

TEMPO MIDIÁTICO E FICÇÃO LITERÁRIA

SERELLE, Márcio

Doutor pela Universidade Estadual de Campinas;
Mestre pela PUC/MG; Jornalista pela PUC/MG
serelle@joinnet.com.br

RESUMO

Este artigo busca analisar, na contemporaneidade, o influxo da cultura das mídias sobre textos da literatura brasileira, cujo movimento mimético em face dos dispositivos de enunciação dos aparatos midiáticos revela-se não mais apelo filoneísta - como em narrativas da modernidade - mas antiutopia da cultura da rapidez e do acúmulo. O trabalho investiga, em textos principalmente de Moacir Scliar, Luiz Ruffato e Michel Melamed, registros de um tempo caracterizado pelo imediatismo, simultaneidade e ilusão do programável, que permite aos narradores e outros sujeitos textuais constantes avanços e recuos temporais, sintomas de obsessão mnêmica e de ansiedade pelo porvir. Tensionado em formas literárias híbridas e breves - nas quais rapidez e concisão resultam de uma busca por construção intensa e memorável -, o tempo real e presente das mídias eletrônicas e digitais é desvelado como estratégia técnico-mercantil, em que a vida vertiginosa torna-se processo de substituição anestésico.

Palavras-chave: Cultura das mídias. Tempo. Literatura.

1 INTRODUÇÃO

As percepções de uma vida vertiginosa, acelerada pela máquina, imprimem-se nas formas literárias brasileiras pelo menos desde a travessia para a modernidade, quando a imaginação tecnológica - que se procriou, em alguns de nossos autores, a partir de uma relação entusiasta com os dispositivos técnicos - proporcionou à literatura a vaga da rapidez, demandada pelo século que se iniciava; a ênfase no presente inebriante e a sensação de alinhamento cosmopolita, tão cara à *Belle Époque*. Naquele momento, não somente o cinematógrafo - esse “aparelho fantasista”, caracterizado positivamente, na percepção de João do Rio (1909), pelo imediatismo e caráter documental (lembramos do plano seqüência de *A chegada de um trem à estação La Ciotat*, dos irmãos Lumière) - emerge como máquina-modelo de narrar, mas também o automóvel, cuja mobilidade e velocidade revelaram novo enquadramento da capital que queria ser Paris e que, vista em alta rotação pela janela de um bem das elites, passa a ser talhada, na ficção literária, de modo mais fragmentário¹.

Na relação de João do Rio com o cinematógrafo, o deslumbramento pelo aparato midiático mostra-se também enredado à noção de “progresso” aplicada à arte. Para o autor, a qualidade primeira do cinematógrafo residia no seu caráter *up to date*, “bem moderno” e “bem d’agora” (RIO, 1909, p. 7), já sugerindo que a relação da modernidade com o tempo não podia ser concebida sem o uso da tecnologia, que começava a se imiscuir na cotidianidade burguesa, conformando novas formas de ver o mundo, então refletidas nos croquis literários de nossos costumes. O próprio modo como João do Rio, no posfácio de *Cinematographo*, descreve a evolução da crônica - que de desenho e caricatura torna-se fotografia e, por fim, cinematografia - pressupõe o cotejo com a técnica imagética, em que a escrita da representação da vida burguesa - ou a pintura da vida moderna, para falar com Baudelaire (1996) -, exigia exatidão nos traços e, cada vez mais, agilidade na fatura dos textos que acompanhavam a inquieta metamorfose daquele ambiente.

Esse panorama pré-modernista, já suficientemente investigado pela crítica², figura, hoje, historicamente, como importante momento do influxo da imaginação tecnológica e midiática sobre a literatura, não só porque, como afirmou João do Rio (1909), escritores e dramaturgos começaram ali a escrever “cenários” para o cinema, mas ainda pelo esboço de uma substituição cara à literatura nacional: a do narrador-*flâneur* pelo narrador operador de câmara, cuja presença na chamada pós-modernidade seria objeto de teorização, na década de 1970, por Silviano Santiago (1989). O exame dessa máquina entranhada e ostentada nas cenas iniciais de nossa modernidade permite-nos, na mudança de enquadramento para textos da literatura brasileira das últimas décadas, pensar como alguns axiomas modernos - no caso, a eficiência técnica, a paixão pelo presente acelerado e a idéia positiva de tempo - resistem ou aparecem transformados na contemporaneidade, marcada por novas relações com o tempo instituído pelas mídias eletrônicas e digitais; notadamente, no caso brasileiro, pela televisão, em virtude de sua formidável capacidade de socializar linguagens e vivências na nossa cultura (RIBEIRO, 2005).

O reconhecimento, por parte de nossa intelectualidade, de que a experiência de vida em um cotidiano intensamente midiaticizado transformou a literatura brasileira, desdobra-se, freqüentemente, em crítica à mercantilização da arte literária, que, “esvaziada”, teria passado da condição de *obra* a de *produto cultural* - portanto, também, consumível -, homogeneizado pelos movimentos da moda³. A midiaticização do literário pode ser verificada, ainda, em estratégias mais sutis que, para além do espectro da literatura de consumo, conformam elementos da própria obra. Veja-se, por exemplo, o romance de Santiago Nazarian (2005), *Feriado de mim mesmo*, cujas fotos da capa, contracapa e orelha exibem a própria mão do autor sangrando. O corte na mão feito e fotografado pelo próprio autor - evento encenado e estrategicamente enfatizado na divulgação da ficção - espelha (o leitor crítico logo percebe) a própria narrativa do romance, em que, aparentemente, um sujeito solitário passa a conviver de modo ameaçador com seu duplo. As imagens, na sua realidade produzida para e pelo dispositivo fotográfico, podem ser interpretadas como elementos de uma performance midiática, prática recorrente em uma ambiência de dispositivos tecnológicos que, como divisou Eco (1984) ao escrever especificamente sobre a “Neotevê”, tendem cada vez mais a perder sua “transparência”, tornando-se produtores e condicionadores de fatos. Nazarian enlaça, por um ato planejado de auto-agressão, trama romanesca e experiência do sujeito autoral, e, assim, o próprio corpo na publicização do romance, atendendo, pela transgressão calculada, aos princípios do ineditismo, do simulacro e da fabulação da vida pertinentes às mídias.

Entretanto, o modo como a literatura relaciona-se, na contemporaneidade, com a cultura das mídias, especificamente com os ritmos do tempo midiático, nem sempre possui matizes marcadamente adesistas ou se dá pela clave do entretenimento de contemplação superficial. Em sentido contrário, o movimento mimético de algumas obras literárias brasileiras em face dos dispositivos de enunciação dos aparatos midiáticos revela-se, na ambigüidade crítica, não mais apelo filoneísta - como na Belle Époque -, mas antiutopia da cultura da rapidez e do acúmulo. E tal revelação parece responder afirmativamente à questão de Lipovetsky que, em seu estudo sobre o tempo na sociedade denominada por ele de “hipermoderna”, pondera se, “na realidade, tudo isso [o desejo de mais rentabilidade, mais inovação, mais desempenho] não significa modernização cega, niilismo técnico-mercantil, processo que transforma a vida em algo sem propósito e sem sentido” (LIPOVETSKY, 2004, p.57).

2 TELEPRESENÇA E “MONOCRONIA”

Apreender o “tempo-máquina” das mídias somente pelo aspecto geral de sua rapidez é percebê-lo, como num golpe de vista também rápido, apenas nos seus contornos, sem se dar conta das nuances que constituem esse sentido temporal. Para Zielinski (2006, p. 49), “[...] todas as técnicas para reprodução de mundos existentes e para a criação artificial de novos mundos são, num sentido específico, mídia do tempo”. Da fotografia ao computador, passando pelo telégrafo, o cinema e a televisão, os aparatos comunicacionais manipulam de diferentes maneiras as estruturas temporais. No século XX, o tempo real e presente⁴, proporcionado pela emissão e recepção instantânea dos sinais de áudio e vídeo, característico do “ao vivo” televisivo e das teleconferências, emergiu como importante influxo sobre a temporalidade de textos literários. No tempo real e presente, reside não somente um traço distintivo da enunciação televisiva em relação à cinematográfica - a supressão do hiato temporal entre captação audiovisual e projeção -, mas também um importante recurso que, de uma limitação técnica inicial (por impossibilidade de gravação, a televisão, em sua origem, operava necessariamente ao vivo), tornou-se artifício retórico, de persuasão, na afirmação de uma “transparência” das imagens. Como afirma Beatriz Sarlo, embora a *mise en scène*, mesmo que na condição aparentemente mínima de um enquadramento, subsista nas mais vivas das transmissões, existe no tempo real e presente televisivo “a impressão de que entre a imagem e seu referente material não há nada ou, pelo menos, há pouquíssimas intervenções, que parecem neutras porque são consideradas de caráter meramente técnico” (SARLO, 2000, p. 73). Ou seja: o espectador acredita ver na televisão o “decorrer da existência” e o próprio “passar do tempo”. Como escreveu

Virilio: “[...] a tela das transmissões televisivas em tempo real é um filtro, não mais monocromático, como aquele que fotógrafos conhecem tão bem, que só deixa passar uma única cor do espectro, mas um filtro monocrônico que só deixa entrever o *presente*” (VIRILIO, 1993, p.110).

O instantâneo da *live coverage* é importante chave temporal para a compreensão da voz narrativa de “Zap”, conto de Moacir Scliar (2000), publicado originalmente em 1995. Nessa ficção, um narrador-telespectador expõe, por meio de sua relação com o aparelho - marcada pelo fluxo acelerado e contínuo de imagens dispersas, mas sintaticamente unidas pelo uso do controle-remoto -, o drama de seu núcleo familiar, do qual, pela imersão cotidiana na máquina televisiva, ele tenta evadir-se. No entanto, como num lugar-comum das comédias românticas, as imagens e os diálogos da TV (o anúncio de sabão em pó, o melodrama televisivo - estes interligados pela *soap opera*, a ópera do sabão - o velho roqueiro no programa de entrevistas) insistem em espelhar o trauma que se quer apagar - no conto em questão, o abandono paterno. A rapidez do “zapear” televisivo, na alternância e sobreposição das paisagens midiáticas, é mimetizada pela sintaxe e concisão do próprio conto. Notemos, também, o próprio uso da palavra “zap”, termo onomatopaico importado que, como o sonho da mãe de “ganhar em dólar num mês o número de vezes que [o filho] troca de canal em uma hora” (SCLIAR, 2000, p. 555) ou o próprio “rock”, remete, no conto, à norte-americanidade onipresente da sociedade do consumo⁵.

No conto, é possível, ainda, perceber um hiato temporal que cinde a própria voz do narrador, fazendo surgir um enigma: quem é esse sujeito que narra afinal? “[...] estou agora com 13 anos. Uma idade em que se vê muita televisão, e em que se muda de canal constantemente” (SCLIAR, 2000, p. 555), afirma o narrador, a despeito de uma dicção que, pela articulação do código lingüístico, afasta-se nitidamente da voz de um adolescente. Vejam-se, como exemplo, as frases: “Trata-se de uma pretensão fantasiosa, mas pelo menos indica disposição para o humor, admirável nessa mulher” (SCLIAR, 2000, p. 555), ou “Tal veemência se justifica, porque ele não parece roqueiro” (SCLIAR, 2000, p. 556). O conto nos propõe, portanto, uma reversão temporal em que se narra o passado a partir de um duplo tempo presente: o do adulto, que conforma a linguagem do sujeito narrativo, e o do adolescente, que está na vivacidade da cena, no tempo real e presente em que ela é descrita, como uma manchete jornalística que, embora se refira a fato passado, é urgentemente estampada com verbos no presente, o tempo representativo da mídia televisiva.

A partir desse ato de narrar no presente, podemos aproximar “Zap” de “Apologia de Betty Boop”, conto de *Até nunca mais por enquanto*, de Luís Antônio

Giron (2004). Nessa narrativa, o recuo do narrador à infância é mediado pela televisão e pelos laços afetivos com um ícone dos desenhos animados, a estilosa moça-*cartoon* dos anos 1930, conhecida por sua cinta-liga, saia curta e seios proeminentes. Esses atributos sexualmente aguçados convivem, em Betty Boop, com aspectos ingênuos da personagem, e ativam a ambigüidade do próprio conto. Se, em alguns momentos, a cena de espetatorialidade é descrita com certo distanciamento temporal, como, por exemplo, ao referir-se a “nossas avermelhadas faces pueris” ou ao expressar-se no pretérito imperfeito (“Nós queríamos a Betty que canta limpando o estúpido cão e nos irritamos sempre esperando que ela mais uma vez mostre o decote e o rosto de doida testa dupla”) (GIRON, 2004, p.43), o conto é narrado predominantemente no presente, com uma consciência erótica que transcenderia, possivelmente, a psicologia da criança. Nota-se, ainda, o sujeito plural: “*Vemos* que Betty canta uma marcha fúnebre em jazz - como requer a ocasião - e *vemos* as pernas livres do cão Todd e do doutor” (GIRON, 2004, p.45) - que sugere, talvez, a restauração, por uma outra perspectiva, do *topos* literário do duplo, que se instaura por meio de um processo bastante semelhante àquele utilizado na narrativa de Scliar; na voz do narrador ecoa um “nós” que se refere a dois sujeitos distanciados no tempo, mas fundidos na experiência do presente. Tem-se, nesses narradores-telespectadores, a telepresença à distância, que encolhe o intervalo temporal, dando ênfase à vivacidade do que é então narrado.

Essa superposição de vozes narrativas implica, nesses contos, não apenas uma articulação entre forma e fundo, mas a construção de um narrador presentificado - na condição de uma criança ou adolescente⁶ - anestesiado pela televisibilidade e chapado pela ausência do distanciamento tão necessário à percepção da profundidade e do peso das coisas. “Passo os dias sentado na velha poltrona, mudando de um canal para outro - uma tarefa que exigia certa movimentação, mas que agora ficou muito fácil” (SCLIAR, 2000, p. 555), compara o narrador de “Zap”. É o caso de se perguntar se a frase não pode ser lida como sintoma de mudança de um paradigma do próprio narrador da modernidade que, à imagem do *flâneur*, forjava-se em movimento, na observação ociosa e cuidadosa, no escrutínio dos passantes e das cenas urbanas.

O narrador-*flâneur*, acelerado pelas máquinas novecentistas, chegou, pelas telecomunicações, ao instantâneo e, conseqüentemente, à ausência de deslocamento, negando, assim, sua própria condição de homem imerso na multidão que, como no conhecido conto de Poe, “The man of the crowd”, misturava-se ao fluxo citadino e “mentalmente a todos os pensamentos que se agitam à sua volta” (BAUDELAIRE, 1996, p.17). Conquista-se o mundo e perde-se a alma (“*anima*, ou seja, o próprio ser do movimento”), diz Virilio (1993, p. 108), para quem atingimos a sedentarização

terminal, numa sociedade “sem futuro e sem passado, posto que sem extensão, sem duração, sociedade intensamente ‘presente’ aqui e ali, ou seja, sociedade telepresente em todo o mundo” (VIRILIO, 1993, p. 108).

O encurtamento da espera como regra da televisibilidade impõe também nova percepção de ritmo aos indivíduos na relação deles com a cotidianidade. Na literatura de Michel Melamed⁷, essa contração do horizonte temporal é constantemente ironizada, seja pela construção de oxímoros como “jáinda”, de aforismos - “não se fazem mais antigamentes como futuramente” - ou mesmo na imagem de uma “fitinha do Senhor do Bonfim remixada com exclusividade para o mercado japonês para se romper em três dias: envelhecida artificialmente” (MELAMED, 2005, p.80-81).

Sem os deslocamentos temporal e espacial necessários à interpretação e com o encurtamento da espera, o intervalo transforma-se em fina interface, que proporciona a ilusão de interação com a imagem na tela. Por isso, o narrador de “Zap” identifica e interage com o pai na tela televisiva, num jogo especular em que a linguagem televisiva amalgama-se à literária, na ilusão do diálogo entre entrevistado e telespectador - já que aquele encara a câmara -, refletida na cumplicidade entre narrador e narratário: “E então *ele* me olha. Vocês dirão que não, que é para câmara que ele olha [...], mas na realidade é a mim que ele olha, sabe que em algum lugar, diante de uma tevê, estou a fitar seu rosto atormentado, as lágrimas me correndo pelo rosto [...]” [grifo nosso] (SCLIAR, 2000, p.555). Ou seja: assim como, na encenação televisiva, o roqueiro parece se dirigir ao espectador, o narrador evoca seu interlocutor pelo texto, que também se constrói, no jogo de linguagem, como instância mediadora entre a voz que narra e o leitor, este ficcionalizado no próprio conto.

Narra-se, assim, a vida na confluência de técnicas literárias (a própria escrita) e televisivas (relacionadas ao aparato mediador das reações das personagens). Observemos, como exemplos, além da metáfora da instabilidade da vida adolescente construída no “zapear” (“Uma idade em que se vê muita televisão, e em que se muda de canal constantemente”) (SCLIAR, 2000, p. 555), a angústia do roqueiro que se manifesta por um “desagradável e bem audível rascar” do microfone que, preso à camisa, roça-lhe o peito ou o seu rosto iluminado, cuja vivacidade faz o narrador perguntar se não seria essa expressão resultado da intervenção técnica de “refletores que se acendem”.

Em Michel Melamed, por sua vez, o fetiche do tempo real é representado no texto “João Cabral” por uma maquinaria que permite “ler um livro ao ritmo em que ele foi escrito” (MELAMED, 2005, p.110), expondo, na gravação das diversas camadas de embate entre o criador e a página branca, o *modus operandi* do escritor, como propõe

o título, na referência ao autor de *Psicologia da composição*. A forma de captação integral, sem elipses, do processo de escrita, sugere, no entanto, pelo seu caráter de algo já registrado, menos o *ao vivo* da transmissão televisiva que as imagens modorrentas das câmaras de vigilância. Essas “imagens”, assistidas posteriormente, em tempo real (que faz coincidirem o tempo de gestação da obra e o tempo de leitura do leitor - aqui também um espectador), revelam, como num *reality show* de crítica genética, ilhas de ação no tempo morto. O despropósito da empreitada e a ênfase no procedimento - alusão a técnicas vanguardistas - revelam-se na cena final, quando após “exatos oito meses e nove dias”, logo após o “fim” ser digitado, “tudo é selecionado e poder-se-ia mesmo ouvir o dedão esmagando a tecla delete” (MELAMED, 2005, p. 110).

3 ASPECTOS DO TEMPO PROSPECTIVO E PROGRAMÁVEL

Ancorado na inércia do presente, o tempo midiático caracteriza-se, cada vez mais, principalmente nas redes digitais, pela atualização constante que intensifica a ânsia de prospecção, de adiantamento do próprio presente. No entanto, esse futuro deslocado e incorporado no presente define-se menos pela crença no progresso do que por uma óptica do descartável, conforme aspectos da moda e do consumo. Esse olhar é conformado, por um lado, pela sobreposição contínua de imagens-feitas que vulgarizam, globalmente, o que antes era estrangeiro e desconhecido; e, por outro, pela cultura das previsões (do tempo, do mercado financeiro, do *design* para as próximas décadas), em que se vive, de maneira antecipada e cíclica, comportamentos e respostas programados, na clave daquilo que é ou pode, aparentemente, na antevisão das mídias, ser calculado, mesmo que certo grau de imprevisibilidade e risco sempre subsista.

O sujeito é, então, como no texto de Melamed (2005, p. 35), tomado por uma “eterna sensação de estar/ comprando dinheiro/ fritando frigideira/ cavando pá/ fotografando foto/ trocando o que se tem pelo que ainda se tem...”. Essa forte impressão de “*déjà vu* geral” aponta para uma vida sem apostas ou perspectivas e para uma concepção menos teleológica de futuro, que passa a ser tragicomicamente conjecturável também no plano das relações humanas, como no seguinte texto:

Casa comigo que te faço a pessoa mais feliz do mundo. A mais linda, a mais amada, respeitada e cuidada... A mais bem comida. E a pessoa mais namorada do mundo e a mais casada. E a mais festas, viagens, jantares... Casa comigo que te faço a pessoa mais realizada profissionalmente. E a mais grávida e a mais mãe. E a pessoa mais as primeiras discussões. A pessoa mais novas brigas e as discussões de sempre. Casa comigo que te faço a pessoa mais separada do mundo. Te faço a pessoa mais solitária com um filho para criar do mundo. A

peessoa mais foi ao fundo do poço e dá a volta por cima de todas. A mais reconstruiu sua vida. A mais conheceu uma nova pessoa, a mais se apaixonou novamente... Casa comigo que te faço a pessoa mais “casa comigo que te faço a pessoa mais feliz do mundo” (MELAMED, 2005, p.55)

No texto, o movimento de insistente prospecção acaba por gerar um tempo futuro emparedado no presente, que se desenvolve, ironicamente, na reiteração com diferença de significado do advérbio do acúmulo, o “mais”, que atravessa as promessas do sujeito e a virtual trajetória do casal. Tal itinerário, iniciado e finalizado na proposta de casamento, faz-se carrossel previsível e estéril, tal como o único e recorrente dia da personagem Phil Connors (não por acaso um *weather forecaster* de uma emissora de televisão), no filme *Feitiço do tempo* (*Groundhog day*). Expressando superioridade na comparação (tanto de condições positivas como negativas), o “mais” significa, ainda no texto, o “além disso” e o “também” - indicativos da somatória excessiva -, e, por fim, há a reiteração da expressão “a mais”, que, embora nas frases constituídas por lugares-comuns (que reforçam o efeito do “já visto”) tenha função comparativa, pode ser lida como a repetição daquilo que é “a mais”, ou seja, além do necessário e do devido.

No fragmento de número 35, de *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, o fluxo de consciência da personagem Luciano (que, com a TV ligada no quarto, crava os olhos no teto rebaixado de gesso do apartamento) também deixa vaziar preocupações futuras que, pelo alcance da projeção, tomam dimensões escatológicas absurdas. O que se inicia como observação corriqueira sobre o estado da moradia - “daqui a alguns anos o apartamento precisará de uma nova pintura as vigas terão que ser reforçadas [...]” (RUFFATO, 2005, p. 72) - transforma-se, a certa altura, num texto ágil e de pontuação ainda mais precária, em reflexão sobre o destino de todo o planeta: “daqui a alguns milhares de anos a terra sucumbirá numa hecatombe deixará de girar fria inerte” (RUFFATO, 2005, p. 73). A despeito das diferenças entre as obras de Melamed e Ruffato, as visões prospectivas do tempo manifestas nesses textos, diferentemente de expectativas cultivadas na modernidade, assemelham-se ao não remeterem à possibilidade de bem-estar ou aprimoramento alcançado no futuro, mas à idéia de circularidade ou mesmo de morte, como no caso desse excerto de *Eles eram muitos cavalos*, que se encerra na imagem do “cara sangrando sobre o volante o carro ligado o povo puto atrás dele ele atrapalhando trânsito o povo atrás dele buzinando buzinando puto atrás dele” (RUFFATO, 2005, p.73).

4 “ROSEBUDWEISERNEGGER”: OPERAÇÕES DE MEMÓRIA

Essa sociedade do “presente fulminante”, que se lança em movimentos prospectivos, é também a da obsessão mnêmica, o que constitui só na superfície um paradoxo, já que o culto à memória - facilitado hoje pelas tecnologias de registro e arquivamento - tenta justamente compensar, nos sujeitos, o “vazio de passado” produzido pelas acelerações do presente (SARLO, 2005) e amainar as ansiedades pelo porvir. Poder-se-ia mesmo falar numa economia da memória - quase sempre em função do mercado -, existente, por exemplo, nas efemérides (inclusive literárias) da cobertura jornalística, na musealização dos espaços e das coisas, na estética retrô que informa a moda contemporânea. Como sintoma, essa procura dos sujeitos pela memória perdida inscreve-se, de modo recorrente, em temas narrativos do cinema contemporâneo (lembrem-se da busca das personagens de *Amnésia*, de *O operário* ou de *Brilho eterno de uma mente sem lembranças*) ou mesmo literários, como no mais recente romance de Umberto Eco, *A misteriosa chama da rainha Loana*.

As operações de recuo em “Zap” ou em “Elogio à Betty Boop” (esta, aliás, uma personagem-*vintage*), como dissemos, dão-se, principalmente, pela memória do telespectador-narrador, e, nos textos de Melamed, pela formas intertextuais, que dialogam com autores como Waly Salomão, Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Em *Regurgitofagia* evocam-se, ainda, elementos da cultura das mídias, como o *rosebud*, de função memorialística no próprio “Cidadão Kane”, colocado como prefixo da palavra-valise “rosebudweisernegger”. Esse termo, cujas associações, montadas num *zapear*, equalizam (colocam em pé de igualdade) as imagens midiáticas de um filme clássico (o próprio “Cidadão Kane”), de uma propaganda de cerveja (Budweiser) e de um ator medíocre (Arnold Schwarzenegger), insinua o movimento sintático televisivo - e metonimicamente o da própria cultura das mídias - e seu processo ágil e pouco criterioso de aglutinação que, na visão do escritor, acaba por banalizar os produtos que circulam nesse universo.

Em Melamed, a linguagem mimetiza ainda a possibilidade ou a ilusão de manipulação tecnológica do tempo que os *gadgets* contemporâneos permitem aos usuários, como a exibição da vida em *slow motion* ou, ainda, retrospectivamente, num *rewind* em que se retorna a imagem ao mesmo tempo em que ela é exibida:

na desfotografia é assim
primeiro o flash depois o sorriso
a revelação antes do clic
você lembra então vive
o passarinho é que te olha
e você dizendo sixxxxxxxxxxxxx
(MELAMED, 2005, p.86).

Como antídoto contra a vida vertiginosa, o passado, mesmo que recente, parece retornar em objetos, cenas e movimentos que remetem a experiências que não foram suficientemente vividas e que, por isso, precisam ser retomadas. Fiquemos, então, com a imagem final de “Zap”, que surge, na troca de canais, em substituição ao velho roqueiro: “uma bela e sorridente jovem que está - à exceção do relógio que usa no pulso - nua, completamente nua” (SCLIAR, 2000, p. 556). A condição do relógio como único objeto a adornar o corpo da mulher realça sua presença na cena, como figuração da própria temporalidade. Em “Zap”, o detalhe miúdo do relógio no pulso sintetiza a tensão entre o tempo fugaz das mídias e o passado - subterrâneo e incômodo - que teima entremostrarse, colocando a nu - como a moça da imagem da TV - a própria personagem. Tensionado nessas formas literárias breves - nas quais rapidez e concisão resultam de uma busca por densidade, e não de uma demanda imediatista de consumo - o tempo das mídias (seja no viés da presentificação, rapidez, prospecção ou do programável), é desvelado como estratégia técnico-mercantil, em que a aceleração generalizada da vida midiaticizada torna-se processo contínuo de substituição anestésica.

ABSTRACT

This article aims at analyzing the influence of media culture on contemporary Brazilian literature texts, in which the mimetic movement in view of media apparatus languages doesn't reveal praise for the novelty - as in narratives from modernity -, but anti-utopia of the culture of fastness and accumulation. This work investigates, mainly in texts of Moacir Scliar, Luiz Ruffato, and Michel Melamed, recordings of a time characterized by immediateness, simultaneity, and programmability illusion that permit the narrators and other textual subjects to perform constant time advancements and rewinds, as symptoms of mnemonic obsession and anxiety for the future. Tensioned in hybrid and short literary forms - in which rapidity and concision are result of the search for intensive e remarkable constructions - the present and real time of electronic and digital media is disclosed as techno-mercantile strategy, where the vertiginous life becomes process of anesthetic substitution.

Keywords: Media culture. Time. Literature.

RESUMEN

Este artículo busca analizar, en la contemporaneidad, el influjo de la cultura de las mídias sobre textos de la literatura brasileña, cuyo movimiento mimético, frente a los dispositivos de enunciación de los aparatos midiáticos, se revela no más apelativo filoneista - como en narrativas de la modernidad - pero antiutopia de la cultura de la rapidez y del acúmulo. El

trabajo investiga, en textos principalmente de Moacir Scliar, Luiz Ruffato y Michel Melamed, registros de un tiempo caracterizado por el imediatismo, simultaneidad e ilusión de lo programable, que permite a los narradores y a otros sujetos textuales, constantes avances y regresos temporales, síntomas de obsesión mnémica y de ansiedad por el porvenir. Tensionado en formas literarias híbridas y breves - en las cuales rapidez y concisión resultan de una búsqueda por construcción intensa y memorable -, el tiempo real y presente de las mídias electrónicas y digitales es desvelado como estrategia técnico-mercantil, en que la vida vertiginosa se hace proceso de sustitución anestésica.

Palabras claves: Cultura de las mídias. Tiempo. Literatura.

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- ECO, Umberto. Tevê: a transparência perdida. In: ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. P. 182-204.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. Musas sob assédio. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 mar. 2002. Caderno Mais! P. 5-11
- GIRON, Luís Antônio. **Até nunca mais por enquanto**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- GOMES, Renato Machado. **João do Rio - velas do vício, ruas da graça**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.
- LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.
- MATOS, Olgária. Democracia midiática e república cultural. In: _____. **Discretas esperanças**. São Paulo: Nova Alexandria, 2006. P.7-34.
- MELAMED, Michel. **Regurgitofagia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- NAZARIAN, Santiago. **Feriado de mim mesmo**. São Paulo: Planeta, 2005.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.
- PRADO, Antonio Arnoni. No automóvel dos simbolistas. In: _____. **Trincheira, palcos e letras**. São Paulo: Cosacnaif, 2004. P. 41-58.
- RIBEIRO, Renato Janine. A política dos costumes. In: NOVAES, Adauto. **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac, 2005. P. 128-143.
- RIO, João do. **Cinematographo**. Porto: Lelo & Irmão editores, 1909.
- RUFFATO, Luiz. **Eles eram muitos cavalos**. São Paulo: Boitempo, 2005.
- SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. P. 38-52.
- SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
- _____. **Tempo presente** : notas sobre a mudança de uma cultura. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005.
- SCLIAR, Moacir. **Zap**. In: MORICONI, Italo (Org.). **Os cem melhores contos do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. P.555-556.

SUSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

ZIELINSKI, Siegfried. *Arqueologia da mídia: em busca do tempo remoto das técnicas de ver e ouvir*. São Paulo: Annablume, 2006.

¹ Sobre a presença, na ficção pré-modernista, do automóvel como elemento-chave da modernização do Rio de Janeiro, ver Prado (2004).

² Ver os estudos de Flora Sussekina (1987) e de Renato Cordeiro Gomes (1996).

³ Esses olhares críticos fundam-se, geralmente, na perspectiva de uma educação indissociável da experiência literária canônica e apontam a hegemonia cultural das mídias como um dos fatores responsáveis pelo enfraquecimento dos valores humanistas. Walnice Nogueira Galvão (2002), por exemplo, verifica os efeitos da absorção da literatura pela “indústria cultural” tanto numa acomodação estética das ficções contemporâneas, que, rendidas ao mercado, temem a experimentação formal, como na “técnica do impacto”, aprendida, pela narrativa literária, do jornal, do cinema, da televisão e do videogame. Já Leyla Perrone-Moisés (1998, p.203) acusa os escritores pós-modernos de mimetizarem o “baixo teor informativo” das mídias em geral e de se submeterem à lógica mercadológica da cultura de massa. Para Olgária Matos (2006, p.9), a mídia e “sua cultura inflacionária da mente, com imagens e ruídos que impedem imaginar e pensar”, além de estenderem e reforçarem a lógica financista ao universo das artes (inclusive a literária), fizeram com que a própria leitura concentrada, demandada pela literatura tradicional, se tornasse anacrônica, gerando uma comunidade de “semileitores”, referidos também pela autora como “analfabetos secundários” (termo de Enzensberger) ou “pseudoleitores”.

⁴ Convém retomar aqui, ainda que brevemente, a distinção que Arlindo Machado (2001) faz entre *tempo real* e *tempo presente*, nos processos audiovisuais. O primeiro refere-se à coincidência entre o tempo vivido pelos personagens na tela e o do espectador no ato da assistência, podendo ser, inclusive, uma estratégia narrativa do cinema; já o segundo, ao caráter do aqui-e-agora das transmissões diretas televisivas, que, por conseguinte, submetem-se também ao tempo real dos acontecimentos.

⁵ Sobre a lógica da *americanidade* na cultura de massa, ver a terceira parte da obra de Jean Baudrillard, *A sociedade de consumo* (2003).

⁶ Em comentário sobre a televisão como veículo que melhor desempenha hoje o papel mediador indicado pela palavra “mídia”, Renato Janine Ribeiro, citando Contardo Calligaris, vê no aparato televisivo um símbolo do “controle americano das mentes e corações”, processo caracterizado pela adolescência “quase perpétua de nosso tempo” (RIBEIRO, 2005, p. 129). Nesse sentido, parece haver uma aproximação entre a crítica engendrada pelas ficções literárias aqui analisadas e determinada reflexão acadêmica acerca da mídia televisiva ou, pelo menos, de vários de seus produtos, vistos pelo registro do superficial e do infantilizador.

⁷ Refiro-me, aqui, à obra *Regurgitofagia*, livro de gênero indefinido que foi também texto-base para a peça teatral homônima, encenada por Melamed. O título da obra, com ressonâncias do *Manifesto antropófago* modernista, funde o “regurgitar” e o “comer”, e afirma, em tom programático, uma atitude literária em relação à mídia e seus “milhões de estímulos visuais, auditivos, diários, que crescem em ritmo diametralmente oposto à reflexão” (MELAMED, 2005, p. 70), a saber: “vomitar os excessos a fim de avaliarmos o que de fato queremos deglutir” (idem, *ibidem*, p. 72).

