainda, a costura de vozes é aplicada no texto. De forma escamoteada são misturados depoimentos do autor sobre a própria obra, sobre seu próprio mito pessoal de escritor, mas também as falas de críticos e dos pares a seu respeito. Esse trânsito incessante e ilimitado, suscitado pela leitura de Ana Cristina Cesar, foi caracterizado por Camargo (2003) como um jogo borgeano: “Nesses dois ensaios, assim como na poesia, Ana se volta tanto sobre falas alheias, como sobre outras de suas falas já ecoadas, num movimento especular do texto sobre o texto. Num choque entre textos” (p. 65).

A metáfora do jogo de espelhos ou mesmo do palimpsesto de Borges confirma-se novamente na seção intitulada *Dramatis personae*. Já que ao obter acesso à autoria de cada fala utilizada, automaticamente o leitor é levado a percorrer o texto novamente. Uma segunda camada de leitura acrescenta-se à primeira. Porém, no caso de Ana Cristina Cesar é preciso insistir que se está lidando com uma escritora de meias-verdades. Assim como seus poemas são regidos pelo olhar estetizante, fazendo da intimidade encenação, seria difícil crer que revelaria todos os seus truques em um ensaio crítico. Não só algumas dessas referências continuarão secretas como uma delas se prova totalmente forjada. Sylvia Riverrun é uma ex-militante feminista, brasilianista e professora da Universidade do Texas. Seu papel na discussão é bastante claro: defender as posições que podem ser reconhecidas na prática poética de Ana Cristina. Não por acaso o embate principal será entre Riverrun e Roger Bastide. Ele, representante do discurso científico pela condição masculina. Ela, destituída dos mesmos privilégios, mas detentora de um trunfo: ser uma personagem de ficção. A autora

oferece a pista: “Devo confessar que perdi Sylvia de vista. Houve entre nós um afastamento inexplicável, durante o qual cheguei a anotar, com ar de pouco-caso: ‘Esse assunto de mulher já terminou’”. (CESAR, 1999, p. 248). A anotação de Ana é feita de uma palavra contaminada, uma vez que também pode ser vista como verso em um de seus poemas⁷⁰. Reforça a ideia o tratamento realístico dado ao *curriculum vitae* dessa espécie de *alterego* da autora. A união de força entre a personagem e a ensaísta-poeta permitirá a palavra final na polêmica conversação, que não encerra a dúvida e permite a incerteza como resposta. Trata-se de uma nova fala de mulher, como bem irá notar Camargo (2003), constituída por uma palavra à deriva, errante conforme sopra o que há de feminino na linguagem. Palavra-deidade para os perfis literários, que engendra a crítica nas tramas do texto a partir da ficção:

impregnado pela invenção, pela criação, não apenas problematiza e corrói o ensaio como forma, como gênero, mas também as relações entre ficção e realidade, entre arte e vida. E não mais falando desses temas, mas tramando o tema na tecedura do texto, nessa borgeana falsa atribuição. (CAMARGO, 2003, p. 70)

Ao contaminar o ensaio com essa pequena ficção, desafia constantemente o leitor com boa dose de ironia. Por mais que tudo leve a crer nas posições de Sylvia como artifício da ensaísta, o espaço fundado no ensaio ficcional – ou na ficção ensaística – não oferece garantias àquele que lê. Quanto ao constante descentramento da autoria no texto, algo que também se dá na sua poética e está frequentemente associado às armadilhas autobiográficas, extraí mais uma lição. Se nem mesmo as problemáticas da literatura feita por mulheres podem ser resolvidas através do sujeito que escreve, tampouco a voz privilegiada nos perfis será a do autor. Portanto, a criação de um perfil literário é feita em frente ao texto, não diante do escritor. Sua imagem é recriada diante da obra⁷¹, de seu projeto literário. Compreender a este, ao invés de compreender a pessoa. Em tempo, criando um novo desvio na tradição jornalística de perfilar – mostrarei adiante –, já que prefere reelaborar o mito do escritor a desvendá-lo. Estratégia esta em resposta à conversão do autor em *persona*. Tomando de empréstimo a

⁷⁰ Refiro-me a um verso do já mencionado *Conversa de senhoras*. Lembro que o poema também figura metonimicamente no ensaio em discussão. Cito: “Não preciso nem casar/ Tiro dele tudo que preciso/ Não saio mais daqui/ Duvido muito/ *Esse assunto de mulher já terminou* [...]” (CESAR, 1998, p. 48, grifo meu)

⁷¹ Michel Foucault, em *O que é um autor?*, faz uma ressalva sobre a inexistência de definições e teorias acerca do conceito de obra. Tal indefinição é incorporada nos perfis literários no sentido de considerar como obra não apenas os textos literários, mas todo e qualquer texto publicado em jornais e revistas, depoimentos extraídos de entrevistas e pronunciamentos públicos nos meios de comunicação e plataformas da internet (redes sociais, *blogs* e *sites*).

ironia de Ana Cristina, os perfis releem a máxima: “É preciso parecer-se com seu livro, imitá-lo, colocá-lo em palavras, ser ele próprio” (LEJEUNE, 2008, p. 199). Certamente o contraste entre perfis jornalísticos e literários haverá de clarear minhas proposições. Antes disso, é preciso completar a paternidade do projeto com o trabalho que apresentou o formato perfil como promissor, passível das mais variadas formas de elaboração crítica e criativa. Sobretudo levando-se em conta a particularidade de biografar escritores, sujeitos bipartidos entre a realidade e a ficção. Ainda mais quando a perfilada é a própria Ana Cristina Cesar, das escritoras a mais imbiografável. Como então seria a tarefa de escrever sobre a sua vida?

Ítalo Moriconi (1996), com o seu *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*, é uma resposta exemplar. Escrever, em termos biográficos, sobre uma escritora que viveu radicalmente a fusão entre arte e vida implica pisar em um campo minado, que beira à impossibilidade. Arfuch (2010) fala sobre o fenômeno da ubiquidade entre vida e ficção no qual estão enredados os escritores, quando são convocados a falar:

Essa espécie de ubiquidade entre vida e ficção, a solicitação de ter que distinguir o tempo todos esses limites borrados – que escapam inclusive ao próprio autor –, parece um destino obrigatório do *métier* de escritor, um escolho a ser evitado também em gêneros autobiográficos, pelo menos nos mais canônicos – já que a autoficção instaura suas próprias ‘não regras’. (ARFUCH, 2010, p. 211)

No caso de Ana Cristina Cesar, os deslizos entre os domínios do biográfico e do poético são arditamente construídos. São inúmeras as armadilhas autobiográficas, a exemplo do uso de diários íntimos e correspondências como formatos de elaboração poética. Também assim era cheia de artifícios sua *persona* pública, fixando não apenas uma, mas várias poses no imaginário intelectual e cultural de sua época:

Escritora por vocação e profissão, ela jamais escreveria cartas inocentes. As que enviou a Caio são pura pose, pura malícia, como convém à boa literatura. No entanto, delas é possível extrair verdades fortes de vida, mais cruéis que qualquer intenção documental. Literatura não é documento, foi Ana mesmo quem disse. (MORICONI, 1996, p.11)

Nesse sentido, a estratégia de Moriconi (1996) foi reconstruir a imagem da poeta através de sua figura mítica – a propósito, o capítulo inicial intitula-se *A epígrafe. A*

personagem. A geração – que entrou para a tradição oral da universidade carioca e em seguida circulou para um público um pouco maior no Brasil. No início do livro o autor se diz dividido entre utilizar o arquivo de memórias pessoais, marcado pela precariedade e os registros coletivos, geracionais. A saída encontrada será uma costura entre o cenário da geração 70 e sobreposto a ele, como personagem posta a movimentar o enredo ficcional, Ana Cristina Cesar. Construída ao estilo *assemblage*, é preciso sublinhar, tal como mecanismo característico de sua prática poética. Ou seja, através de um olhar autobiográfico do autor, que conviveu com a poeta de meados de 1976 até sua ida para Inglaterra, em setembro de 1979; mas também próprio das ações públicas que se fizeram registrar por meio da publicação de textos, engajamentos e posturas nos planos político e social. Sem deixar de fora, ainda, os cacos de um eu poético estilhaçado, pinçados e analisados minuciosamente pelo perfilador⁷². Por fim, um traço ficcional une as pontas, confere tom e arremate a essa narrativa híbrida. Ao iniciar o seu perfil poético, o ensaísta invoca a sua musa: “Vamos então telefonar para Ana, antigo anjo, linda, azul. Mas no lugar da voz dela, só vem algaravia de terceiros. Ou seus versos. Sua prosa. Nossa prosa, nosso pacto (MORICONI, 1996, p. 20).

Fica ainda mais evidente nos dois capítulos seguintes – *O cenário. Políticas do sujeito* e *A teoria na prática é outra* – que o escritor perfilado é concebido como amálgama entre os dados biográficos, os índices autobiográficos do texto literário e as informações contextuais de sua época. E, acima de tudo, de um trabalho de interpretação que “Dependerá sempre da força imaginativa e estilística do intérprete, necessariamente balizada pelos dados factuais disponíveis, jamais *abalizada* por eles” (MORICONI, 1996, p. 21). Afinal, é manifesto o propósito de sua empreitada: não factual, mas ensaístico. Por consequência, o vislumbre do ensaio como parte constituinte do gênero perfil insinuou-se como uma potencialidade a ser explorada futuramente. Há que se dizer, no entanto, que não se trata de uma invenção de Moriconi (1996). Vilas Boas (2003) assegura que o formato perfil possui traços característicos do gênero ensaio. Porém, nesse sentido parcial em que é identificado nos perfis jornalísticos, tem mais a ver com a liberdade de opinião, já que os perfis enquadram-se como um gênero opinativo dentro das classificações do jornalismo. E também com certa margem de experimentação, inauguradas com os *Essais* de Montaigne. Tal liberdade, no entanto, não é a

⁷² A respeito de um poema sem título, incluso em *Inéditos e dispersos*, Moriconi (1996) demonstra como reconstrói a imagem da autora: “Na medida em que toda figura encontrada no enunciado do poema de Ana é ao mesmo tempo imagem projetada/encenada do sujeito e personagem ao qual esse sujeito alude distanciadamente, pondo em perspectiva ternura e ironia” (MORICONI, 1996, p.137)

mesma alcançada pela literatura, restando como uma espécie de gênero-irmão desta, diferenciado por uma falta de autonomia:

O ensaio sempre fala de algo já formado ou, na melhor das hipóteses, de algo que já tenha existido; é parte de sua essência que ele não destaque coisas novas a partir de um nada vazio, mas se limite a ordenar de uma nova maneira as coisas que em algum momento já foram vivas. (LUCKÁCS apud ADORNO, 2008, p. 16).

Por outro lado, o traço interpretativo do ensaio – assim como o estilo e a imaginação vistos por Moriconi (1996) – deve ser controlado nos perfis jornalísticos. O estigma dado ao gênero ensaístico pelo âmbito científico, hoje amenizado, está presente no campo jornalístico: “Quem interpreta, em vez de simplesmente registrar e classificar, é estigmatizado como alguém que desorienta a inteligência para um devaneio impotente e implica onde não há nada para explicar” (ADORNO, 2008, p. 17). Desorientação esta controlada por uma série de regras na forma de escrever os perfis veiculados à imprensa, como mostrarei a seguir no manual do perfilador de Vilas Boas (2003).

Em comparação aos perfis jornalísticos, o perfil de Moriconi (1996) reúne características do gênero ensaístico em maior escala, além das já mencionadas. Seu texto não só convida ao erro, ao se desfazer da ideia tradicional de verdade (ADORNO, 2008, p. 27), como também à errância. Seu trajeto narrativo vagueia por diferentes caminhos. Hesita diante da “[...] vontade de escrever um romance sobre alguém que escreve uma biografia” (MORICONI, 1996, p. 21); apruma-se, deixando para trás a “certeza livre de dúvida” (ADORNO, 2008, p. 31) e opta por experimentar mais de uma saída. Ou melhor, três. Concebe os primeiros capítulos para levantar mais questões sobre a poeta do que explicá-las, “[...] tentando dar ao texto um tom capaz de atizar a proliferação de discursos sobre Ana e sobre sua/nossa época” (MORICONI, 1996, p. 21). Utiliza constantemente o gesto da relativização, inerente à forma ensaio. Levando-o a produzir um acréscimo na empreitada, refletindo sobre o próprio gesto de perfilar: “É que a biografia como gênero literário trabalha no oco, trabalha o impossível: definir o âmago de uma pessoa. Não há quem não seja contraditório. Por isso, o discurso biográfico é interpretação, escolha de caminhos, criação de molduras” (MORICONI, 1996, p. 21). E que, por fim, acaba por estruturar seu texto como um pensamento em fragmentos “[...] uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra

sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada” (ADORNO, 2008, p. 35).

Ato (des)contínuo, é preciso citar novamente Adorno (2008): “A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso” (ADORNO, 2008, p. 35). A segunda manobra do perfilador é a (re)leitura. Os capítulos *A mão que escreve* e *A vertigem* destrincham alguns dos mais emblemáticos poemas da escritora e seu procedimento de leitor profissional é explicitado. Se para Ana Cristina ler é puxar os significantes⁷³ do texto literário, para Moriconi (1996) não será diferente. Com o acréscimo de que, junto às análises desfiadas no plano estético, elabora simultaneamente os “biografemas” (BARTHES, 2003) da autora. Evidencio aqui o perfilar de Moriconi (1996) como ato mimético. Ou seja, através dos textos literários da autora, reconstrói a fala biográfica sobre ela. Exatamente como a escritora, de viés, constrói a sua poética. Tomar os livros de poemas nas mãos, então, é segurar na mão da poeta. Diante das fontes, das letras dos versos, o perfilador tateia o corpo de escritora.

Mais radical ainda, nesse sentido, é o gesto de Ana Cristina Chiara (2006) no ensaio *Ana Cristina Cesar: um anjo flagrado em pleno voo*. Para (tentar) falar da poeta, também usa mão de suas artimanhas. Vampiriza *personas* de texto alheios, vozes que já se referiram à poeta e a sua poesia – entre as quais a de Moriconi (1996) foi incorporada como imagem derradeira da suicida⁷⁴ –, e converte tudo em “ana”. Nome desapossado de sua identidade. Afinal: “Se já superamos a identidade, coisa (ultra)passada, trata-se, então, muito mais de uma questão de personalidade. Não uma identidade. Não sou proveito, sou pura fama. Encaras muito de frente nessas fotos”. (CHIARA, 2006, p. 29). Diante da jovem poeta genial, a ensaísta é devorada e fixada na sua imagem. Deixa que sua mão errante adentre atrás, na frente, em cima, embaixo, entre Anas. “Anas Cristinas” (CHIARA, 2006, p. 29). Pisca o olho inteligente e apaga as luzes sem dizer adeus. Não deixa sequer o índice onomástico.

Em terceiro lugar, o capítulo *Anotações para uma futura biografia* apresenta-se como uma narrativa discrepante ao restante do livro. De narrador autobiográfico, inscrito entre a ficção e o ensaio, adota a postura do biógrafo exemplar, primo-irmão do perfilador jornalístico. Com o uso da terceira pessoa, a lógica narrativa passa a ser guiada pelos

⁷³ No já citado *Depoimento de Ana Cristina Cesar no curso “Literatura de mulheres no Brasil”*, Cesar (1999) elabora a respeito do dito: “Ler é meio puxar fios, e não decifrar” (p. 264)

⁷⁴ No trecho final do ensaio, o título do perfil de Moriconi (1996) aparece como objeto diretamente ligado à poeta suicida: “Você fechou os olhos no meio da queda? Você quis acionar o *return*? Onde estava o seu anjo? Anjo do Klee? Onde diante de nós aparece um evento, ele vê uma catástrofe... Talvez o anjo quisesse congelar a imagem, acordar a morta e reconstruir o destruído, mas Ele virou o rosto. Não quis ver no pátio interno do edifício *o sangue de uma poeta*?” (MORICONI, 1996, p. 34)

materiais de pesquisas e entrevistas realizados pelo autor, tentando cumprir um trajeto cronológico. A oportunidade é boa porque flagra a emenda entre o discurso biográfico e o ensaístico. Se na narrativa biográfica os “fatos biográficos” (VILAS BOAS, 2003, p. 61) demarcam o terreno da vida a ser explorado, de igual maneira o gênero ensaístico tem no objeto abordado seus próprios limites. “O que determina o ensaio é a unidade de seu objeto, junto com a unidade de teoria e experiência que o objeto acolhe. O caráter aberto do ensaio não é vago como o do ânimo e do sentimento, pois é delimitado por seu conteúdo” (ADORNO, 2008, p. 36). Insistindo na ideia de que o aspecto errante e fragmentado do ensaísmo não implica abandono dos conceitos e das teorias⁷⁵, ainda assim a mudança é notável. Imediatamente a narrativa desse terceiro momento é inundada por uma “ilusão biográfica”. O conceito de Bordieu (1996) está vinculado à crença na vida como um todo, um “[...] conjunto coerente e orientado que pode e deve ser apreendido como uma expressão unitária de uma intenção subjetiva e objetiva, de um projeto” (BORDIEU, 1996, p. 184).

Em contraste do que vinha sendo construído, a vida da autora transcorre agora seguindo uma ordem cronológica, “[...] que também é uma ordem lógica” (BORDIEU, 1996, p. 184). Basta ler o primeiro parágrafo:

Ana Cristina se apaixonou pela palavra muito cedo. No início, não sabia escrever. A poesia era arte ouvida. Uma de suas fontes era a poesia religiosa lida e cantada nas igrejas que frequentava com a família. Ditava seus poemas à mãe, que os punha em forma caligráfica. A mão da mãe era veículo pelo qual Ana podia expressar-se. Deve ter sido uma emoção muito forte o dia na classe de alfabetização em que finalmente apossou-se do lápis e se viu traçando linhas e letras sobre o branco papel. (MORICONI, 1996, p. 75)

Por mais que as expressões utilizadas pelo perfilador sejam muito parecidas com as quais Bordieu (1996) associa à “intenção original” sartriana nas narrativas biográficas – tais como “desde então”, “desde pequeno”, “sempre desejou” –, o capítulo parece desempenhar outro papel. Pela forma como está destacado em relação aos demais, remete ao ensaio acadêmico de Ana Cristina Cesar. Em *Nota sobre a decomposição n’Os Lusíadas* (1999), a voz científica figura intacta em uma das colunas, protegida pelo espaço em branco que a separa do domínio ficcional. Deste, tenta desprender-se o *Aleph* de Jorge Luís Borges. Ato

⁷⁵ “Quando o ensaio é acusado de falta de ponto de vista e de relativismo, porque não reconhece nenhum ponto de vista externo a si mesmo, o que está em jogo é justamente aquela concepção de verdade como algo ‘pronto e acabado’ [...]” (ADORNO, 2008, p. 38)

contínuo, o capítulo biográfico de Moriconi (1996) parece delimitar seu espaço em relação aos domínios do autobiográfico, do ensaístico e do fictício. Creio que a suposição não seja precipitada, já que o perfilador faz questão de diferenciar o referido capítulo como material – agora sim – pronto para ser utilizado pelos futuros biógrafos.

5 TÉCNICAS PARA MONTAGEM DO MITO DE ESCRITOR

Dentre todas as entrevistas feitas na primeira versão do *Isto não é um cachimbo*, foi justamente o encontro com um escritor que antecipou a proposta do *blog* de perfis literários. O mexicano Alberto Chimal⁷⁶ acabava de lançar sua primeira novela, intitulada *Los esclavos* (2009) quando convidei-o para uma conversa no Café El Péndulo. Apesar do olhar sagaz e do traje elegante, Chimal tinha uma estrutura óssea neandertal. Um traço de bestialidade que também têm seus personagens, como Mundo, sujeito burocrata que larga a família e o trabalho para subjugar-se a um dono desconhecido. Apesar de humano, Mundo tem um porte canino. E desse parentesco surgiu-me o vislumbre do escritor como um personagem do próprio universo literário. Antes de estar diante do escritor entrevistando-o como um jornalista, vi-me ocupando um lugar já descrito por Arfuch (2010), o do leitor que fabula a identidade do autor:

Se a identificação amarra laços invisíveis e poderosos, talvez as vidas criadas no trabalho de artífice da escrita (os pensamentos, os sistemas, os valores) tenham frequentemente para os leitores uma atração inclusive maior do que as vidas ‘reais’. Benefício duplo da entrevista com escritores, que oferece a possibilidade de tratar as criaturas ficcionais com a mesma familiaridade, de incluí-las na fabulação identitária do autor com o selo ‘próprio’ do leitor. (ARFUCH, 2010, p. 232)

E foi a partir dessa familiaridade entre o escritor e seus personagens que fiz da entrevista com Alberto Chimal um relato ficcional. Na trama, o repórter de apelido Juanito Capote⁷⁷ havia sido misteriosamente assassinado após o encontro com o autor da polêmica novela. Recuperada e com uma série de cortes, a entrevista foi publicada após a resolução do mistério. Diferente do que viria a ser um perfil literário, nessa primeira tentativa⁷⁸ o escritor não era o único destaque do carro alegórico em que se transformou a reportagem. Como se verá na Figura 5, eram mais precários os recursos utilizados na produção das fotos. No entanto, os procedimentos já eram familiares aos futuros perfis literários. No retrato de Chimal, feito no próprio Café El Péndulo, inseri elementos coletados de sua novela e de

⁷⁶ Alberto Chimal é autor de 18 livros de contos e vencedor do prêmio mais importante desta categoria no seu país, o *Premio Nacional de Cuento*, dado pelo *Instituto Nacional de Bellas Artes*. Publicou, em menor proporção, novelas, ensaios e peças de teatro.

⁷⁷ Claramente o nome do personagem era uma referência ao escritor e jornalista já apresentado, Truman Capote.

⁷⁸ O texto levava o título *Em quem você prefere acreditar: em mim ou nos seus próprios olhos? Entrevista com o escritor Alberto Chimal*.

alguns contos. Teias de aranha e vestígios de sangue são elementos que compõem a atmosfera dos seus enredos ficcionais. O gato preto, por sua vez, tinha a intenção de indicar o parentesco literário com Edgar Allan Poe, de quem Chimal herdou a preferência pelo gênero conto e por temáticas fantásticas. Detalhes que se tornavam explicitados ao leitor com a ajuda do texto. Tal processo de recorte e colagem seria um dos principais procedimentos nos perfis literários. Por sua vez, a fotomontagem (Figura 5) que acompanhava o texto não só recupera a primeira alegorização da imagem de escritor, como também levou a compreender, naquele momento, que se tratava do mito do autor. Mito este como uma fala que singulariza o homem, aplicada à imagem do sujeito de forma “natural” tal qual o jornal *Figaro* faz com a fotografia de Gide, com um livro entre as mãos, em plena temporada de férias no Congo. No capítulo “O escritor em férias”, de *Mitologias*, Barthes (1975) refere-se ao episódio para demonstrar que o prosaísmo com que o escritor é retratado – trabalhando em tempos de descanso – não faz senão reforçar a ideia de um ser diferencial. Visto de outra perspectiva, a do autor, o mito também surge como uma resposta diante das exigências do público leitor, como diz Aira (2011) em seu *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*:

E não apenas a obra exige, também o faz o público que enfrenta o escritor em entrevistas, em conferências, na televisão, em todas as partes. Para fugir da mãe-inteligência que torna impossíveis as articulações num mar de ‘notas’ inconexas, para recuperar a cortesia inerente a seu trabalho, o escritor deve dar um salto para fora de sua obra e de sua pessoa e criar seu mito pessoal. Esta, no fim, é a construção por excelência da teoria, que sempre se formula numa língua estrangeira (AIRA, 2011, p. 22)

Sem dar-me conta, havia apenas reproduzido de forma mais exagerada uma imagem que já estava nas entrevistas e reportagens a seu respeito. A sequência de fotos (Figuras 6 e 7) evidencia as semelhanças:

Figura 6 - Primeira fotomontagem de escritor para o *Isto não é um cachimbo blog*



Fonte: O autor.

Figura 7 - Foto de divulgação do autor para o *Festival de Microrrelatos Ciudad Mínima*



Fonte: Disponível em: <<http://www.ciudadminima.com/2014/09/quien-es-alberto-chimal.html>>. Acesso em: 02 set. 2015.

Figura 8 - Foto de divulgação do autor para *Resonancia Magazine*



Fonte: Disponível em: <<http://resonanciamagazine.com/libros-alberto-chimal-presentara-su-antologia-manda-fuego-en-bellas-artes/>>. Acesso em: 02 set. 2015.

Sem dúvida que as fotos divulgadas pelo escritor mostram um personagem parecido com o que foi visto na fotomontagem do *blog*. A diferença está apenas na abordagem. Enquanto os retratos do autor estão claramente a serviço de uma apresentação profissional, a fotomontagem abre uma margem de ironia e escracho. Em *Afinidades eletivas*, Chiara (2001) chama atenção para a infidelidade dos retratos, em especial quando se trata de artistas, “[...] potenciais artífices de suas vidas” (p. 10). Os retratos posados de Álvares de Azevedo, analisados pela autora, fazem lembrar o presente pela impregnação de fantasia poética que possuem. O personagem do poeta romântico possui tal força na imaginação do público que passa a ser o próprio “[...] boêmio desregrado, com pulmões carcomidos, a cabeça encharcada de conhaque. E embora morresse das consequências de um tumor, teve a história corrigida pela fantasia e sempre será vítima do mal do seu tempo, a tuberculose” (CHIARA, 2001, p. 10). O mesmo acontece com Caio Fernando Abreu nos últimos retratos vistos nas capas de seus livros. “Caio, um personagem de seus contos, um jovem perdido (*lost generation*) nas ruas da cidade” (CHIARA, 2001, p.11). A autora faz a ligação entre a imagem do retrato e a imagem produzida na literatura do escritor, com trecho de *Pequenas Epifanias*: “Aura escura, cinza, marrom, cheia de fuligem, de pressa, miséria, desamor e solidão. Principalmente solidão, calamidade pública” (ABREU apud CHIARA, 2001, p.11).

Por fim, os retratos em preto e branco de Chimal também flagram sua imagem de autor como extensão de seu universo literário. Por mais que os trajes negros não façam tanto alarde como na bricolagem do *blog* (Figura 5), em que o escritor poderia ser o próprio Bela Lugosi, seus dois retratos de divulgação impõem a imagem do autor sobre a pessoa do escritor. Definitivamente não era o olhar vidrado e com olheiras (Figura 6) que me espreitava durante a entrevista. Também não fazia parte do contexto em que estávamos um cenário tão fantástico quanto as muradas do castelo de que parece guardião, empunhando a bengala como um cetro (Figura 7). O desempenho da personagem, então, revelou-se como uma das facetas do mito. Chimal apresentava-se, tanto em seu projeto literário quanto na sua *performance* pública, como um escritor soturno e misterioso, confinado em um país que prefere ler sobre temáticas nacionais como o narcotráfico. De resto, todo o espaço biográfico que circunda o autor não fazia senão reforçar a mesma fala.

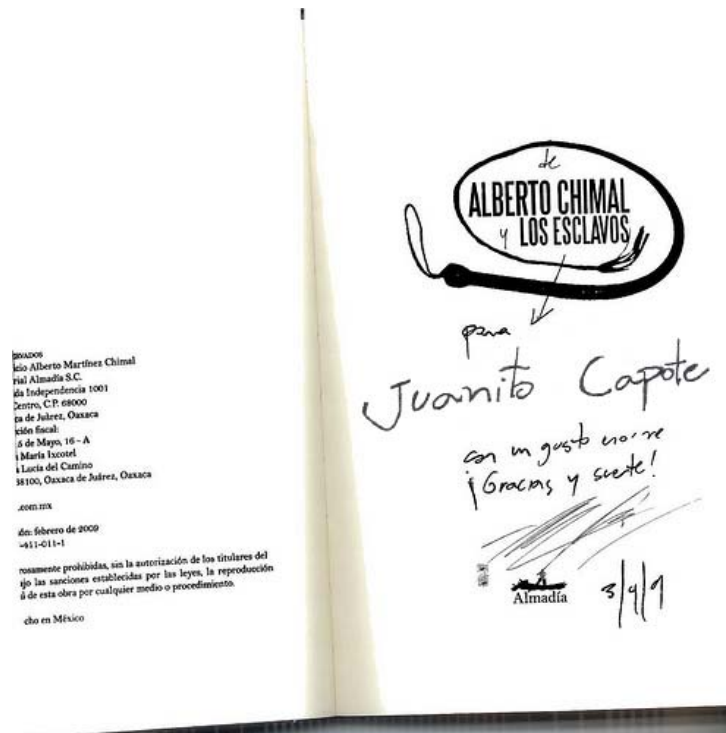
Além disso, é também no texto sobre Alberto Chimal que o leitor aparece pela primeira vez como personagem. Traço este que foi adotado em todos os perfis literários: a presença do personagem leitor, considerado nas variáveis de jornalista ou entrevistador, desempenhando a função de entrar em contato com o autor, com a sua obra e relatar a experiência. Naquela primeira investida, com alto teor ficcional, o personagem leitor (Juanito Capote) é morto e tem sua história contada por um narrador. É através dos materiais deixados pela vítima que o relato da experiência se torna possível. Além de trechos da entrevista feita com Chimal, encontrados no apartamento, o narrador traz à tona outras provas que ajudam a reconstruir a história: fotos tiradas em eventos públicos (Figura 9), a dedicatória deixada no livro *Los esclavos* (Figura 10) e estranhas colagens (Figura 11) realizadas com a imagem do escritor. Estas últimas sugeriam uma obsessão desenvolvida pelo leitor. Não só as fotomontagens, como também a apropriação de materiais fazia parte da narrativa. Passando por cima das lições elementares sobre fatos jornalísticos, o *Isto não é um cachimbo* utilizava dados biográficos e referenciais para engendrar uma ficção.

Figura 9 - Apropriação de imagem encontrada na internet, atribuída ao personagem leitor



Fonte: Indisponível: *site* desativado.

Figura 10 - Fotomontagem de dedicatória feita pelo autor a Juanito Capote



Fonte: O autor.

Figura 11 - Fotomontagem de colagens feitas pelo leitor ficcional Juanito Capote



Fonte: O autor.

No entanto, a abordagem não é exatamente a mesma ao reestruturar o projeto a partir dos perfis literários, dois anos depois. Quando o discurso jornalístico se compromete a retratar personagens da vida real, que passam por situações verídicas, ele tem uma série de critérios que leva em consideração. Suas limitações devem ater-se à vida real. Para os perfis jornalísticos, valem as mesmas regras vistas nas reportagens especiais: seria proibida a utilização da ficção como ferramenta de criação. A retratação de um personagem, objetivo maior dos perfis, tem suas leis estabelecidas para o jornalista perfilador. A mais significativa delas pode ser vista no manual de Vilas Boas (2003):

Mais, o perfilado não é exatamente um modelo em pose. Sua imagem não pode ser pretendida, portanto, e talvez nem se consiga que ela seja plenamente natural ou espontânea. Primeiro, o repórter não pode (não deve, melhor dizendo) direcionar as palavras, os gestos e cenários para preencher o *frame*. Segundo, espontaneidade e artificialidade são oportunismos. Há casos em que a pessoa representa um papel, baseada em suas próprias projeções. Veste-se, maquia-se, monta o cenário para 'receber o jornalista'; despe-se de sua gravidade, por exemplo, com o objetivo de demonstrar uma descontração genuína. (VILAS BOAS, 2003, p.19).

Em primeiro lugar, a pose repelida pelo perfilador jornalístico será utilizada como material fundamental na construção dos perfis literários. Em lugar de ser descoberta ou desmistificada, como pretende a versão jornalística, a pose oferece indícios para a reconstrução da imagem mitológica do escritor, sendo esta sua principal intenção. A partir daí, o direcionamento das palavras, dos gestos e cenários para preencher o *frame* são empregados na tentativa de alegorizar o mito do autor. Algo totalmente diferente da reconstrução do tempo e espaço que os perfiladores tradicionais fazem no jornalismo literário. Sob esta ótica, o encontro entre entrevistador e entrevistado corresponde à oportunidade de alcançar empatia para então colocar-se no lugar do outro. Perfilar, no sentido jornalístico, corresponde a acessar o mais recôndito e profundo do sujeito em foco e revelá-lo ao mundo. O que, por mais próximo que esteja da criação de um personagem ficcional, mantém os limites destacados entre os dois domínios. Até mesmo o modo de “entrar na cabeça das pessoas” (p. 38), conquistado pelo Novo Jornalismo de Wolfe (2005), utilizava os fatos jornalísticos como demarcação diante da ficção.

Apesar das diferenças de abordagem, é inegável que os perfis literários utilizem o formato correspondente ao de uma biografia breve. É verdade também que grande parte de seu aspecto remete à ficção. Porém, quanto a isso basta lembrar o perfil de Moriconi (1996) e suas partes constituintes. Ao utilizar linguagem e formato originários dos perfis jornalísticos na busca de um novo sentido para o ato de perfilar escritores, concebo, assim, os perfis literários como um pastiche. Ao tratar do discurso da tradição no modernismo, Santiago (2002) sugere um sentido bastante útil para a afirmação. À diferença da paródia, marcada pela ruptura em relação a uma estética considerada negativa, o pastiche avançaria no pós-modernismo pela via da confiabilidade e do pluralismo. Ou seja, admitiria o passado como tal e produziria um suplemento⁷⁹. A transgressão do pastiche não estaria no escárnio e na ridicularização. Mas sim no endosso de um estilo através de sua reativação. A definição torna-se mais nítida com a obra ficcional do próprio autor, o romance *Em liberdade* (SANTIAGO, 1981). Ao fazer um falso diário íntimo de Graciliano Ramos, imita seu estilo e toma para si a voz e a vida deste outro. “Vou construir o meu Graciliano Ramos”⁸⁰.

Além disso, pesa o fato de que o discurso reativado pelo outro autor é feito em função de um posicionamento crítico. No caso de Santiago (2002), a retomada do “[...] melhor estilo

⁷⁹ A este respeito, esclarece Santiago (2002): “Reparem que a lógica da palavra ‘suplemento’ é muito curiosa, porque o complemento dá a impressão de ter em mãos alguma coisa incompleta que você estaria completando. Suplemento é alguma coisa que você acrescenta a algo que já é um todo.” (p. 134)

⁸⁰ A epígrafe é de Otto Maria Carpeaux e pertence ao citado livro.

modernista” (p.135) era necessária “[...] em um momento em que alguns autores brasileiros, considerando os melhores, estavam escrevendo muito mau romance.” (p. 35). Com certa semelhança, os perfis literários adotam o mesmo raciocínio de apropriação e reativação. Valem-se do discurso tradicional do gênero perfil e do discurso dos autores perfilados. Muito embora o formato original sofra deformações com a hibridização entre o ficcional e o ensaístico, inaugurando um formato próprio. Assim como a imitação do estilo dos escritores contemporâneos não é destituída de alguma dose de ironia ou escracho. Contudo, o gesto empreendido pelos perfis literários não inclui uma ruptura como no caso da paródia. Talvez pela hipótese levantada por Hutcheon (1991), de que o pós-modernismo é paródico como um todo. Segundo a autora “[...] a ironia realmente assinala a diferença em relação ao passado, mas a imitação intertextual atua ao mesmo tempo no sentido de afirmar – textual ou hermeneuticamente – o vínculo com o passado.” (HUTCHEON, 1991, p. 164). Os perfis literários surgem como uma abordagem renovada dos perfis tradicionais. Em um momento em que os autores estão de volta à cena, não é mais possível retratá-los como se continuassem mortos (BARTHES, 2004). Dito isso, o título *Isto não é um cachimbo* poderia passar a ser ainda mais específico: *Isto não é um perfil*. Na sequência, farei considerações mais detalhadas sobre cada um dos casos.

5.1 Perfil literário de Adriana Lisboa

Trilha sonora: *Misty* (Ella Fitzgerald)

Acompanhamento: Madalenas com chá de hortelã

Adriana, como faço pra descer daqui, Adriana?

Lá de baixo, enxerguei o templo⁸¹. A encosta era realmente íngreme. Tinha esperanças que houvesse um elevador, um bondinho. Mas não havia sequer escadas. *Adriana, você tá me ouvindo, ouvindo, ouvindo? Tem alguém aí em cima, em cima, cima?* Dobrei o mapa e coloquei no bolso de trás. Encostei a bicicleta ali mesmo no pé do morro e comecei a escalar. Adriana bem que havia me avisado não é tão fácil assim de chegar, quer uma sugestão?⁸² (Não se

⁸¹ Dado ficcional (*Rakushisha*)

⁸² O emprego do discurso indireto livre foi feito de olho no romance *Sinfonia em branco*, no qual a autora utiliza o mesmo recurso narrativo.

preocupe, Adriana, tenho *Google maps*, não se preocupe). Abracei o morro como se abraça um dragão de komodo. Me pendurei nas pedras e cravei os dedos na terra. A cada galgada tomava fôlego. Não olha pra baixo, não olha pra baixo, não olha pra baixo. Impulso outra vez! Se eu chegar lá em cima inteiro, a primeira coisa que vou perguntar é *como você faz pra frequentar as feiras, os saraus, ir no bar, Adriana? E quando recebe algum prêmio ou lança livro novo?* Duvido que ela não tenha uma corda que seja para subir elegantemente essa corcova verde.

•

Lá de cima, dentro do templo, Adriana esperava. Estava sentada de frente para a janela durante todo o tempo. Do lado de fora ele vinha que vinha. Cada vez mais perto. A bicicleta já era um pontinho laranja lá embaixo. Descabelado, a cara inchada como um balão, a roupa suja de terra. Adriana não movia um fio de cabelo. Sem turistas tirando foto com os dedos em V.⁸³ Sem as barraquinhas com *Hello Kitties*⁸⁴, budas gorduchos e *tsurus*. No ápice da concentração, Adriana ouviu as bandeirinhas triangulares⁸⁵ lá fora. Um peixe do pequeno canal⁸⁶ de pedra deu uma rabada na água. As folhas do pé de caqui⁸⁷ chiaram com o vento mais forte. Uma revoada de pássaros⁸⁸ perturbou o azul-mudo do céu. Por fim, um barulho abissal invadiu a sala. Com os tímpanos zunindo, Adriana pensou *eu bem que avisei*.

•

Quando finalmente alcançou o topo, puxou todo o ar possível para acalmar os pulmões. Bateu a terra do corpo e se encaminhou até o templo. Passou mancando por baixo das bandeirinhas, viu os quiosques fechados, o pé de caqui. Os pássaros que se alarmaram com a sua chegada. Olhou os peixes que flutuavam na água e pensou *vocês têm sorte de não precisar sair daí*. Ao se aproximar da entrada viu Adriana sentada no chão, de costas para ele, em frente à janela. Deu um passo adentro. A tábua do chão fez um *nhéc* tão fino, mas tão fino, como um alfinete caindo no outro canto da sala e aquilo visto em *super close* e *slow motion* e o barulho original sendo substituído pelo de um terremoto. *Como no Science & Nature da BBC!*, mas não disse nada. As paredes brancas⁸⁹ também não disseram nada, porque havia um pôster enorme do

⁸³ Dado ficcional (*Rakushisha*)

⁸⁴ Dado ficcional (*Rakushisha*)

⁸⁵ Dado ficcional (*Rakushisha*)

⁸⁶ Dado ficcional (*Rakushisha*)

⁸⁷ Dado ficcional (*Rakushisha*)

⁸⁸ Dado ficcional (*Rakushisha*)

⁸⁹ Dado ficcional (*Hanói*)

Miles Davis ⁹⁰ com o indicador direito esticado em frente aos lábios. *Shhh*, dizia Miles, *shhh*.
(E a placa ao lado: *Tire o calçado antes de entrar!*)

•

(– Adriana, vou usar a sua técnica do silêncio com esses parênteses pra não perturbar a sua meditação.)⁹¹

Adriana acordava com o batucque do pai na mesa da cozinha. Saía do quarto com a roupa de sono e tomava café com ele, antes que saísse com o *tuc tuc tuc* ⁹² pela Doutor Coqueiro e voltasse do trabalho só no final do dia. As tardes ficavam silenciosas enquanto o pai estava no banco cuidando do dinheiro do país. – *Mas se é de todo o Brasil mesmo, pai, como faz pra caber lá dentro do cofre?* Enquanto o pai não trazia o *tuc tuc tuc* de volta, a casa fazia outros sons. A tia e os primos no andar de cima: som do comercial de margarina, só que sem música e por isso menos agradável. O matagal na rua sem saída: som das férias em Cordeiro, na casa do avô Bento. E a bica d’água: som do chuveiro de Copacabana⁹³, que usava para tirar a areia do balde, da pá e do ancinho. (Quando o avô de Adriana construiu o prédio de dois apartamentos idênticos para as filhas ao lado do seu, mais de 50 anos antes, ele não sabia que hoje a ruazinha de Laranjeiras teria uma placa do BOPE no matagal, poluindo os sons da memória). ⁹⁴

•

(– Caramba, esse lugar é tão silencioso que eu escuto até os meus pensamentos, Adriana!)

No fim do dia, a mãe Gilda ficava no seu *lalalaiá* diante da janela. *Queixo-me às rosas, mas que bobagem, as rosas não falam*. A letra era interrompida quando via o marido cruzar a rua

⁹⁰ Dado ficcional (*Hanói*)

⁹¹ Os parênteses são utilizados como instrumento formal de tratar o silêncio, tema recorrente em todas as narrativas da autora.

⁹² O uso de onomatopeias tem o objetivo de representar formalmente a relação da escritora com os sons, seu primeiro meio de fabulação conforme a “narrativa biográfica”.

⁹³ A referência à praia de Copacabana é factual, já que está presente no depoimento da escritora durante a entrevista. Ao mesmo tempo, os detalhes da brincadeira foram retirados do livro *Azul-corvo*. Cito o trecho proferido pela narradora-personagem Evangelina: “Nasci portanto aos dois anos de idade na praia de Copacabana, e era sempre verão, mas um verão irmão da água, e minha ferramentas para mudar o mundo, para alterá-lo e moldá-lo e torná-lo digno de mim, eram um baldinho vermelho, uma peneira, uma pá e um ancinho amarelos.” (LISBOA, 2010, p. 29)

⁹⁴ As digressões são utilizadas em diálogo com a narrativa de *Sinfonia em branco*. Ao mesmo tempo, neste trecho está presente uma referência indireta ao título do seu primeiro romance: *Os fios da memória*.

com os amigos. Era um auê as duas pegando os copos, o gelo, colocando as cadeiras em círculo. (E como se apertasse *play* novamente) o vozeirão do pai entrava pela porta: *Simplesmente as rosas exalam, o perfume que roubam de ti, ai*. “Meu pai tinha o maior vozeirão, tipo o Sílvio Caldas”. A voz de Adriana dissolve como uma colher de sal num copo d’água⁹⁵. Os *lalalaiás* entravam na madrugada, o coro saía pela Doutor Coqueiro e terminava no Antonino, na Lagoa Rodrigo de Freitas. Adriana, Duso e Ana Lúcia ouviam o restante só no outro dia, durante o café: “Aconteceu muitas vezes que o músico deixava o palco durante o intervalo e eles subiam e continuavam a cantar”. (Adriana ainda não sabia, mas em 2007 estaria vivendo nos Estados Unidos e teria um violão igual ao da mãe para tocar Cartola e Noel Rosa quando a saudade de casa apertasse).

•

(– *Você deve se entreter muito com os seus pensamentos por aqui, não é mesmo? Sinceramente, os meus parecem um bando de macaquinhos selvagens.*)

Quando Adriana aprendeu a ler, os pais a levaram para conhecer a *Entrelivros*, no Largo do Machado. E a cada aniversário, ela dava um livro da *Vaga-Lume* para os amigos. Saía da loja sempre satisfeita: *O escaravelho do diabo é pra Aninha. E O caso da borboleta Atíria, Spharion e A ilha perdida são pra mim!* “Por mais que não vivesse no meio de gente que lesse, eu tinha todo o apoio”. Com as primeiras leituras, Adriana começou a escrever. No primeiro concurso da escola, ela fez uma edição de luxo para o poema *Meu sonho: Sabe, já tenho planos/ Para quando eu crescer:/ Eu quero ser uma rainha/ De qualquer coisa, pode ser*. “Era docemente megalomaniaco e equivocado” – Adriana evita mitos como escritora-desde-os-nove. (A *Entrelivros* não sabia, mas seria substituída por uma farmácia tempos depois. Assim como Adriana não sabia que teria um filho chamado Gabriel com quem frequentaria outras livrarias, lia histórias antes de dormir e acabaria escrevendo três livros infantojuvenis, além de uma novela para público jovem).

•

(– *Lalalaiá, lalalaiá, quando é que esse silêncio vai acabar? tuc tuc tuc*)

Aos treze os pais a matricularam na *Pro-Arte*. “Estudar música foi uma atividade paralela na minha vida”. Adriana teve diferentes trilhas sonoras durante os seis anos que frequentou a

⁹⁵ A forma de caracterizar a escritora remete ao trecho do romance *Rakushisha*: “Mas era o instante que se desmanchava, colher de sal dentro d’água.” (LISBOA, 2007, p. 17)

escola. Teve aulas de violão, flauta transversa, baixo e canto. Com dezoito anos, viajou para a França. (*Pause!*). Em Avignon, conheceu os donos do Tudo Bem, um bar com decoração verde-amarela na *Place Carnot*, no centro histórico da cidade. Adriana não subia no palco apenas durante o intervalo, o *lalalaiá* era todo seu até a madrugada. Os franceses ficavam *tuc tuc tuc* nas mesas, com caipirinhas do lado. Ao final de um ano decidiu voltar. (*Play!*). “Estudar acabou sendo natural, dar continuidade ao que vinha fazendo”. Adriana então se graduou na Unirio, como bacharel em música, em 1994. (Adriana não sabia que pouco tempo depois desistiria de dar aulas de flauta e que a música seria apenas uma trilha sonora para a escrita).

•

(– *As suas costas não doem, não? Eu jamais conseguiria ficar sentado no chão por tanto tempo.*)

“O que a pessoa faz quando quer dedicar todo o seu tempo para a escrita?”. (Silêncio). “A pessoa então escreve”. Com uma simplicidade quase oriental, Adriana deixou a flauta de lado e sentou para escrever o primeiro romance. *Os fios da memória* é a história de uma família inteira, contada por Beatriz Brasil. Herdeira de um casarão e algumas fazendas, a personagem passa os dias dentro da nova propriedade recordando a história dos antepassados. “Tenho a impressão que nesse primeiro romance quis abarcar tudo de uma vez, como se nunca mais fosse ter oportunidade de escrever” – Adriana se justifica com palavras-tapa-nas-costas⁹⁶. Por outro lado, a primeira experiência de escrita deixou duas marcas visíveis: o uso da memória como paisagem ficcional e a ponte entre a realidade mais imediata e o íntimo dos personagens. “Hoje, com um pequeno tema, sinto que posso dizer muito mais” – Adriana fala como se penteasse os fios do pensamento. Aos 26 anos, os primeiros originais passaram despercebidos por três editoras. Publicado pela *Rocco*, o livro caiu como uma pedrinha na lagoa e reverberou em um ou dois suplementos literários cariocas. Porém, o objetivo maior foi alcançado. Ao escrever um romance inteiro e conseguir publicá-lo, estava diante do mais importante: “Colocar a atividade da escrita no centro da minha vida”. (Adriana ainda não sabia, mas ganharia o Prêmio José Saramago com o seu segundo romance em 2003).

•

⁹⁶ A expressão para caracterizar a citação da escritora vem do livro *Rakushisha*: “Palavras tapa-nas-costas.” (LISBOA, 2007, p. 16).

(– *É impressão minha ou o seu olho esquerdo está abrindo, Adriana?*) *Que alívio, achei que fosse ter que usar parênteses o resto do dia!*

“Acho que hoje existe uma certa hipertrofia da figura do escritor”. A voz de Adriana saiu da garganta como uma borboleta brota do casulo⁹⁷. Ela se levantou, pegou um incenso⁹⁸ do altar, encostou a ponta na única vela acesa e assoprou a chama. “Muitas vezes o escritor brasileiro aparece mais do que a sua própria obra. É comum que se conheça o autor, mas não o que ele escreve”. Os olhos de Adriana se fixaram em mim como um enquadramento de Ozu. A fumaça começou a preencher a sala aos poucos, enquanto ela voltou para o mesmo lugar. Colocou as pernas em posição de lótus⁹⁹, polegar e indicador em círculo, mãos sobre os joelhos, palmas voltadas para cima. Pensei *caramba, mais silêncio Adriana?* Naquelas alturas eu ainda não sabia que os romances de Adriana são feitos do mais puro silêncio¹⁰⁰ e que quase tudo se passa dentro da memória, sem que o personagem saia do lugar.

•

– *Já fechei os dois olhos, Adriana, pode vir conferir! Estou tentando visualizar o branco, mas é difícil um branco-branco, sem nenhuma manchinha.*

Em *Sinfonia em Branco* duas irmãs estão distantes há dez anos e compartilham um segredo. Antes que finalmente se encontrem, uma voz branca, quase transparente, preenche o vazio dos acontecimentos passados. A narrativa se espraia pelas lembranças das personagens e volta para o presente, sugerindo o que carregam consigo: “Clarice sentiu mais uma vez com as pontas dos polegares as duas cicatrizes gêmeas, uma em cada punho”. O peso dos fatos é subtraído por essa forma de narrar, em que tudo fica implícito. A ponta dos assuntos proibidos é desvelada discretamente. Maria Inês, ainda uma criança, olha pela porta entreaberta: “A náusea, o medo. Um homem maduro. Um seio pálido que o olhar fisgava sem querer”. O leitor adentra na memória da infância, na casa do interior do Rio de Janeiro, conduzido por

⁹⁷ A caracterização faz um paralelo com trecho em que a personagem Celina, de *Rakushisha*, passa dias sem falar durante sua viagem até a cabana do poeta Matsuo Basho: “Sua voz parecia um casulo de borboleta dentro da garganta”. (LISBOA, 2007, p.114)

⁹⁸ Dado ficcional (*Rakushisha*)

⁹⁹ A descrição da personagem escritora em posição de meditação é muito parecida à do personagem Haruki sobre a imagem do Buda, em *Rakushisha*: “No altar simples, a pequena imagem do Buda, esculpida em madeira, cobre-se de sombras delicadas conforme o dia clareia – as pernas em posição de lótus, o torso magro com um dos ombros nu, a mãos direita sobre o joelho e a esquerda no colo, palma voltada para cima, em concha.” (LISBOA, 2007, p. 80)

¹⁰⁰ Dado ficcional (*Sinfonia em branco*)

essa narrativa silenciosa, cuja maneira de contar sobre uma violência extrema está no calar. “Para enxergar todas as palavras que não são ditas” – *Shhhhh*, faz o narrador, *shhh*.

•

– *Sinto que posso chegar em qualquer lugar, Adriana. Qual é o próximo?*

As paisagens seguintes se formaram a partir de pesquisas acadêmicas. O romance *Um beijo de Colombina* foi escrito no lugar da dissertação de mestrado em Literatura Comparada, na UERJ, em 2003. E *Rakushisha*, como a tese de doutorado, em 2007. “Nesses casos específicos, a inspiração veio do diálogo com poetas”. (Adriana disse *não gosto muito dessa palavra, inspiração*). Ambas as histórias partem do universo ficcional e biográfico de dois escritores. Manuel Bandeira deu a Lapa como fundo e emprestou personagens como Teresa para a criação do novo enredo. “Um romance todo costurado com contos e crônicas do Bandeira, às vezes misturando uma passagem, um personagem” – Adriana explica, inspira e expira. Pouco tempo depois, Adriana já tinha uma nova paisagem em mente: “Um escritor que viaja a pé pelo Japão para ver a lua nascer em um templo e ao chegar lá não consegue ver porque está nublado”. O poeta Matsuo Bashō escreveu o diário de viagem dessa jornada nos arredores de Kyoto, em 1691. Todos os *haikais* do escritor foram traduzidos por Manuel Bandeira e lidos por Adriana, que logo passou a pesquisar sua obra durante cinco anos. Além de visitar o país onde nasceu e morreu, com uma bolsa de incentivo da *Fundação Japão*. No romance que veio em seguida, o personagem Haruki é convidado a ilustrar justamente a primeira edição em português do *Diário de Saga*, que no princípio era apenas uma pequena imagem na cabeça da autora.

•

– *Como eu mentalizo esse Azul Corvo mesmo, Adriana? Você pode me ajudar aqui?*

•

– *Desculpe, Adriana, mas minha mente está exausta. Podemos voltar para o branco?*

A tonalidade clara, quase transparente, de *Sinfonia em Branco*, também recobre os seus livros mais recentes – *Azul Corvo*, publicado em 2010, e *Hanói*, de 2013. “É uma coisa quase orgânica da memória” – Adriana descreve a matéria aerada e comum aos três romances. Tanto *Azul Corvo* quanto *Hanói* trazem assuntos graves como a morte. No primeiro, a estudante Evangelina perde a mãe ainda adolescente. No segundo, o músico David recebe um

diagnóstico de poucos meses de vida com apenas 32 anos. “O desafio é como escrever isso de uma forma que não seja pesada, mas ao mesmo tempo não uma forma levinha, ou frívola”. Talvez por isso alguns críticos olhem a sua escrita pelo prisma da delicadeza. Diante desse conceito, Adriana descreve as imagens que passam no seu branco: “Coisas frágeis, meio quebradiças, uma xícara delicada”. E por fim, quando se concentra em criar outra definição sobre a própria escrita, ela solta: “Eu gosto mais da ideia de leveza”. De fato, Adriana parece estar sempre prestes a levitar¹⁰¹.

•

– *Estou abrindo os olhos, Adriana, abri!*

Como tudo permanecia igual ao meu redor, Adriana pareceu adivinhar o meu pensamento: “Quando você fecha os olhos o mundo não some, continua lá visível para os outros”¹⁰². Mas não disse nada além disso. A essa altura eu já poderia lidar melhor com a falta de palavras. Contei dez segundos, que pareceram dez minutos. A parede branca começou a se inquietar, as bandeirinhas lá fora, os pássaros, Miles Davis fazendo *shhhh!* *Mas que diabos, Adriana, como é que eu vou fazer pra descer daqui?*

– *Vem cá, querido. Dá uma olhada na minha janela. Tem uma escada ali fora, ó.*

Biblioteca: Prateleiras horizontais pintadas em branco, sem divisórias e laterais. A divisão dos livros é feita a partir das cores das lombadas e das encadernações. A fileira cria um prisma de luz que se decompõe gradualmente. Virgínia Woolf, Thomas Mann, Clarice Lispector, José Saramago e Manuel Bandeira estão misturados para garantir o efeito. “Quando eu estou irritada com alguma coisa, retiro livros, reorganizo”.

Personagem: Sidarta, de *Sidarta* (Herman Hesse)

Leitor ideal: Aquele que lê como um budista.

¹⁰¹ A caracterização da escritora vem do trecho em que a personagem Celina refere-se aos japoneses, em *Rakushisha*: “Eles me parecem sempre prontos a levitar, como se mal tocassem o chão, numa elegância impossível para um ocidental.” (LISBOA, 2007, p. 58)

¹⁰² O trecho atribuído à escritora pertence ao romance *Hanói*. Na trama, o narrador observador refere-se ao protagonista David, quem recebeu a notícia de que possui pouco tempo de vida. A trajetória de David é marcada por inúmeros questionamentos sobre a própria existência.

5.2 Perfil literário de Bernardo Carvalho

Acompanhamento: Pipoca com Coca-Cola

Trilha sonora: *The end* (The Doors)

Bernardo, muito prazer, Bernardo!

Senhores, vamos supor apenas por um segundo que esse sujeito aqui sentado diante de vocês não seja quem achamos que ele é. Eu sei, eu sei. Nós sabemos que ciência é uma coisa e imaginação é outra. Mas a história desse sujeito aqui sentado, se fosse verdade, provaria o contrário. Vamos supor então que esse sujeito aqui se chame Frederico. Diga olá, Frederico. Nada de gracinhas vocês aí da última fileira! Estamos fazendo ciência aqui ou não estamos? Seu nome é Frederico e ele é um jornalista. Ou costumava ser. Frederico insiste que chegou até a nossa instituição a convite de um escritor. Se Frederico não deveria achar estranho o encontro ser justamente em um instituto psiquiátrico? A ciência diria que sim, mas não estamos aqui para julgá-lo. Até porque Frederico consegue descrever com clareza esse homem excêntrico que é o escritor, que já foi à Amazônia, à Mongólia, à Rússia só para escrever livros. Nesse caso um manicômio¹⁰³ não seria estranho para uma entrevista, não é mesmo Frederico? A intenção aqui não é contrariar as evidências desse caso clínico. Mas apenas constatar que a imaginação do nosso paciente também faz sentido. Só peço a vocês, meus senhores, que ouçam os relatos de Frederico.¹⁰⁴

•

Tudo se embaçou agora. Logo agora que estou aqui, parado, com os braços caídos na frente desses olhares estarecidos¹⁰⁵. E isso depois de ter acreditado estar vendo tão claro. Naquela manhã de outono, desembarquei do táxi aos berros. O vigarista me cobrou o dobro pelas duas horas de estrada até aqui. Os guardas da entrada começaram a me olhar como se eu fosse uma

¹⁰³ Dado ficcional (*Medo de Sade*)

¹⁰⁴ A ideia do enredo vem do conto *O olho no vento*, presente no livro *Aberração*. Na história, a mãe do personagem-narrador é levada à capital diante uma equipe de psiquiatras para contar a estranha história do olho no vento.

¹⁰⁵ O personagem leitor (ou jornalista) do perfil literário dá início a sua versão dos fatos de forma idêntica ao narrador-personagem do conto *Aberração*: “Tudo se embaçou agora. Logo agora que estou aqui, parado, com os braços caídos na frente destes olhares estarecidos.” (CARVALHO, 1993, p. 145). Ao final, ambos os depoimentos mostram-se delirantes.

aberração¹⁰⁶. Sou jornalista e vim entrevistar Bernardo Carvalho, foi o que eu disse a eles. O mais baixinho abriu o portão e apontou para o jardim. Bernardo estava sentado perto da fonte enquanto os demais internos ensaiavam uma peça de teatro para ele¹⁰⁷. Quando me aproximei pelo pátio, Bernardo se levantou e todos do elenco congelaram. Achei que o uniforme da instituição¹⁰⁸ o deixaria constrangido. Mesmo assim me olhou firme nos olhos. Ele disse o meu nome. Eu confirmei. Naquele momento eu estava encantado com a educação de Bernardo. Não sabia que ele ficaria me devendo muito mais do que o dinheiro do táxi. Bernardo afugentou todos eles e se ofereceu para carregar minha maleta e meu casaco. Vou te mostrar as dependências do casarão, foi o que ele me disse. Se eu aceitei? Claro que eu aceitei! E é só por isso que estou aqui agora, parado, com os braços caídos na frente destes olhares estarecidos.

•

– *Tem certeza que não preciso preencher nenhuma ficha de visitantes não, Bernardo?*

Um grito firme perturbou a maternidade Arnaldo de Moraes e acordou boa parte dos idosos de Copacabana. Na noite de 5 de setembro, em 1960, Bernardo não havia pedido, mas teve que nascer. A ponto de enlouquecer com o choro, Beatriz convenceu o marido de pegar um avião para São Paulo o quanto antes. “Eu não sei exatamente o motivo, mas me trouxeram muito cedo para São Paulo”. Os olhos de Bernardo deslizam dentro da armação dos óculos, como se o passado fosse uma estrada só de ida. “Minha mãe se separou do meu pai quando eu tinha dois anos, então eu voltei com ela para o Rio de Janeiro”. Um tique na pálpebra esquerda o faz lembrar-se de outra coisa: “Na verdade, ficamos morando na casa da mãe dela em Petrópolis por um ano”. E mais outra: “Depois disso nos mudamos para o Rio de Janeiro, na casa de uma tia”. Bernardo nunca separa memória e imaginação¹⁰⁹.

•

¹⁰⁶ O título *Aberração*, que dá nome ao livro de contos do autor, também figura como adjetivo nas 11 narrativas que contém.

¹⁰⁷ *Teatro* é o título de um dos romances do autor. A estrutura dramática também está presente no livro *Medo de Sade*, que divide a narrativa em dois atos. Na transição entre eles, o barão de LaChafói, que foi encarcerado pelo envolvimento em um assassinato no castelo de Lagrange, revela-se apenas um homem preso em um hospício. Na história, o barão menciona boatos de que o marquês de Sade encena peças com os loucos no sanatório.

¹⁰⁸ Dado ficcional (*Medo de Sade*)

¹⁰⁹ O personagem-narrador de *Nove noites* recebe o testamento de um sertanejo que conta a história do etnólogo que se suicida na floresta. A advertência seguinte – adaptada ao perfil literário – funciona como indício da revelação final do romance. A de que a inexistência de provas concretas sobre o caso faz com que o personagem, um escritor com características em comum ao autor do livro, as invente. Cito: “O que agora lhe conto é a combinação do que ele me contou e da minha imaginação ao longo de nove noites” (CARVALHO, 2006, p. 41)

– *Não seria melhor chamarmos um responsável para ir com a gente? Talvez um enfermeiro?*

Ele e a mãe moraram temporariamente na rua Afrânio de Mello Franco, no Leblon. A irmã de Beatriz era casada com um diplomata e passava longos períodos fora do Brasil. “A mulher mais bonita do mundo no porta-retratos em cima da escrivania”¹¹⁰. Além de lembrar dos olhos fantasmagóricos dentro da moldura, ele recorda das histórias de ficção científica e dos romances policiais que a mãe contava na casa grande e vazia. “Quando eu fui ler os livros dela, descobri que ela narrava as histórias melhor do que eram de fato”. Bernardo não usa metáforas quando escreve e, muito menos, quando fala.

•

– *Os azulejos do corredor são realmente bonitos, mas temos mesmo que só pisar nos de cor branca, Bernardo?*

Depois de um ano se mudaram para um apartamento em Ipanema. A mãe passava boa parte do tempo trabalhando como secretária no Citibanc e Bernardo ganhava horas livres de televisão. “Fui uma criança inculta”. Bernardo ligava a imagem preto e branco. O *Poderoso Hércules* tinha braços fortes e arremessava árvores e rochas no monte Parnaso. Bernardo desligava. Depois ligava. As ninfas se banhavam no lago. Desligava. Ligava de novo. O Centauro bufava e estufava o peito para lutar. Bernardo desligava e jurava que não veria mais. “Eu comecei a achar que aquilo era um distúrbio e que eu tinha que me controlar”. Os distúrbios identificados por Bernardo vêm, justamente, da obsessão em identificar distúrbios.

•

– *Ninguém faz nada pra impedir aqueles sujeitos de se pendurar nas colunas?*

Os filmes também começaram a perturbar Bernardo desde o dia em que a mãe o levou na matinê do *Cine Pax*. O acesso ao edifício *art-déco* era o mesmo da Paróquia de Ipanema. Naquela manhã, depois de assistir *Tom & Jerry*, saindo em direção à Praça Nossa Senhora da Paz, Bernardo viu a estátua de um cristo pálido e decepcionado. Ele entendeu o sinal, mas não se intimidou. Para ver *Uma odisseia no espaço* foi até o *Roxy*, de Copacabana. E *Solaris*, chegou a levar os colegas da 3ª série mais de uma vez no *Cine Lido*, na praia do Flamengo.

¹¹⁰ Trecho do conto *Aberração* atribuído como uma citação do escritor perfilado. O fragmento que se refere à tia do personagem-narrador do conto tem características semelhantes à tia do escritor, mencionada na “narrativa biográfica”. Ambos os trechos são iguais: “A mulher mais bonita do mundo no porta-retratos em cima da escrivania.” (CARVALHO, 1993, p.151)

De tanto abusar da sorte, Cristo lhe aplicou um golpe baixo. Na festa de aniversário de uma amiga, o pai dela desapareceu quando trazia o 16 mm de *Mágico de Oz* que iria projetar. “No final das contas ele não aparecia porque tinha sido preso, mas só porque tinha barba e estava perto de uma manifestação na rua”. A mãe da aniversariante tranquilizou os convidados e o pai já não corria perigo. Mas Bernardo passou a ficar atento aos sinais mesmo assim.

•

– *Bernardo, esse seu uniforme é tamanho único? Não é por nada que ele deixa todo mundo parecido aqui dentro.*

Com onze anos Bernardo ganhou do pai um cavalo de competição. Todos os dias, depois do colégio, almoçava e tomava um ônibus até o clube Marapendi, na Barra da Tijuca. Treinava a mascote de segunda a sexta e competia nos finais de semana. “Pelo menos ali não ouvia falar de filmes”. Ou pelo menos até começar a frequentar a cinemateca do MAM. Foi lá que recebeu mais um sinal. Dessa vez não foi Cristo, mas Antonioni que lhe deu a letra quando o filme *Eclipse* repetiu por uma semana inteira. Bernardo não esperou pelo golpe baixo. Se na sessão seguinte não passasse um filme novo, venderia o cavalo. “Depois descobri que o acervo deles é que era precário e os filmes começavam a repetir a partir de um momento”. Bernardo encontrou uma explicação verossímil, mas acreditou no sinal assim mesmo.

•

– *Nossa, Bernardo, tem até uma biblioteca nesse pavilhão! Desse jeito eu até passaria um tempo por aqui.*

Com o dinheiro do cavalo, Bernardo dividiu seu destino em planos A e B. Primeiro faria um filme, A. Em seguida viajaria a Paris, B. Seu primeiro curta-metragem foi uma refilmagem de *Intriga Internacional*, do Hitchcock. Contratou ator, carro, fotógrafo e gravaram a cena em que Cary Grant foge de um avião no meio do milharal, só que na praia da Barra. “E sem o avião, óbvio”. Quando revelaram o negativo, o filme estava totalmente riscado. “Um grão de areia entrou enquanto o filme rodava”. Bernardo, que abomina dramalhões, passou ao plano B. Comprou passagens para Paris com a outra parte do cavalo. Na época seu francês era um pouco xucro. O que ajudou bastante na luta por uma cadeira nos seminários de Foucault, no Collège de France e no curso de Deleuze, em Saint-Denis. Ao final de três meses, o cavalo de

Bernardo havia ido longe. “Carreguei uma mala com 50 quilos em livros de volta”. Bernardo tem aquela aura de mistério dos escritores, sem que no fundo haja mistério nenhum¹¹¹.

•

– *E aqueles são os dormitórios coletivos, certo? Pensando bem, acho que eu não me adaptaria assim tão fácil, Bernardo.*

De volta para o Rio de Janeiro, juntaria o equivalente a 50 cavalos para estudar na *École Supérieure d'Études Cinématographiques*. Passados quatro anos, guardou o diploma de Jornalismo da PUC no armário e tomou um voo para Paris. Apesar de ter chegado à etapa final para a vaga de estudante estrangeiro, seu nome não apareceu na lista dos aprovados. Os 50 puros-sangues lhe dariam uma formação tardia. Ficou um ano frequentando a *Cinémathèque Française* e lendo obsessivamente escritores como Thomas Bernhard, Junichiro Tanizaki e Joseph Conrad. “Demorei para entender que eu não queria fazer cinema. O que me atraía era a coisa narrativa. Era poder contar as histórias”. A partir de então, Bernardo começaria a produzir os próprios sinais ao invés de persegui-los.

•

– *A arquitetura do casarão é realmente maravilhosa, Bernardo. Mas aqui nessa ala ninguém parece querer brincar de teatro.*

Assim que voltou para o Brasil, Bernardo se mudou para São Paulo. Começou a trabalhar como repórter do caderno Ilustrada, na *Folha de S. Paulo* e a fazer um mestrado sobre cinema na USP. Não haveria sinal que chamasse a atenção de Bernardo nos anos seguintes. Em 1987 foi cobrir o *Festival de Cannes* e, logo depois, passou a editor do suplemento *Folhetim*. Nem mesmo quando foi enviado como correspondente a Paris, um ano depois. Com vista para a Praça da Bastilha, tentou escrever mais de uma dezena de inícios de romances. “Eu não conseguia passar do primeiro parágrafo”. Bernardo fala como se fosse duas pessoas¹¹². “Não é

¹¹¹ Um dos narradores-personagens de *Mongólia* recebe a incumbência de enviar seu subordinado a uma importante missão: encontrar o filho desaparecido de um influente empresário no deserto de Gobi. Ao receber a fotografia do rapaz, diz: “[...] aliás, com aquela aura de mistério que os retratos dos desaparecidos costumam adquirir sem que no fundo haja mistério nenhum.” (CARVALHO, 2003, p. 15). O trecho foi adaptado em referência ao escritor perfilado.

¹¹² O narrador-personagem de *Nove noites* refere-se ao suposto filho do etnólogo americano, que encontra ao final da narrativa: “Falava como se fosse duas pessoas. Falava de si mesmo como se fosse um outro.” (CARVALHO, 2006, p. 147). Nesse estágio do romance, o narrador-personagem deu indícios suficientes de que, também a existência daquele filho, pode tratar-se de ficcionalização.

que eu não conseguia”. “É, talvez eu não conseguisse”. De qualquer maneira, após onze meses, era hora de voltar para São Paulo.

•

– *Não, Bernardo, não! A gente não vai entrar na sala de tratamento intensivo. É proibido, você não tá vendo a placa?*

Ao retornar à redação, o jornal tentava moderar a guerra entre Paulo Francis e Caio Túlio. O *ombudsman* tomava partido dos leitores da *Folha*, que enviavam críticas às extravagâncias de opinião do colunista. “Ele não consegue escrever certas palavras em francês, torce citação até de Shakespeare” – diziam. Francis acabava de deixar sua vaga de correspondente em Nova York e Bernardo foi designado como um dos substitutos. Há mais de um ano vivendo na 5ª Avenida, o sinal definitivo não veio de Cristo, nem de Antonioni. Mas das entonações prolongadas de Paulo Francis. “Desde que ele foi embora, uma música começou a tocar na minha cabeça”¹¹³ – lembra. Uma das teorias apocalípticas do fenômeno Francis se tornava realidade e afetava Bernardo em cheio. Com o plano Collor, a *Folha* cortou do contracheque todos os correspondentes internacionais. “Tenho dinheiro guardado e vou ficar escrevendo”. Com vista para a *Union Square*, Bernardo selecionou onze dos parágrafos que já havia começado e escreveu seu primeiro livro.

•

– *Bernardo, Bernardo? Cadê você? Tá tudo escuro aqui dentro!*

O primeiro livro de Bernardo foi publicado em 1993, mesmo ano em que voltou para o Brasil. Deixou os originais em um envelope na recepção da *Companhia das Letras* e em uma semana, o editor-chefe Luiz Schwarcz telefonou dizendo que queria publicar. Os contos de *Aberração* reúnem uma horda de personagens perturbados por desaparecimentos, mentiras e mal-entendidos. O absurdo é um sintoma constante e generalizado. Não há tranquilizantes para a falta de respostas nas histórias de Bernardo. “O paradoxo é importante para a minha literatura” – explica. Tanto a loucura como a razão podem fazer sentido e ainda assim permanecer ilógico. “A literatura é uma condição absolutamente negra da realidade e que, ao

¹¹³ O trecho atribuído ao escritor é, na verdade, retirado do conto *A música*, do livro *Aberração*. A frase é a confissão da personagem Maria Rosario depois de haver escrito uma carta passando-se pelo seu ex-marido à sua mais recente esposa. Trocando as identidades, diz à Maria Cecília que toda vez que uma música toca em sua cabeça a memória apaga-se completamente e desperta em outra realidade. Cito: “Desde que ele foi embora, uma música começou a tocar na minha cabeça...” (CARVALHO, 1999, p. 116)

mesmo tempo, te permite dar um grito dentro da escuridão”. Sendo assim, lugares impensáveis como uma cidade subterrânea ou uma civilização-miniatura são perfeitamente aceitáveis para os seus personagens. Do seu livro de estreia até 2002, quando ganhou o *Prêmio Portugal Telecom* por *Nove Noites*, já havia publicado outros cinco romances. Todos levando a sanidade do leitor ao esgotamento. A trilogia que compreende *Onze* (1995), *Teatro* (1998) e *Medo de Sade* (2000) cria uma estrutura em que a primeira parte conta uma história para, em seguida, desmascará-la. São tramas artificiosas e com tantas camadas de significados que exigem o tino do leitor. “Uma ficção menos grande público”. Bernardo ainda ganharia muitos prêmios, mas nunca deixaria de ser um estranho no ninho.

•

– *Você passou dos limites, Bernardo! Se nos pegam aqui, estamos encrencados!*

“Me interessa muito o desvio”. Bernardo sai detrás do biombo com um guarda-pó branco¹¹⁴ e abre a janela. As grades de ferro¹¹⁵ esquadrinham os internos que ensaiam no pátio. O silêncio se mistura com o cheiro de álcool¹¹⁶ das paredes. Bernardo passa o dedo pelas enciclopédias¹¹⁷ e livros de patologias¹¹⁸ que estão na estante. “Passei a utilizar a paranoia como um artifício literário” – com o indicador e o dedo médio imita duas perninhas que saltam de lombada em lombada. Alguns gritos abafados escapam das alas vizinhas. O escritor indica a maca¹¹⁹ de pacientes. “Imaginação é fundamental e só vem com a experiência” – ele explica enquanto afivela pulsos e tornozelos. Em seguida umedece as gazes¹²⁰ e fixa os eletrodos em cada uma das têmporas. “Para mim, literatura é uma forma de escapar de si mesmo”. Bernardo admira sua própria imagem na pupila trêmula da cobaia.

•

– *Bernardo, a gente pode fazer um acordo. Eu posso te ajudar a sair daqui se você me soltar.*

O livro *Nove noites* produziu a descarga mais alta no conjunto da sua obra. Não por acaso, na época em que o romance foi lançado, o gênero de não ficção começava a ganhar mais espaço no mercado editorial. Biografias, grandes reportagens e relatos de viagem estavam fazendo

¹¹⁴ Dado ficcional (*Medo de Sade*)

¹¹⁵ Dado ficcional (*Medo de Sade*)

¹¹⁶ Dado ficcional (*Medo de Sade*)

¹¹⁷ Dado ficcional (*Nove noites e Mongólia*)

¹¹⁸ Dado ficcional (*Medo de Sade*)

¹¹⁹ Dado ficcional (*Medo de Sade*)

¹²⁰ Dado ficcional (*Medo de Sade*)

um sucesso estrondoso. Se a literatura de ficção quisesse chamar a atenção do público leitor, teria mais chance oferecendo ‘histórias baseadas em fatos reais’. Ficções ligadas a fatos históricos e à vida dos escritores ganharam um selo de qualidade nas livrarias. “Ler algo que não existe, que partiu da cabeça do escritor, criava uma resistência para esse leitor”. Bernardo pode ficar possesso, mas nunca se descabelaria como Doutor Caligari. Os efeitos colaterais são evidentes: “É como se a literatura tivesse que ter uma utilidade”. Foi então que Bernardo decidiu colocar remédio e veneno na mesma colherada. “Vou dar um livro que é uma armadilha” – Bernardo faz aviãozinho *zuuuuuum* para o leitor.

•

– *Bernardo do céu, você vai mesmo apertar esse botão!?*

Em *Nove noites*, um jornalista lê o artigo de antropologia sobre o caso de “Buell Quain, que se suicidou entre os índios Krahô, em agosto de 1939”. A investigação havia sido encerrada sem uma explicação sobre a morte do americano. Diante dos pontos abertos da história, o personagem se embrenha em um matagal de fatos para resolver o mistério. Enquanto o jornalista viaja até a aldeia indígena, o leitor se guia por um testamento confiável, escrito pelo amigo da vítima, Manoel Perna. O estrangeiro confiou a Manoel uma oitava carta que precisa chegar às mãos do protagonista: “Tudo me levava a crer que a carta que ele lhe deixou ao morrer podia revelar a verdade, qualquer que ela fosse”.

•

– *Bernardôôô Bernardôôô Bernardôôô dôôô*

Porém, em *Nove noites* “Só a verdade poria tudo a perder”. O leitor é largado sem referências na mata densa do romance. Para qualquer lugar que corra, não será possível descobrir a verdade sobre o caso. O narrador de Bernardo deixa o leitor sem norte ao desviar a rota da trama: “Manoel Perna não deixou nenhum testamento, e eu imaginei a oitava carta”. Sendo a ficção a única resposta que poderá ter, o leitor se vê encurralado: ou se suicida como Buell Quain ou continua a ler a história.

•

– *Bernardo, tá tudo se apagando, Bernardo! E esse cheiro de queimado!?*

“Passei a buscar situações em que não entendesse nada do que estava acontecendo à minha volta”. Bernardo mediu a pressão arterial do paciente e completou a própria frase: “... o que é justamente o contrário da ciência”. Para escrever *Nove noites*, o escritor fez uma incursão na Floresta Amazônica. De um medo falso, produzido intencionalmente nos dias em que passou na aldeia dos índios Krahô, surgiu o aparato para escrever o romance. “A paranoia é justamente você criar sentido onde não tem”. Pouco tempo depois, receberia um convite da editora portuguesa Cotovia para escrever *Mongólia*. Em parceria com a Fundação Oriente, foi enviado ao Deserto de Gobi por três meses. Ao viajar de carro pelo país, teve a ideia para o livro. “Em vez de fazer um relato de viagem, de compreensão do outro, eu queria não entender o outro em nada”.

•

– dôôô dôôô dôôô dôôô dôôô dôôô dôôô dôôô

Em *Mongólia*, um fotógrafo desaparece no deserto e um diplomata é encarregado de encontrá-lo. Bernardo deu corpo a um romance espasmódico e tortuoso. O idioma local provoca desentendimentos e os dois personagens estão longe de cruzar o mesmo caminho. “É como se estivesse procurando no planeta errado”. Se o romance ganhou o prêmio Jabuti em 2004, também recebeu críticas daqueles que se inspiraram no relato para uma viagem de férias. “Não vi nada do que você disse no livro!”. Bernardo imita um dos leitores e solta um risinho esquisito.

•

– *Quem é você, seu esquisito? E por que você tá vestindo as minhas roupas?*

“A despeito da minha vontade os livros foram lidos como histórias baseadas em fatos reais”. *Nove noites* ficou conhecido como um livro autobiográfico; e *Mongólia*, um relato de viagem. “Isso me deixou maluco da vida!”. Bernardo chacoalhou o termômetro e colocou na boca mole do paciente. “Eu vou é fazer um livro só de mentira, sabe?”. Em *O sol se põe em São Paulo* os personagens saíram da obra de Junichiro Tanizaki. A dona de um restaurante japonês guarda uma história antiga e procura alguém para escrevê-la. O escolhido, porém, não pode entender nada em japonês e nem saber a sua verdadeira identidade. “Preciso que você imagine. E o que você imagina nunca vai ser o que foi” – diz a velha japonesa ao primeiro escritor que encontra. Mais do que um personagem não poder confiar no outro, um leitor de Bernardo não deve jamais confiar na literatura.

•

– *Seu filho da mãe, foi você que colocou esse uniforme horroroso em mim!?*

O livro *O filho da mãe* foi gestado pela série *Amores Expressos*, que enviou 17 escritores a diferentes partes do mundo para escrever um romance. Bernardo foi assaltado logo que desembarcou em São Petersburgo, na Rússia, em outubro de 2007. “Não era mais esse medo literário, esse medo de brincadeira”. Bernardo acaricia os cabelos da vítima. De qualquer maneira, o livro foi escrito a partir de uma experiência fora de controle. “O risco é fundamental na minha literatura”. O olhar alucinado sobre a cidade permitiu uma trama tensa e claustrofóbica entre dois personagens. Andrei e Ruslan se escondem nos becos escuros de São Petersburgo. Um deles é desertor do exército. O outro teve o passaporte confiscado por ser caucasiano. Desgarrados da própria pátria, já não podem sair do país. Fogem da polícia, fogem da guerra e até deles mesmos: “Quatro horas depois, quando abrir os olhos, ele já não estará ao seu lado”.

•

– *Onde é que você tá indo? Não me deixa aqui preso nessa maca!*

Em *Reprodução*, o escritor não passou por nenhuma situação de risco. Também não foi necessário se deslocar para escrever o livro. “O que me interessa é você se sentir mal em qualquer lugar”. Bernardo veste o casaco do jornalista e empunha a maleta. O personagem do seu romance mais recente está prestes a tomar um voo para Xangai, quando é interceptado pela polícia na fila de embarque e preso em uma salinha do aeroporto. Acostumado a circular pela internet como se pudesse andar livremente pelo mundo, ele se vê agora em uma realidade que não está conectada na rede. “O senhor não vai reter o meu passaporte, vai?”. Quanto mais o personagem fala, mais complicada fica a sua situação com as autoridades. Bernardo sai pela porta.

•

– *Moço, eu não sou Bernardo coisa nenhuma, moço! Me larga! Quem é você? Quem são essas pessoas de branco que não param de anotar tudo o que eu falo?*

Muito bem, meus senhores, agradeço a presença de todos vocês. Diante desse relato, não há dúvidas sobre os distúrbios que um escritor como Bernardo é capaz de causar. Um leitor poderia acabar perfeitamente como Frederico, sentado diante de nós, sem conseguir

diferenciar ele mesmo de outra pessoa. Mas isso, claro, se estivéssemos no campo da literatura e da ficção. Até que esse rapaz não consiga provar que seu nome não é Bernardo, como consta no prontuário que encontramos na sala de tratamento intensivo, ele não existe. E Frederico é mera suposição. Mas fique tranquilo, rapaz, não estamos aqui para te julgar.

Biblioteca: Réplica da Muralha da China. Divide o apartamento de um extremo a outro. Na base estão filmes e quadrinhos. “Eu gastava tudo em *Asterix*, *Tintim*, o índio americano *Humpá-Pá* e os quadrinhos do *cowboy Lucky Luke*”. Escassa literatura infantil, como *A mulher que matou os peixes*, da Clarice Lispector, e uma versão de *Robinson Crusoe*, da Coleção Monteiro Lobato. No topo estão Thomas Bernard, Joseph Conrad e Tanizaki.

Leitor ideal: Aquele que está disposto a tudo.

Personagem: Geoffrey Firmin, de *Under the volcano* (Malcolm Lowry)

5.3 O salto literário nos perfis jornalísticos: considerações acerca dos perfis literários de Adriana Lisboa e Bernardo Carvalho

Os perfis literários criam retratos de escritores contemporâneos como personagens fictícios. Tomam homem e obra de forma inseparável e indivisível na construção de um engodo crítico para o leitor. Afinal, não se ignora o entendimento de Nietzsche (2003): “Uma coisa sou eu, outra são os meus escritos...” (p.62). O deslize entre a pessoa do escritor e a imagem de autor visto na experiência do mexicano Alberto Chimal serve de pressuposto para as mais básicas das definições do formato. Se por um lado é imperativo que o perfilador jornalístico “[...] esqueça a performance de seu personagem” (VILAS BOAS, 2003, p. 15) diante de um escritor; por outro, é elementar que o perfilador literário atente para as performatizações da figura pública do escritor. Enquanto os perfis jornalísticos se lançam na ardilosa tarefa de retratar o homem por trás da máscara¹²¹ de escritor, os perfis literários reconstituem o mito encarnado por ele. Portanto, o *modus operandi* de criação consiste em identificar os traços mais significativos da *persona* midiática e ficcional do escritor. Em

¹²¹ “[...] eu sou um duplo, eu também tenho um ‘segundo’ rosto, além do primeiro. E talvez também um terceiro...” (NIETZSCHE, 2003, p.28)

relação à primeira, busco seus indícios nas entrevistas e nos depoimentos já publicados. Os materiais são promissores em vários aspectos para a construção do personagem. Em especial pelo fato de que no gênero específico da entrevista com escritores “[...] as vicissitudes da autoria se articulam, com ênfase peculiar e detalhamento, com a vida pessoal.” (ARFUCH, 2010, p. 211). O mapeamento dessa fala de escritor é realizado com um conceito específico em mente:

O ‘momento autobiográfico’ da entrevista, como toda forma em que o autor declara a si mesmo como objeto de conhecimento, apontará então para a construção de uma imagem de si, ao mesmo tempo em que tornará explícito o trabalho ontológico da autoria, que se dá, sub-repticiamente, cada vez que alguém assume um texto com seu nome. Essa performatividade da primeira pessoa, que assume ‘em ato’ tal atribuição diante de uma ‘testemunha’, com todas as suas consequências, é uma das razões dos usos canônicos do gênero. (ARFUCH, 2010, p. 212)

A partir de então, passei a conceber a entrevista presencial com cada escritor como forma de ordenar e unificar uma espécie de “biografia editada” do entrevistado. Essa ferramenta permite entrar no terreno autobiográfico, “[...] situando a pessoa do autor numa trama de pequenos gestos cotidianos, hábitos, horários, preferências, filiações, [...] em zonas destacadas de sua infância e de sua vida [...]” (ARFUCH, 2010, p. 229). Em contraste ao seu uso mais comum, as entrevistas preparadas para servir de base ao perfil literário não buscam revelações ou novidades. Em tempo, o próprio mecanismo da entrevista é questionado por Arfuch (2010) ao constatar que o ritual dialógico implica a construção recíproca dos personagens entrevistador e entrevistado. Trata-se de um jogo premeditado em que a barreira entre narração e intimidade comprova-se intransponível. Problemática, esta, totalmente favorável ao propósito dos perfis literários. Se a dificuldade de alcançar a naturalidade entre entrevistador e entrevistado vai de encontro às intenções jornalísticas, acaba por proporcionar um rico material para os perfis. Isso porque o autor em cena oferece uma apresentação muito cuidada de si. Nos termos de Aira (2012), oferece seu “mito pessoal” (p. 22). Basta ler e assistir a algumas das inúmeras entrevistas veiculadas para reconhecer as repetições de seu discurso. Nessa esteira, as entrevistas do *Isto não é um cachimbo* focam o contorno do mito. Haja vista que um primeiro esboço é feito de maneira prévia, durante um mapeamento das aparições públicas disponíveis na rede. O roteiro propõe um trajeto previsível ao entrevistado. Do surgimento da vocação até o momento presente. Um percurso narrativo que não leva ao pé

da letra o dito nietzschiniano “[...] como a gente se torna o que a gente é¹²². Serve apenas para criar continuidade e unidade ao discurso já sacralizado do escritor, na medida que ratifica diversos dados e informações coletadas em pesquisas. Sob o efeito autobiográfico de Arfuch (2010), o depoimento se dá mediante uma dobra entre a pessoa do escritor e autor. O fenômeno possibilita vislumbrar a imagem do escritor trabalhador em sua trajetória de labuta diária e a do escritor artista em seus momentos de iluminação. Da mesma forma, pode estender-se para a cena de leitura, confirmando heranças e filiações. Também é um momento propício para que o entrevistado dê voz à obra, deixando assim que coloque a função autor¹²³ em pleno movimento. Por fim, reconhecer os caminhos dessa fala já consagrada pela mídia permitirá utilizá-la diferente à habitual. Cada uma dessas entrevistas é gravada em áudio e posteriormente transcrita. Ato contínuo, as informações contidas no discurso do autor sobre si e sua obra são posteriormente reescritas sob a tradicional “ilusão biográfica” (BORDIEU, 1996, p.184), Exatamente como faz Moriconi (1996) no capítulo já comentado *Anotações para uma futura biografia*, posteriormente às pesquisas e entrevistas que realizou. Ou seja, respeitando a cronologia e a versão dos fatos biográficos. A “narrativa biográfica” dos perfis literários está localizada na parte central de sua estrutura (figura 12). Abaixo, faço um resumo nos casos de Adriana Lisboa e Bernardo Carvalho..

Narrativa biográfica de Adriana Lisboa (dados biográficos e factuais)

- Descobre a fabulação através dos sons das coisas;
- Aprende música com os pais;
- Faz as primeiras leituras e escreve um poema para concurso do colégio;
- Frequenta aulas de música durante a pré-adolescência;
- Viaja à França aos 18 anos para trabalhar;
- Retorna ao Rio de Janeiro para cursar música na Unirio;
- Escreve e publica o primeiro romance.

Narrativa biográfica de Bernardo Carvalho (dados biográficos e factuais)

¹²² “Que a gente se torne o que a gente é pressupõe que a gente não saiba, nem de longe, o que a gente é.” (NIETZSCHE, 2013, p. 57)

¹²³ “Ora, a crítica literária moderna, mesmo quando ela não se preocupa com a autenticação (o que é a regra geral), não define o autor de outra maneira: o autor é o que permite explicar tão bem a presença de certos acontecimentos em uma obra como suas transformações, suas deformações, suas diversas modificações (e isso pela biografia do autor, a localização de sua perspectiva individual, a análise de sua situação social ou de sua posição de classe, a revelação do seu projeto fundamental).” (FOUCAULT, 2009, p. 278)

- Nasce no Rio de Janeiro e passa por constantes mudanças de cidade com a mãe;
- Muda-se para a casa de uma tia no Leblon e tem o primeiro contato com histórias de ficção científica e romances policiais;
- Muda-se para Ipanema e passa longos períodos da infância em frente à televisão;
- Descobre o cinema;
- Pratica hipismo durante a pré-adolescência;
- Dirige o primeiro filme;
- Viaja para Paris;
- Forma-se em jornalismo;
- Passa um período em Paris no qual faz uma formação tardia com filmes e literatura;
- Trabalha no caderno Ilustrada e faz mestrado em cinema;
- Cobre o Festival de Cannes;
- Torna-se editor do caderno Folhetim e correspondente em Paris;
- Faz as primeiras tentativas de escrita;
- Demitido do trabalho de correspondente em Nova York;
- Escreve o primeiro livro e publica-o.

Na etapa seguinte, ao passo que o enredo ficcional vai sendo construído, a “narrativa biográfica” sofre infiltrações de alguns dados ficcionais. Estes, são elementos provenientes dos textos literários do autor. Até o ponto em que os limites entre dados biográficos e ficcionais seja de todo apagado. Há casos em que os dados biográficos não são afetados completamente. No caso de Adriana Lisboa, por exemplo, o emprego de parênteses, onomatopeias, digressões e do discurso indireto livre interferem apenas na forma de narrar os fatos ao leitor. Trata-se da mimetização de recursos narrativos característicos do autora perfilada. Há casos, porém, que modificam a integridade dos fatos biográficos. No caso de Bernardo Carvalho, por exemplo, a fala de um personagem foi atribuída ao próprio escritor perfilado como citação¹²⁴. Antes de dar um passo adiante no processo de construção do enredo ficcional, fixo abaixo o modelo de um perfil literário com todas as suas partes constituintes. Apesar de ter passado por ajustes ao longo das 12 edições, todas elas obedecem ao seguinte esquema:

¹²⁴ Marcas ficcionais como essas, que encobrem a narrativa biográfica, estão explicitadas nas notas de rodapé dos subcapítulos 5.1 e 5.2, dedicados à sistematização dos perfis.

Figura 12 - Formato de um perfil literário



Fonte: O autor.

No que se referem às intervenções ficcionais feitas na “narrativa biográfica”, é fundamental salientar que a substituição ou a deformação de dados biográficos por dados ficcionais é mediada através da leitura da obra de cada autor. O gesto é crítico na medida em que rasura a superfície biográfica deste, a qual figura como chave de compreensão do texto literário no entendimento da crítica moderna (FOUCAULT, 2009, p. 278). A manipulação da imagem do autor também se impõe diante dessa fala que interfere na recepção da própria obra. O perfilador literário considera o autor contemporâneo bem como Klinger (2012) o descreve em seu retorno. Em *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*, a autora não mais o caracteriza como “[...] figura sacrossanta do autor, tal como ela é sustentada pelo projeto autobiográfico tradicional” (p. 33). Dono de uma fala, por mais que constante, subjugada à crítica filosófica do sujeito. A impossibilidade de exprimir verdades na escrita, traço do indivíduo moderno, é um preceito importante tanto na produção

literária contemporânea, quanto na elaboração de um perfil literário. O presença do autor no circuito literário aponta para a insuficiência da *função autor* diante do sujeito midiático que se tornou. Ao interferir na obra com o uso de sua imagem e de outras intervenções públicas, inverte a indiferença beckettiana para dizer – Importa quem fala!¹²⁵ É com esta mesma fala que se coloca diante do leitor. Este, novamente, não terá acesso à identidade como unidade de escrita. Mas como jogo, enigma, paradoxo. Ao ocupar o espaço do leitor contemporâneo, o perfilador literário investe na tentativa de retratar os escritores contemporâneos de forma compatível ao paradigma que instauram.

Depois que os dados ficcionais são destacados diretamente da obra literária do autor, serão empregados na construção do enredo ficcional – além de reforçarem os contornos do personagem-mito, de quem já se tem o primeiro esboço na entrevista. Temas, estilo literário e personagens projetam – “[...] em termos sempre mais ou menos psicologizantes [...]” (FOUCAULT, 2009, p. 276) – a figura mitológica do autor. O estatuto do autor como foco de expressão, “[...] que, sob formas mais ou menos acabadas, manifesta-se da mesma maneira, e com o mesmo valor, em obras, rascunhos, cartas, fragmentos etc.” (FOUCAULT, 2009, p. 278) é levado ao extremo nesse processo de equalizar autor e obra. Procedimento que nada mais é do que forjadura da “obra viva” (SÁ, 2007). Armadilha para o leitor “tel(espectador)” (SÁ, 2007) condicionado a imaginar a obra através do autor midiático. Portanto, aproprio-me sem distinção da fala pública do autor enunciada em entrevistas, das falas críticas em torno da obra e da fala que permeia os textos literários. Nesse processo de colagem, forma-se uma figura-síntese, que servirá de moldura para enquadrar o autor e seu projeto literário. Nos dois casos em análise, ela foi definida em um conceito. Em Adriana Lisboa, a delicadeza e a leveza¹²⁶. Em Bernardo Carvalho, a paranoia e a loucura¹²⁷. Abaixo, a tabela discrimina os principais aspectos constituintes dos dois perfis literários em observação:

¹²⁵ “‘Que importa quem fala, alguém disse que importa quem falar.’ Nessa indiferença, acredito que é preciso reconhecer um dos princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea.”(FOUCAULT, 2009, p. 268)

¹²⁶ O conceito de delicadeza foi utilizado por Lopes (2007) em relação à narrativa de *Sinfonia em branco*. LOPES, Denilson. De volta para casa. In: A delicadeza: estética, experiência e paisagens. Brasília: Finatec, 2007. p.115-129. Já o conceito de leveza, de Calvino (2002), foi utilizado pela própria escritora durante entrevista para caracterizar sua obra. CALVINO, Ítalo. Leveza. In: *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. P.13-41

¹²⁷ A ideia de paranoia como artifício literário é uma expressão utilizada pelo escritor, em entrevista, para explicar a própria obra. O trecho foi utilizado no perfil literário. Disponível em: <<http://istonaoeumcachimbo.com/>>. Acesso em: 05 fev. 2016. A noção de loucura foi retirada de um artigo que utiliza os estudos de Michel Foucault para analisar a narrativa do livro *Aberração*. BARGUEÑO, Julián; REICHMANN, Brunilda. A poética e a ressonância da loucura em ‘Aberração’ de Bernardo Carvalho. Revista Letras, Curitiba, n.79, p. 63-75, set.-dez. 2009, editora UFPR. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/view/15909/13557>>. Acesso em: 05 fev. 2016.

Figura 13 - Sistematização do perfil literário de Adriana Lisboa

ADRIANA LISBOA	
CONCEITO	Delicadeza e leveza
SIMBOLOGIA (CENA DE ESCRITA E LEITURA)	templo peixes pássaros pé de caqui turistas budas tsurus hello kitty bandeirinhas paredes brancas miles davis incenso altar
CENÁRIO	templo budista
ENREDO FICCIONAL (APRESENTAÇÃO E CONFLITO)	escalada do morro
ENREDO FICCIONAL (CRÍTICA E DESFECHO)	meditação descoberta das escadas
NARRADORES	2 narradores (1ª e 3ª pessoa do singular - variação foco)
PERSONAGENS	entrevistador escritora
RECURSO ESTILÍSTICO	discurso ind. livre digressões onomatopeias parênteses
EFEITO	ocultação de informação

Fonte: O autor.

Figura 14 - Sistematização do perfil literário de Bernardo Carvalho

BERNARDO CARVALHO	
CONCEITO	paranoia e loucura
SIMBOLOGIA (CENA DE ESCRITA E LEITURA)	manicômio guarda-pó grades álcool enciclopédias livros de patologias maca gases eletrodos uniforme passaportes maletas
CENÁRIO	manicômio
ENREDO FICCIONAL (APRESENTAÇÃO E CONFLITO)	discussão do caso clínico versão da visita ao manicômio para entrevistar o escritor
ENREDO FICCIONAL (CRÍTICA E DESFECHO)	tratamento de choque troca de identidade escritor/entrevistador
NARRADORES	2 narradores (1ª pessoa do singular)
PERSONAGENS	psiquiatra entrevistador escritor
RECURSO ESTILÍSTICO	linguagem “cinematográfica”
EFEITO	paradoxo

Fonte: O autor.

Por mais que defina os conceitos de cada perfil literário somente agora, durante esta sistematização, só é possível fazê-lo em função de seu êxito. Ou seja, as figuras-síntese levantadas podem ser comprovadas diante da simbologia de cada perfil (conforme o segundo item das figura 13 e 14). Em ambos os casos, a constelação de elementos¹²⁸ que irá compor o enredo ficcional confirma-se a serviço do conceito. Em outras palavras, a intertextualidade entre o enredo ficcional de um perfil literário e os textos literários de seu respectivo autor está, de fato, condicionada pelo conceito formador do personagem-mito. Nesse sentido, está comprovado o bom funcionamento da engrenagem. O enredo ficcional vê-se pleno de vestígios originários da obra ficcional do perfilado. Os cenários que irão sediar sua apresentação e desfecho são provenientes de textos literários emblemáticos dos autores. O

¹²⁸ As referências dos elementos que compõem a simbologia de cada perfil literário podem ser vistos em notas de rodapé, nos subcapítulos 5.1 e 5.2.

templo budista e o manicômio não só obedecem às linhas de força de cada conceito como parte da constelação, mas também podem ser vistos como suas alegorias.

No caso de Adriana Lisboa, a primeira parte do enredo ficcional apresenta o personagem entrevistador diante de um desafio. Ele precisa escalar o morro para chegar ao templo budista, onde a escritora o espera. Na estruturação dessa sequência narrativa, utilizo um narrador observador em 3ª pessoa. A variação do foco narrativo entre os dois personagens possibilita um efeito específico. Ocultar um detalhe importante até o desfecho da narrativa – a descoberta de escadas do outro lado do morro. Essa estratégia foi usada em um de seus principais romances, *Sinfonia em branco*¹²⁹. Assim, a estrutura narrativa também se configura como uma forma de intertextualidade. Nesse sentido, outros recursos narrativos são usados da mesma maneira. Os quais configuram o estilo de narrar do autor. Nesse caso, são eles: linguagem repleta de metáforas, uso do discurso indireto livre, digressões e parênteses¹³⁰. A ambientação silenciosa e intimista vem da grande maioria de seus livros.

No perfil de Bernardo Carvalho, por sua vez, o enredo ficcional inicia com a apresentação do caso clínico do personagem jornalista. Seu desafio é provar à junta de psiquiatras que foi vítima de uma armadilha do escritor. Ao ir entrevistá-lo no manicômio, ficou preso em seu lugar. Na estruturação dessa sequência narrativa, utilizo dois narradores-personagens com diferentes versões dos fatos para conseguir um efeito específico – o paradoxo causado pelo apagamento da verdadeira identidade do jornalista Frederico. O mesmo efeito pode ser visto em livros como *Os filhos da mãe*¹³¹ e *O sol se põe em São Paulo*¹³². Em tempo, o cenário inicial é muito parecido ao do conto *O olho no vento*, do livro *Aberração*¹³³. Quanto aos demais recursos narrativos, os quais configuram o estilo do autor, incluo: linguagem “cinematográfica” e enredos delirantes. A ambientação soturna e misteriosa está presente em todos os seus livros.

Se os perfis literários obedecessem a um sistema serializado, eu poderia descrever o próximo passo como a junção do enredo ficcional à “narrativa biográfica”. Exatamente como mostra o modelo (Figura 12), em que as duas partes daquele estão acopladas nas extremidades

¹²⁹ No romance, a mesma estratégia narrativa é utilizada para prolongar a segredo guardado pelas irmãs Maria Inês e Clarice. (LISBOA, 2001)

¹³⁰ A referência de cada um desses recursos narrativos pode ser vista em notas de rodapé, no subcapítulo 5.1.

¹³¹ Em *Os filhos da mãe*, o personagem Andrei coloca seu passaporte junto ao corpo de seu amante assassinado, tendo a identidade apagada. (CARVALHO, 2009)

¹³² Em *O sol se põe em São Paulo*, a dona de um restaurante japonês pede a um escritor que escreva sua história. Porém, sua verdadeira identidade é atribuída a outro personagem. (CARVALHO, 2007).

¹³³ No conto *O olho no vento*, a mãe do personagem-narrador é levada à capital para contar a estranha história do olho no vento diante de uma equipe de médicos. (CARVALHO, 1993)

desta última. A ordem dos procedimentos nem sempre é a mesma. Alguns dados ficcionais são aplicados na “narrativa biográfica”, afim de minar a superfície biográfica. Um exemplo é a mencionada fala de personagem atribuída ao escritor como citação. Porém, no mais das vezes, os dados ficcionais servem para construir separadamente o enredo ficcional. Em seguida, a cena ficcional começa a se concretizar em torno do personagem leitor¹³⁴ e escritor. Estes, a partir de então, irão ditar o rumo da narrativa como em um texto literário.

Uma vez que a primeira parte do enredo ficcional apresenta o personagem leitor diante de um conflito, a segunda irá trazer o desfecho da problemática inicial. Porém, a transição entre uma condição e outra – própria de uma narrativa literária (GANCHO, 2006) – está atravessada, de forma literal, pela “narrativa biográfica”. Recuperando a análise de Süsskind (1984) sobre as repetições da estética naturalista no projeto de identidade nacional, faço a seguinte analogia. A estética biográfica utilizada em um primeiro momento pelos perfis literários, corresponderia a uma repetição circular do discurso biográfico. Empregada da forma tradicional, a “ilusão biográfica” (BORDIEU, 1996) – assim como o “efeito ótico” (SÜSSEKIND, 1984) do naturalismo – mantém a crença na identidade do sujeito como unidade coesa, sem considerar que a continuidade narrativa de uma vida esconde suas arestas e buracos. Porém, cumprindo o “salto dialético” prometido, os perfis literários interrompem a repetição circular nesse momento. Incumbência dada ao personagem leitor. Sua invariável missão, em cada perfil literário, é sair da primeira parte do enredo ficcional, percorrer o trajeto biográfico e alcançar a margem seguinte. Seu salto leva-o não mais ao império de semelhanças e analogias do discurso biográfico. Lugar construído sob a equivalência entre a vida do escritor e sua obra ficcional. Espaço seguro, em que o firmamento é uma superfície contínua e sem rachaduras. E no qual as imagens são nítidas, cheias de objetividade e transparência. Agora, seu salto coloca-o dentro do espelho, em um trajeto biográfico labiríntico. Tudo à sua volta são indefinições, ambiguidades, ironias. Marcas de ficcionalizações embaçam-lhe a vista. A fala do personagem leitor intercala-se com os blocos da “narrativa biográfica”. Suas perguntas e interjeições não obtêm respostas na biografia do autor que lhe vai sendo apresentada. Ecos e silêncios assombram a clareza da repetição biográfica. Quebra-se a simetria entre vida e obra do autor. Resta ao leitor defrontar-se com as

¹³⁴ Candido (2011) ajuda a compreender a impossibilidade de delimitar personagem do enredo e das ideias do romance: “Não espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor. Tanto assim, que nós perdoamos os mais graves defeitos de enredo e de ideia aos grandes criadores de personagens. Isto nos leva ao erro, frequentemente repetido em crítica, de pensar que essencial no romance é a personagem, - como se esta pudesse existir separada das outras realidades que encarna, que ela vive, que lhe dão vida.” (CANDIDO, 2011, p. 54)

inúmeras possibilidades de leitura. A impossibilidade de escrever a vida de um escritor o impede de desempenhar o papel de um “leitor mimético” (SÜSSEKIND, 1984, p. 107), orientado pela restrição função de olhar. Contudo, convida-o para o jogo, donde o corpo inteiro terá de trabalhar (BARTHES, 2004).

Ao alcançar a nova margem, o personagem leitor se vê na segunda parte de seu enredo ficcional. Momento, este, em que se dá o encontro com o personagem escritor, bem como a resolução do conflito. Mas é o momento, sobretudo, em que a leitura será mais que metaforizada. Será performatizada pelo personagem leitor. Nesta segunda parte do enredo ficcional, a cena de leitura será porta de entrada para o gênero ensaístico. Vale, então, a caracterização feita por César Aira (2007) em *O ensaio e seu tema*. “O ensaio é a peça literária que se escreve antes de escrevê-la, quando se encontra o tema. E esse encontro se dá no seio de uma combinatória: não é o encontro de um autor com um tema, mas sim de dois temas entre si.” (AIRA, 2007, p. 57). Logo, o personagem leitor se vê diante do autor e da obra literária. No perfil literário de Adriana Lisboa, a personagem escritora prepara o ambiente de meditação para receber o entrevistado. Já no perfil de Bernardo Carvalho, o personagem escritor prepara o aparelho de eletrochoques e prende o jornalista na maca. A experiência da leitura será encarnada, literalmente, pelo personagem leitor. A análise de cada livro corresponde às situações vividas por ele no enredo, de forma ficcional. Nesse sentido, a afinidade com a ficção explica-se pelo fato de que “[...] a personagem serve para anular ou neutralizar a enunciação [...]”, tão própria do ensaísmo (AIRA, 2007, p.60). A linguagem e o contexto ficcional desenvolvidos até o momento – por sua vez, construídos a partir da obra como objeto de estudo – abordam de forma analítica os livros de cada perfilado. Uma vez observada e estudada atentamente a engrenagem de cada obra literária, reproduzo sua estrutura em um enredo ficcional e acrescento-me como personagem leitor a cada uma delas. Os livros de Adriana Lisboa são experimentados através da delicada e exigente tarefa da meditação, explicitando as oscilações entre peso e leveza que constituem seu projeto literário. O desfecho reserva um elemento surpresa para o leitor, prolongado durante todo o enredo. No caso de Bernardo Carvalho, os livros são vivenciados por meio de emboscadas e ameaças à razão do leitor. O encurralamento em uma armadilha possibilita evidenciar o crescente descontrole que provocam suas narrativas. Verdadeiras descargas elétricas que dão ao personagem leitor um desfecho paradoxal.

Como mostra a sistematização e as análises feitas até o momento, os perfis literários estruturam-se como um formato sem limites entre o biográfico, o ficcional e o ensaístico. A

repetição da estética do discurso biográfico possibilita reconfigurar o formato tradicional de perfil jornalístico. Desse modo, a obra literária é recolocada no primeiro plano de uma prática que se quer crítica em relação aos escritores contemporâneos. Os perfis literários colocam em cena o leitor como ponto de fuga das repetições. Aquele que se lança em um corpo a corpo com os simulacros e dá consciência às imagens, retirando-as da materialidade adormecida do visível. Que não se rende a uma recepção como arquivo imaterial de imagens. Um leitor disposto a adentrar no sistema de cada projeto literário para suplementar a leitura e aumentar o paradoxo. Não um “tel(espectador)” (SÁ, 2007), mas um leitor-espectador que revive as imagens sob ação crítica.

O formato do perfil literário também possui as seções fixas que abrem e encerram todo o texto. São elas: “Trilha sonora” e “Acompanhamento” na parte superior; “Biblioteca”, “Leitor ideal” e “Personagem” na parte inferior. No primeiro caso, os elementos sugeridos dão o tom da narrativa ao leitor. Os itens antecipam, a modo de expectativa, a atmosfera ficcional. No perfil literário de Adriana Lisboa, *Misty* (Ella Fitzgerald) evoca um ar emotivo. Já no de Bernardo Carvalho, a canção *The end* (The Doors) cria uma atmosfera de desolação. Os pratos de acompanhamento atuam da mesma forma ao predizerem o clima de cada perfil literário. De forma metafórica, sugerem qual seria a refeição adequada no contexto ficcional que inicia. Madalenas e chá de hortelã são apropriados à leitura de Adriana Lisboa. Os bolinhos são suaves como as narrativas da autora. Ao mesmo tempo, mergulhadas no chá como fez o narrador de *Em busca do tempo perdido*, são capazes de acessar as mais profundas memórias. Para o perfil de Bernardo Carvalho, o combo de pipoca e coca-cola remete ao suspense e ao horror vivido nas salas de cinema da cultura de massa. Não por acaso, as narrativas do autor são fortemente influenciadas pelos filmes de ficção científica e pelos quadrinhos. Seu estilo é marcado por uma escrita ágil e precisa, com intenso encadeamento de ações.

As seções finais têm a função de complementar o retrato literário do escritor. Os três tópicos listam predicados bastante estereotipados do sujeito autor. Trata-se de curiosidades solicitadas na maioria das entrevistas com escritores, segundo Arfuch (2010). As informações oferecidas, porém, não obedecem de todo ao senso comum. A descrição da biblioteca, por exemplo, utiliza metáforas elaboradas através dos fatos ficcionais. Ao mesmo tempo, entrega ao leitor algumas das influências literárias confessadas durante a entrevista. Assim também ocorre com o personagem e o leitor ideal. Trata-se de informações concedidas pelo escritor e

que contém em si possibilidades de deduzir influências ou parentescos literários, no primeiro caso. E no segundo, uma vaga probabilidade de reconhecer seu perfil de leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Decido não escrever uma conclusão definitiva. Como poderia? Perfis literários: manual de desmontagem crítica executou um projeto para fins de remanufaturação. Seus mecanismos, depois de sistematizados e analisados, não têm mais o valor inestimável da sua primeira versão. Se tomo nota das peças que ficaram de fora, as defeituosas e as enferrujadas, é porque vislumbro o aprimoramento do engenho perfilador. A variedade de conceitos utilizados no processo de desmontagem é mais significativa que o seu aprofundamento. Certamente pelo fato de que o plano traçado tenha se dividido entre a perspectiva do perfilador, movido pelo desejo de contemplar todas as partes constituintes de um objeto autoral de um lado. E, de outro, as diversas problematizações teóricas que foram surgindo durante o caminho. Mas se os dois eixos não foram suficientemente explorados, abundam novas perspectivas de estudos teóricos e montagens criativas.

A caracterização do contexto em que os perfis literários estão inseridos possibilitou uma compreensão mais apurada sobre o estatuto dessa ferramenta crítica. Apoiando-me no fenômeno do escritor do novo milênio como “obra viva” de Sá (2007), nas análises críticas de Sibila (2008) sobre os eventos literários como verdadeiras “máquinas de mostrar” e na sistematização de Moriconi (2006) acerca do circuito literário, o cenário desenhado apontou justificativas pertinentes para a continuidade do projeto. Afinal, o *modus operandi* que insere a leitura e a obra literária na engrenagem do formato biográfico vai de encontro à lógica do entretenimento e à concepção da crítica moderna que mantém no autor um foco de expressão. O livro sai da sombra do autor midiático para ser empregado na elaboração narrativa dos perfis literários. A operação de leitura como *performance* do personagem leitor também oferece otimismo à afirmação de Lejeune (2008), que considera o leitor contemporâneo destituído do trabalho de imaginar a obra literária sem a intervenção do autor.

Além disso, verifico que, ao colocar o mito do autor como protagonista de um discurso biográfico, construo um diálogo promissor com o retorno do autor. Essa tendência, por si só, cria um espaço de questionamento a respeito da nova condição do escritor contemporâneo, já que este não pode mais ser reduzido às funções foulcaultianas. Firmando-se precisamente nesse ponto (por um lado) os perfis literários estendem a ligação com a produção literária atual (de outro). Portanto, há uma articulação entre os espaços de expressão e espetacularização do sujeito escritor e os romances contemporâneos voltados para a

experiência do autor. Por fim, trazem para o seio do próprio formato, dos traços o mais característico da produção ficcional atual. Qual seja, a impossibilidade de exprimir verdades na escrita.

Em tempo, o mapeamento da tradição jornalística da qual descendem os perfis literários comprovou-se menos frutífero do que estudos literários como o de Flora Süssekind sobre o naturalismo brasileiro. Da mesma forma, as questões levantadas pelo projeto jornalístico-literário de João Antônio mostraram-se afins, ainda que tardiamente inseridas na discussão. Às questões em torno do romance nacional da década de 1970, portanto, faltou o espaço devido. De qualquer maneira, os pequenos focos de elaboração relacionados à “estética do visível” ajudaram a elaborar o salto até então incompreendido dos perfis literários. Nessa mesma esteira, a discussão empreendida por Santiago (2002) em *A permanência do discurso da tradição no modernismo* permitiu reconhecer uma potencialidade dos perfis literários enquanto pastiche. Uma vez que este permitiria reativar o estilo de um escritor em outro contexto, oferece a responsabilidade de escolher quem seriam os autores pertinentes a suplementar no circuito literário. Igualmente, o contexto em que foi publicado o romance *Em liberdade* (SANTIAGO, 1981), insinua-se como campo sedutor para uma futura pesquisa. Tendo em vista o esvaziamento da vida literária nos anos 1980 (MORICONI, 2006, p. 7) como um interessante contraste ao explorado até aqui.

Finalmente, assim como o projeto independente dos perfis literários surge inicialmente como um referente externo nesta dissertação, da mesma forma a elaboração teórica realizada dentro do espaço acadêmico faz surgir um formato renovado no horizonte do circuito literário. Este se pretende como diálogo constante entre um e outro. Ao analisar o conto *Romance Negro*, de Rubem Fonseca, o crítico Karl Erik Schøllhammer sugere uma síntese do termo "perfil literário". Como visto na trama, um escritor conhecido apenas através dos livros é assassinado e sua *persona* pública é manipulada pelo autor do crime. O crítico, então, chama de perfil literário a personagem criada pelos livros e pela mídia, em oposição à pessoa real do escritor. De forma parecida ao romance, as futuras edições desejam recriar tal divisão e confrontá-la através de um novo formato. São duas as etapas que serão publicadas ao mesmo tempo:

1) Retrato falado: texto e ilustração baseados nas *performances* do escritor no circuito midiático, na sua vida literária perpetrada no suporte da rede e nos traços comuns entre autor e narrador da obra literária. Parecido aos perfis anteriores, recriam a trajetória do escritor na

interface entre real e ficcional. Porém, sem contato com o escritor. Procedimentos: a) Pesquisa do perfil midiático do escritor; b) Leitura sistemática da obra do autor; c) Elaboração do texto escrito; d) Ilustração baseada no texto escrito.

2) Depoimento do escritor: vídeo de 10 a 15 minutos em que o escritor comenta as características do seu retrato falado. Parecido com as entrevistas ao vivo na Casa das Rosas, convida o perfilado a comentar as ficcionalizações que forjam o seu personagem. Porém, os recursos audiovisuais permitirão transformar a entrevista em *corpus* do novo formato. Procedimentos: a) Criação de roteiro baseado no retrato falado; b) Captação de vídeo; c) Edição; d) Publicação.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de literatura I*. 1. ed. Trad. Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2008. p. 15-48.

AGAMBEM, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência da história*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

AIRA, César. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. Trad. Joca Wolff. 1. ed. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2011. 66 p.

_____. O ensaio e seu tema. In: _____. *Pequeno manual de procedimentos*. Trad. Eduardo Marquardt. Curitiba: Arte & Letra, 2007. 188 p.

ANTÔNIO, João. Corpo-a-corpo com a vida. In: _____. *Malhação do Judas carioca*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. p. 144-151.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010. 370 p.

BARGUEÑO, Julián; REICHMANN, Brunilda. A poética e a ressonância da loucura em ‘Aberração’ de Bernardo Carvalho. *Revista Letras*, Curitiba, n.79, p. 63-75, set./dez. 2009, Editora UFPR. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/view/15909/13557>>. Acesso em: 05 fev. 2016.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 57-64.

_____. Da ciência à literatura. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 3-25.

_____. Escrever a leitura. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 462 p.

_____. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 2. ed. São Paulo: Difel, 1975.

_____. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003. 215 p.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 253 p.

_____. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1. p.197-221.

BORGES, Afonso. Feiras existem para estimular mercado não para promover leitura, diz gestor. Rio de Janeiro, *O Globo*, 11 abr. 2015. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/feiras-existem-para-estimular-mercado-nao-para-promover-leitura-diz-gestor-15839040#ixzz3kahqwo1X>>. Acesso em: 02 set. 2015.

BRUCK, Mozahir Salomão. A ilusão biográfica. In: _____. *Biografia e literatura: entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real*. 1.ed. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009. 224 p.

CALVINO, Ítalo. Leveza. In: _____. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 13-41.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CAMARANI, Ana Luiza Silva; TELAROLLI, Sylvia. Romance Negro de Rubem Fonseca: conto fantástico ou narrativa policial? *Revista Itinerários*, Araraquara, n.26, p. 193-205, 2008.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. 1. ed. Chapecó: Argos, 2003. 328p.

CAPOTE. Direção: Bennett Miller. Produção: Michael Ohoven. Estados Unidos/Canadá, United Artists, 2005. DVD, 98 min.

CAPOTE, Truman. *A sangue frio*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. 412 p.

CARVALHO, Bernardo. *Aberração*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *As iniciais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Medo de Sade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. O olho no vento. In: _____. *Aberração*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Onze: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Os bêbados e os sonâmbulos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Os filhos da mãe*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *O sol se põe em São Paulo*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Reprodução*. Companhia das Letras, 2013.

_____. *Teatro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CEI, Vitor; DAYRELL, João Guilherme; AZARA, Michel Mingote. Esgotar a vida: cenas de leitura. In: *A literatura e a vida: por que estudar literatura?* Vila Velha: Praia Editora, 2015. 510p.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

_____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999. 462 p.

_____. Depoimento de Ana Cristina Cesar no curso Literatura de mulheres no Brasil. In: _____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999. p. 256-273.

_____. *Inéditos e dispersos*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

_____. Literatura e mulher: essa palavra de luxo. In: _____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

_____. Nota sobre a decomposição n'Os Lusíadas. In: _____. *Crítica e tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999. p.141-145.

_____. Riocorrente, depois de Eva e Adão. In: _____. *Crítica e Tradução*. São Paulo: Editora Ática, 1999.

CHIARA, Ana Cristina de Rezende. Afinidades eletivas. *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, v. 5, n.1, jan./jun. 2001.

_____. Ana Cristina Cesar: um anjo flagrado em pleno voo. In: _____. *Ensaio de possessão* (irrespiráveis). Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

COZER, Raquel. Pra frente, Brasil: Interesse estrangeiro e boa safra levam editoras a ampliarem catálogo de ficcionistas nacionais. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 fev. 2013. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/93642-pra-frente-brasil.shtml> Acesso em: 02 set. 2015.

FILGUEIRAS, Mariana. A explosão de eventos literários no Brasil: em 2015, serão mais de 300. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jan. 2015. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/a-explosao-de-eventos-literarios-no-brasil-em-2015-serao-mais-de-300-15192839>> Acesso em: 02 set. 2015.

FONSECA, Rubem. *Romance negro e outras histórias*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.188p.

FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo. In: _____. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 247-263.

_____. *Arquivo Foucault*. 1994. Disponível em: <<http://www.lite.fe.unicamp.br/papet/2002/fe190d/texto08.htm>>. Acesso em: 26 fev. 2016

_____. O que é um autor? In: _____. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. 431 p. (Coleção Ditos & Escritos; 3)

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 9. ed. São Paulo: Ática, 2006. 79 p.

GENRO FILHO, Adelmo. *O segredo da pirâmide: para uma teoria marxista do jornalismo*. 2.ed. Porto Alegre: Ortiz, 1987.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991. 330p.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. 2. ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LAGE, Nilson. *Linguagem jornalística*. 5. ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 404p.

_____. A imagem do autor na mídia. In: _____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LISBOA, Adriana. *Azul-corvo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

_____. *Hanói*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

_____. *Os fios da memória*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

_____. *Sinfonia em branco*. 1.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

_____. *Um beijo de colombina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

LOPES, Denilson. De volta para casa. In: _____. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Finatec, 2007. p. 115-129.

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

MOREIRA, Fabiane Barbosa. Fato jornalístico e fato social. *Revista em Questão*, Porto Alegre, v.10, n. 2, p. 275-285, jul./dez. 2004. Disponível em:
<<http://seer.ufrgs.br/index.php/EmQuestao/article/view/95/53>> Acesso em: 20 jan. 2016.

MORICONI, Ítalo. Circuitos contemporâneos do literário (Indicações de pesquisa). *Revista Gragoatá*, Niterói, n. 20, p. 147-163, 1. sem. 2006. Disponível em:
<<http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata>>. Acesso em: 16 nov. 2015.

_____. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996. 150 p. (Perfis do Rio; 14).

NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo: de como a gente se torna o que é*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2013. 172 p.

PAULO, Paniaguó. *Um retrato interior: o gênero perfil nas revistas The New Yorker e Realidade*. 2008. 452 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade de Brasília, Brasília. 2008.

PENA, Felipe. *Jornalismo literário*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011. 142 p.

RESENDE, Beatriz; ETTORE, Finazzi. (Org.) *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014. 143 p.

SÁ, Sérgio Araújo de. *A reinvenção do escritor: Literatura e Mass Media*. 2007. 284 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-798HLN/tese_final_serjio_sa.pdf?sequence=1>. Acesso em: 08 set. 2015

SCHOØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. 174p.

SIBILA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. 286p.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: _____ *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. P.108-144.

_____. *Em liberdade: uma ficção de Silviano Santiago*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. 235p.

STIERLE, Karlheinz. *A ficção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Caetés, 2006. 96p.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

VARGAS, Suzana. O que se festeja nas festas literárias? Rio de Janeiro, *O Globo*, 04 abr. 2015. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/o-que-se-festeja-nas-festas-literarias-15766932>>. Acesso em: 02 set. 2015.

VILAS BOAS, Sérgio. *Biografias & biógrafos: jornalismo sobre personagens*. São Paulo: Summus, 2002.

_____. *Perfis: e como escrevê-los*. São Paulo: Summus, 2003.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WOLFE, TOM. *Radical Chique e O Novo Jornalismo: O espírito de uma época em que tudo se transformou radicalmente, inclusive o jeito de fazer reportagem*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

Páginas consultadas na internet

Disponível em: <<http://abibliotecadераquel.blogfolha.uol.com.br/2012/03/28/o-brasileiro-esta-lendo-menos/>>. Acesso em: 02 set. 2015.

Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/educacao/2012/03/1068479-pais-tem-menos-leitores-do-que-em-2007-diz-pesquisa.shtml>>. Acesso em: 02 set. 2015.

Disponível em: <<http://www.blogdacompanhia.com.br>>. Acesso em: 02 set. 2015.

Disponível em: <<http://www.book-fair.com/en/guestofhonour/review/>>. Acesso em: 02 set. 2015.

Disponível em: <<http://www.fliaraxa.com.br>>. Acesso em: 02 set. 2015.

Disponível em: <<http://www.salondulivreparis.com/Bresil-2015.htm>>. Acesso em: 02 set. 2015.

Disponível em: <www.sempreumpapo.com.br>. Acesso em: 02 set. 2015.

Disponível em: <<https://wordpress.com/stats/insights/cachimdebolso.wordpress.com>>. Acesso em: 02 set. 2015.