



“SÓ A REALIDADE É CAPAZ DE CONTAR TUDO” IMAGINÁRIO MIDIÁTICO EM TRÊS DÉCADAS DE LITERATURA ARGENTINA¹

MARIANO GARCÍA²

IMAGINÁRIO MIDIÁTICO NA LITERATURA ARGENTINA

Se a narrativa de Manuel Puig já se interrogava a respeito da influência da cultura de massas e os meios de comunicação sobre a sociedade, com o objetivo de questionar os papéis que um determinado imaginário social impõe aos indivíduos, seja por meio dos modelos e condutas de gênero assumidos por seus personagens, como pela maneira em que faz romper “todos os mitos básicos: desde o mito familiar até os da sociedade” (MONEGAL *apud* CORBATTA 1984, p. 594), uma série de novelas que César Aira

¹ Título original: “*Sólo la realidad es capaz de contarlo todo*”: *Imaginario mediático en tres décadas de literatura argentina*. Tradutoras: Fernanda Priscila Carraro e Telciane Josielen Machado. ² Doutor pela Universidade Católica Argentina (2004) com tese sobre a novelística de César Aira e o ideal andrógino, cujo trabalho apareceu em 2006 com o título: *Degenerações textuais*. Tem investigado sobre mito e metamorfose em autores latino-americanos; atualmente trabalha com mito pessoal e autofiguração. Publicou numerosos artigos, duas novelas e diversas traduções. É professor adjunto de literatura argentina (UCA) e investigador adjunto do Conselho Nacional de Investigações Científicas e Técnicas (Conicet). E-mail: ardeo2@gmail.com

publica nos anos noventa continua a exploração de estruturas que organizam nossa percepção do cotidiano desde os meios de comunicação que, igualmente aos modelos de conduta e os mitos sociais em Puig, estão *dentro* dos personagens. Desta mesma maneira, dois títulos de Alejandro López como *A assassina de Lady Di* e *Quieres foder?* se incluem em algumas alternativas de alienação que podem produzir os meios. Esta linha de reflexão converge, desde a ficção, em uma novela publicada por Sergio Bizzio em 2009 com o título *Realidade*. Ali, um comando terrorista islâmico toma por assalto o estúdio de televisão, onde se desenvolve um *reality show*: Big Brother, situação que permite colocar em primeiro plano os lugares comuns que constroem um imaginário que alimenta e se alimenta do popular, e cuja profundidade é o choque entre a crença religiosa e um mundo que em sua maior parte renunciou a ela sem saber que se trata somente de uma substituição de mitologias se consideramos, com as palavras de Guy Debord (1967, p. 25), ao espetáculo como o pseudossagrado.

Neste trabalho comentaremos, pois, brevemente, algumas destas novelas para nos atermos a mais recente e analisar as distintas plasmações do meio midiático e sua relação com o imaginário e o aspecto mítico ou religioso, considerando, como Gramsci, a religião como uma utopia que tenta reconciliar de maneira imaginária, mitológica, metafísica, as contradições sociais reais (DIANTEILL e LÖWY, 2009).

A LITERATURA ANTILITERÁRIA DE MANUEL PUIG

Devido ao seu contato em 1965 com o fenômeno pop nova-iorquino, que estava “contagiando todos os ramos, o cinema, o teatro, a moda” (PUIG, 2006, p. 229), as primeiras novelas de Manuel Puig³ são as que visivelmente começaram a abordar um tema

3 Manuel Puig (1933-1990) começou estudando cinema no *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma e escreveu vários roteiros antes de se dedicar à literatura, que foi sua segunda opção. Além da copiosa bibliografia crítica sobre o tema, para a relação de Puig com o cinema e a cultura geral resulta valiosa sua correspondência, publicada em dois tomos com o título *Querida família* (ENTROPÍA, 2005 y 2006).

até então pouco transitado na literatura argentina e provavelmente na América Latina: o da cultura de massa e os meios de comunicação. O principal aspecto de seus primeiros títulos (*A traição de Rita Hayworth*, 1968; *Boquinhos pintadas*, 1969) que também gravita nos três seguintes (*O affair de Buenos Aires*, 1973; *O beijo da mulher aranha*, 1976; *Púbis angelical*, 1979) é a capacidade do cinema – sobretudo o cinema de Hollywood, mas também o cinema francês e o cinema da Alemanha nazista – de moldar condutas, ao colocar em circulação um imaginário altamente codificado de arquétipos (o marido sádico, a mulher fatal, o artista torturado) que necessariamente difere de seus consumidores, mas cujo forte componente mítico, cumpre essa função que para Bergson (1932) consistia em contemplar e melhorar uma realidade que se vive como defeituosa ou incompleta.

Junto a isso se destacava na obra de Puig a presença dos meios de comunicação e seus derivados de caráter popular, como a radionovela, herdeira do antigo folhetim, e também subprodutos como a fotonovela, as revistas do coração, também obituários e notas sociais na imprensa jornalística; vale ressaltar, aspectos todos que através dos meios propunham ou impunham um modelo rígido de como deveriam ser as condutas sociais e sexuais. Junto com os assim chamados *culebrones*⁴, existia, por exemplo, o complemento dos consultórios sentimentais para “orientação da mulher”, onde *culebrón* e consultório parecem haver se retroalimentado mutuamente (CARRICABURO, 2008, p. 40).

De *A traição de Rita Hayworth* se destacou sua lógica e seu procedimento da reprodução. O que o jovem protagonista desenha, copia e decalca é “um repertório de convenções, um imaginário socialmente constituído, e o mesmo procedimento [...] rege todos os tipos de escrita que aparecem no texto” (PAULS, 1986, p. 40). Não é à toa que na base desta novela, que reflete a respeito do cinema e submete quase todos os personagens a uma influência, diria-se tirânica da sétima arte, nos encontremos com mecanismos de reprodução. Assim como a forma do antigo folhetim, se molda segundo

4 Telenovelas e/ou novelas. (Nota das tradutoras).

as características da imprensa rotativa e sua rápida capacidade de reprodução (WILLIAMS, 1965), do mesmo modo o cinema é uma das artes modernas que baseia sua popularidade na multiplicação e reprodução. Desde as suas origens houve um substrato mítico no cinema de Hollywood e em suas estrelas, precisamente porque a estrutura cinematográfica apresenta afinidades surpreendentes com a dinâmica do mito. Não é necessário e é improvável conhecer a versão original de um mito: ele se sustenta em suas variações e especificações (BLUMENBERG, 1979), assim como alguns “mitos” cinematográficos sobrevivem em suas variações e especificações modernas, desde Drácula até heróis de histórias em quadrinho. O jogo sutil entre repetição e diferença realiza um movimento destacado por Saussure na língua e por Lévi-Strauss no mito: o centro da estrutura aparece fortemente motivado, enquanto que os limites da estrutura – limites de seu próprio esgotamento como estrutura – “são suscetíveis de incorporar os avatares da história alheios às necessidades internas da estrutura” (GARCÍA, 2011, p. 18-19). Se um mito se estrutura como uma linguagem, segundo a lição de Lévi-Strauss, toda linguagem pode aspirar a mito, e assim o fez primeiro a religião, logo com acréscimo ao cinema e, seguindo-o de perto, diversos meios massivos de comunicação.

Nos meios de comunicação pode-se dizer que a carga mítica é muito menos aparente, mas isso não quer dizer que o mito não esteja presente: assim como um formato não ficcional como o “consultório sentimental” de um jornal ou revista pode informar a construção ficcional de um radioteatro, devemos considerar que aquilo que Bakhtin (1982) chamava “gêneros discursivos” – formas genéricas que organizavam os intercâmbios orais de distintas situações cotidianas – está igualmente presente no discurso das notícias, da transmissão de toda informação, e que apesar da aparente novidade da informação transmitida, há formatos invariáveis assim como há construções, se não arquetípicas ou míticas, pelo menos com uma boa carga de imaginário social ambiente, já que, como insiste Debord (1967), o espetáculo derivado dos meios é a reconstrução material da ilusão religiosa. O esforço de

objetividade dos meios de comunicação se revela ilusório se o submetem a oposição *doxa vs. episteme* ou a sua variante mais antiga de *muthos vs. logos*, e isso é o que costuma colocar em evidência a literatura quando toma aos meios como objeto de reflexão.

A novelística de Puig resultou, em um primeiro momento, tão moderna e tão alheia à tradição de uma intertextualidade estritamente literária, que até mesmo Borges afirmou que não compreendia títulos como *A traição de Rita Hayworth* ou *Boquinhos pintadas*. Puig rompeu, se é possível dizer, com as regras literárias ao importar códigos de outra disciplina, e usou a plataforma da literatura para ensaiar formatos que não só continham temas midiáticos mas que os imitavam. Neste sentido, pode-se dizer que a literatura “antiliterária” de Puig é pioneira em desenvolver uma mimese, não da realidade, mas sim dos meios. Em outras palavras, confirma a reflexão de McLuhan de que “o conteúdo de todo meio é sempre outro meio” (1964, p. 8).

CÉSAR AIRA E A TELEVISÃO

Para a década de noventa, o cinema e sua mitologia já fazem parte da vida cotidiana. Foram assimilados há muito tempo, porém seu império começa a cambalear sob a influência de algo ainda mais cotidiano: a televisão. A televisão substituiu lentamente as notícias de rádio com os noticiários ou telediários, e as folhetinescas situações do radioteatro pelo teleteatro e as séries. Com este suporte as pessoas podem passar horas em frente à tela como não era possível fazer no cinema. A tirania que Puig atribuía ao cinema é muito mais violenta ainda no caso da televisão, onde frente a aparente “democratização dos conteúdos” bate frequentemente uma demagogia populista e oportunista com toda uma gama de características reacionárias (BOURDIEU, 1997) que, além disso, faz do espectador um ser inerte, isolado e de vida vicária (DEBORD, 1967). A televisão, como meio massivo e popular, é um bom elemento para levar em conta quando um autor quer fazer literatura não elitista ou concorde com “os tempos que correm”.

O desafio para o escritor dos anos 90 é, nas palavras de Norma Carricaburo (2008), escrever para telespectadores, e assim o concebe César Aira⁵ em uma série de novelas, ao ponto que se pode falar em sua obra de um “ciclo televisivo” (CONTRERAS, 2002) ciclo que tem um começo certo (*A lebre*, 1987), mas não um final claro, se consideramos que a presença da televisão – e em menor medida dos jogos eletrônicos – se mantêm quase constante, ainda se destacam a novela já mencionada, *Represa* (1987), *O pranto* (1990), *A guerra das academias* (1991), *Os mistérios do Rosário* (1993), *A mendiga* (1994), *O sonho* (1995) e *A vila* (1998). Em muitos destes títulos a televisão só tem presença temática, de conteúdo, mas em outros, ainda quando a televisão está ausente, como em *A lebre*, determina a forma de narrar. Assim, por exemplo, um característico recurso da literatura pós-moderna como é o curto-circuito de sentido, por meio da justaposição abrupta de elementos heterogêneos, contrastantes ou opostos (LODGE, 1981) se converte, em Aira, em uma sorte de mimese do *zapping*. Em diversos títulos de Aira de finais dos anos oitenta e começo dos noventa, se afirma frequentemente, na boca dos personagens ou do narrador, que a arte da conversação – e por extensão, da narração – consiste em saber mudar de tema. Como refutação irônica a esta afirmação, as trocas de tema nessas mesmas novelas são violentas, desiguais e desconcertantes para a percepção do leitor ortodoxo, o mesmo leitor que, não obstante, assiste impávido como telespectador à maneira confusa e justaposta de imagens que pode oferecer uma sessão de *zapping* televisivo.

O título que explora mais a fundo este recurso formal é *O pranto*, onde a televisão, que determina as angústias de seu protagonista, aparece elevada à categoria de arte e se apresenta como a produção por excelência de mudança de ideia. “A simultaneidade heterogênea dos canais de televisão é o núcleo da mimese de *O pranto*, onde os gêneros mais diversos convivem em um aparente acaso” (GARCÍA, 2006, p. 69).

5 César Aira (1949) publicou uns sessenta títulos entre novelas, relatos e textos inclassificáveis nos quais destaca um desconcertante imaginário surrealista entrelaçado com elementos de rigoroso realismo. Sua escrita aplica diversos procedimentos das vanguardas. Dos autores comentados neste trabalho é o único que não se vincula com o mundo do cinema nem dos meios, salvo esporádicos artigos para a imprensa.

No nível do conteúdo é sobre tudo *Represa* a novela em que a televisão, ou mais especificamente sua abstinência, produz efeitos que incidem diretamente no desenlace da trama. Aqui, um casal e seus dois filhos pequenos passam umas férias em uma cabana com um ambiente bucólico, mas o pai, em particular, sofre com a falta da televisão, o que o leva a considerar o espetáculo da natureza como televisado, e a fazer especulações de telespectador frente a tudo o que vê.

Como não é possível deter-se nos inúmeros exemplos oferecidos, mencionemos ao menos que a lógica geral da estética televisiva de Aira, fica explícita em *A mendiga*, protagonizada pelos atores, roteiristas e produtores de uma série de televisão. O roteiro da série avança sobre os erros ou inclusive erratas dos roteiristas, e assim, o que no princípio estava ambientado na atmosfera realista de Berlin, se transforma por uma metátese involuntária – Brelin – no entorno de um bosque encantado na província de Buenos Aires. O procedimento de antecipação de Aira, de avançar sem deter-se a corrigir erros, assemelha-se ao programa de televisão ao vivo que deve avançar sem possibilidade de deter-se. Produz-se em muitos casos, um efeito de desleixo que se opõe à profundidade e complexidade que frequentemente se espera de um texto literário, sem mencionar a incoerência e a frivolidade, aspectos que ocorrem com insistência nesta etapa de sua escrita. Mais que com o cinema, Aira prefere brincar com figuras populares da televisão, que vão desde a atriz Cecilia Roth, passando pela vedete Moria Casán até chegar ao Bob Esponja. Embora não haja uma exaltação de ditas figuras (em alguns casos, como em *A mendiga*, inclusive se percebe certa ironia) se tende a conservar uma neutralidade que evita julgar, ainda que implicitamente, o papel que desempenha a cultura popular em nossas vidas: simplesmente é algo que nos rodeia por toda a parte, que inclusive está dentro de nós e com o que convivemos diariamente.

ALEJANDO LÓPEZ, UM HERDEIRO DE PUIG

Como no caso de Puig, Alejandro López⁶ também tem um estreito vínculo com o mundo do cinema e como no caso de Puig, sua primeira novela ostenta já desde o título, um ícone do imaginário popular: a “princesa do povo”. A morte de Diana Spencer pode considerar-se como o acontecimento midiático de finais do século XX, assim como, a queda das torres gêmeas o será nos princípios do século XXI. Soma-se à trágica morte da rebelde princesa, o fato de que tenham sido as perseguições de jornalistas a causa da colisão em um túnel de Paris, transformando-a assim, na mártir midiática por excelência de um sepulcro não precisamente escasso de figuras trágicas, e em um símbolo da violência aterradora que podem chegar a exibir os assim chamados meios de comunicação massiva, que, diga-se de passagem, foram assim batizados por Marshall McLuhan não porque o massivo indicara muita quantidade de gente e sim gente consumindo ao mesmo tempo (McLUHAN, 1964, 349).

No entanto, como ocorria também na novela de Puig, aqui a figura de Lady Di é tangencial, já que a trama gira em torno à obsessão de uma menina de província com o popular cantor latino Ricky Martin, de quem quer ter um filho. À maneira retorcida de *A traição de Rita Hayworth*, esta novela também pode ser considerada uma (anti)novela de formação. Se a tradicional *Bildungsroman* põe no campo literário as cenas sucessivas pelas quais um homem de classe média alta encontra sua inserção na sociedade (AMÍCOLA, 2003), por outro lado, estas novelas apresentam heróis sexualmente desorientados ou confundidos (como Toto, em *A traição*) ou heroínas desequilibradas, negadoras da realidade e criminais como Esperanza Hóberal (ou seja, Esperanza sobre tudo), narradora de *A assassina*. Neste caso, mais uma vez, a protagonista narradora encontra-se morta e a narração se converte

⁶ Alejandro López (1968) teve sua revelação como escritor com *A assassina de Lady Di* (2001) e quatro anos mais tarde publicou *Quieres foder? O restante de sua ficção apareceu diretamente pela internet. Em 2003 ganhou bolsa para cursar Direção de Cinema e trabalha como roteirista de cinema e televisão.*

assim, retrospectivamente, em uma prosopopéia, figura que está na base da formação da alegoria e do discurso mitológico (FONTANIER, 1977; DE MAN, 1984).

A mitologia de Esperanza é a televisão, como pode ser comprovado pelo caderno no qual aponta frases, que ela considera célebres, de atrizes de telenovelas ou apresentadoras deste meio. Da mesma maneira que duas famosas atrizes do cinema argentino, Mirtha e Silvia Legrand, Espranza e sua irmã gêmea nasceram sob o mesmo signo astrológico e como nos filmes que aquelas protagonizaram, atualizam o tópico mítico dos gêmeos com o qual tradicionalmente se representa polarizado o bem e o mal, onde um deles toma a iniciativa “e se transform[a] em uma espécie de herói; um herói assassino em certos casos” (LEVI STRAUSS, 1987, p. 54). Esperanza, assassina de sua irmã aos sete anos, se assume assim, como a metade obscura de um par idêntico, tema de abundante recorrência no folhetim, no melodrama e seus derivados. Em qualquer caso, esta obra prima com a qual López irrompe sonoramente no campo literário resulta uma narração mais ortodoxamente literária se comparada com o extremo experimentalismo da de Puig. Analisando a intenção de que fala Edward Said (1975) para os começos, esta é aqui principalmente a de uma modulação da voz, a da conquista de um tom mais que uma forma, e desde a perspectiva da angústia das influências de Bloom (1997) um cli-nâmen ou moderado desvio de seu mais claro predecessor.

Quieres foder? = guan tu fak, em contrapartida, arrisca uma proposta de mimese formal ao apresentar uma turva história de proxenetismo, assim como a evolução de um homem em transexual, construída, diferentemente do uso da astrologia como saber e determinismo popular da novela anterior, sobre a base de um padrão associado aos símbolos oníricos segundo o imaginário popular, ou seja, os números que representam determinadas imagens dos sonhos usados para jogar na loteria. Através da estrutura formal de um chat do e-mail, imita-se a peculiar ortografia e sintaxe deste tipo de mensagens. Tal como o desenvolveria em seu minucioso estudo sobre este texto, Norma Carricaburo, por um

lado, neste tipo de escrita se adaptam as grafias aos sons; há um predomínio do som sobre a grafia e um interesse por acelerar a escrita através de abreviaturas, signos matemáticos, supressão de vogais, termos de outras línguas. Os signos diacríticos, como pontos ou vírgulas, desaparecem, a maiúscula não se utiliza mais que para dar ênfase fônica, e se a grafia se adapta aos sons, “as regras são muito frouxas e não há uniformidade sequer no mesmo usuário” (CARRICABURO, 2008, p. 181). Costuma-se suprimir grafemas, como algumas consoantes finais, e se produzem epênteses iniciais em palavras estrangeiras, se confundem grafias para a representação de um mesmo fonema (*s, c, z; k e q*, etc.), se reduzem os grupos cultos, e por outro lado há uma imitação permanente de diferentes registros coloquiais, como a tradição suburbana argentina de falar “ao contrário”, assim como um uso abundante de diminutivos e aumentativos, desde o nível da morfologia apreciativa, entre muitas outras anomalias gramaticais.

A tudo isto se soma outro fator importante: os *emoticons*, que substituem a palavra com a imagem, às vezes construídos por signos diacríticos, como um ideograma, às vezes com carinhas predeterminadas que os programas oferecem, e que são a prova do progressivo império do pictográfico sobre o alfabético, fator que nos recoloca na sensibilidade pré-cristã de pensamento e percepção mítica, que McLuhan (1964) profetizou para a era pós-moderna dominada pelos meios massivos: uma linha difusa entre realidade e ficção, que transforma a distinção entre ambas irrelevante, de modo que filmes, política e jornalismo não são facilmente diferenciáveis; vocabulário necessariamente primitivo; argumentos fundamentais e uma primazia do pessoal sobre o impessoal, como nos antigos sistemas de crenças pagãs. Isolados neste ponto, os personagens de López surgem como epítomes da alienação do “irrealismo” da sociedade atual.

TERRORISMO MIDIÁTICO

Sergio Bizzio⁷ pode se considerar próximo à estética de César Aira por algumas afinidades temáticas e pela presença de um humor por vezes absurdo ainda que contido, porém não comparilha com Aira, ao menos abertamente, sua genealogia vanguardista nem as piruetas a que submete a trama em virtude do uso de “procedimentos”. Sua relação com a televisão e o cinema parece transmitir à sua literatura a reprodução de uma narração nítida, concisa e com um final elaborado, como frequentemente se exige de um roteiro cinematográfico.

Na obra *Realidade* o que acontece é que precisamente o “roteiro” é inundado pelo inimaginável: um comando do Mossad toma durante a noite, um canal de televisão no qual se grava o *reality show* Big Brother. Os participantes do show, que estão “na Casa”, não sabem de nada, enquanto isso os terroristas mantêm como reféns todos os funcionários do canal e pedem ao governo a devolução de um de seus companheiros, que abandonou a causa e deve ser castigado. O único dentre eles que fala castelhano serve de intérprete aos demais, Ommar, irá ditando o que o locutor deve dizer em seu papel no Big Brother aos jovens que estão dentro da Casa, fazendo que a verdadeira realidade invada o programa e mostre em que medida é falso e “roteirizado” o que tradicionalmente mostram este tipo de formatos. Desta forma, o locutor que dá a voz ao Big Brother e logo o próprio Ommar, fazendo-se passar por um psicólogo da produção, incitam aos jovens a fazer sexo grupal, a se embebedarem, a se drogarem, a falar sobre a Jihad, a escrever na parede que Israel é nazista, a se disfarçarem de árabes e finalmente a matar, com a desculpa de que tem vinte e quatro horas nas quais nada do que façam irá ao ar. Somente através de uma ação terrorista, nos diz esta novela, a suspeita realidade de um *reality* se torna real, já que “só a realidade é capaz de controlar tudo” (BIZZIO, 2009, p. 207).

⁷ Sergio Bizzio destaca não somente como narrador, mas também como dramaturgo, roteirista e diretor de cinema. Dirigiu os longa metragens *Barbaridade* (2001), *100 tragédias* (2008, com Mariano Galperín), o documentário *Rei Queen* (2006), *Não fumar é um vício como qualquer outro* (2009) e *Bomba* (2013) no qual aparece César Aira. Também trabalhou como produtor de televisão.

À maneira do cinema, a narração utiliza uma montagem paralela para mostrar três mundos de maneira simultânea: o mundo dos produtores e técnicos do canal submetidos pelos terroristas, o mundo “de fora”, composto por familiares dos participantes do jogo e por participantes expulsos, e finalmente o mundo da Casa. O contraste mais evidente se produz entre a fé, o impulso transcendente dos terroristas e a absoluta falta de valores dos jovens. A tensão, no entanto, concentra-se nos personagens confinados na Casa: Robin, favorito do público e de seus companheiros, Chaco, Romy, Pau e Gaby: todos superficiais, vazios, ignorantes e insensíveis, “um grupo de meninos que não representam ao seu país, nem a sua geração, nem a sua cultura, nem sequer a eles mesmos” (BIZZIO, 2009, p. 161), tal como costumam ser os participantes deste tipo de programas. Assim o mostra, por exemplo, a conversa que Pau mantém com o psicólogo que não pode ver:

- O que queres ser na vida? – disse-lhe Ommar depois de uma pausa.
- Milionária. – disse Pau.
- Alguma profissão?
- Famosa.
- Ajudarias aos demais?
- Em que sentido?
- Em que sentido achas?
- Dar dinheiro para eles e tudo isso? – disse Pau –. Sim, pode ser, sei lá, na verdade eu não pensei nisso.
- Em que pensas?
- Agora em ganhar esta merda de jogo, realmente. (BIZZIO, 2009, p. 82).

Aqui, como ocorria na primeira novela de López, os personagens decodificam a realidade através de referências da televisão ou do cinema. Robin triunfa ao relatar sua história pessoal “com todos os ingredientes do drama sentimental” ou da telenovela (20). Quanto aos familiares dos meninos, que seguem os acontecimentos através das notícias:

Ninguém estava ciente do ultimato do terrorista, mas sim da possibilidade de assaltar o canal: dessa maneira resolvia-se esta classe de assuntos na literatura que haviam ouvido, no cinema que haviam dito, no jornalismo que os distraia e na televisão que os havia formado. (BIZZIO, 2009, p. 166).

Por sua vez, os roteiristas e editores buscam estabelecer para cada um o estereótipo mais adequado, “papéis que iam desde ‘o bonzão’ e ‘a ingênua’ até ‘o ladino’ e ‘a infiel’” (26). A interpretação que se faz de tudo o que ocorre aí dentro por parte dos jurados outorga um caráter significativo ao que não o tem em absoluto. Os assim chamados “jurados”

Eram os encarregados de dar ao programa o caráter de “jogo”, encontrando sentido oculto de uma tosse ou descobrindo um plano em um tropeço; seu trabalho consistia nisso, em converter a uma dezena de meninos incapazes de organizar um aniversário em um grupo de estrategistas rigorosos e friamente calculistas. (BIZZIO, 2009, p. 30).

A realidade do jogo – que de jogo não tem quase nada – encontra-se saturada por uma superdeterminação inventada, falsa à força de delírio interpretativo e em última instância estúpida e frívola. A única e verdadeira superdeterminação é a dos meios, onde as condições de comunicação são impostas. O êxito de um formato como o do Big Brother, narração midiática da catálise absoluta, não só obedece ao voyeurismo do espectador, mas também leva a sua exacerbação a lógica do sucesso ou *fait-divers*, essa espécie de falsa notícia ou de notícia ficcional (BARTHES, 1967), informação monstruosa que aqui se apresenta como um falso documentário (os participantes não podem revelar-se como o que são, mas representam estereótipos que vão perfilando os roteiristas) e um falso jogo (o ganhador não é escolhido pelos espectadores, como se acredita, e sim pela produção) já que a televisão, através de sua violência simbólica, mostra-se como um “colossal instrumento de manutenção da ordem simbólica” (BOURDIEU, 1997, p. 20). Com

ecos distantes do feroz filme *Network* de Sidney Lumet, a novela de Bizzio mostra com ironia, como ainda os mais implacáveis terroristas acabam por ser um fracasso ao lado dessa ordem simbólica, e ao mesmo tempo, como fracassam também em qualidade de defensores da Palavra frente ao império da Imagem. O chefe do comando terrorista “era capaz de sacrificar-se pela Palavra, e os defensores de uma emissora de imagens (pensando bem, que outra coisa é Ocidente?) não estavam sequer dispostos a velar uns pelos outros” (BIZZIO, 2009, p. 43). Toda atividade é negada no marco do espetáculo geral em que se converteu Ocidente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O triunfo da imagem como epítome da cultura ocidental em guerra com uma cultura produto de uma religião da palavra; em suma, o velho problema da representação, é o que esporadicamente põe em manifesto em momentos de autocrítica a própria cultura ocidental, desde o neoplatonismo e as elucubrações sobre o sublime passando pelas estéticas kantiana e hegeliana, até chegar ao *Moisés e Aarón* (1957) de Arnold Schönberg, ou a novela que acabamos de comentar. Porém, a reparação cíclica deste conflito também pode adotar a forma espetacular e paradoxal do atentado ao World Trade Center, em que a cultura e a religião da palavra deu ao mundo a imagem mais impactante da história recente, e em que a “sociedade do espetáculo” somente se limitou a repetir ditas imagens até a saturação, sem que por isso o expediente da repetição resultasse mitificável e sim, meramente redundante, já que “o tempo real é adverso ao trabalho da metáfora” (AIRA, 2001) e essa imagem resultou “demasiadamente imagem” como para permitir um mínimo desenvolvimento narrativo: a simultaneidade midiática anula o tempo e com isso, a possibilidade de narração. Outro paradoxo é que a imagem passou a ser o sinônimo das culturas autenticamente modernas e tecnificadas enquanto que a escrita, historicamente posterior e mais elaborada, parece ficar relegada a “uma coisa do passado”, como diria Hegel. É o império

do que Nicolas Bourriaud (2009) define como uma precariedade generalizada, que favorece uma subjetividade que se caracteriza por identificações múltiplas e mutáveis, identidades frágeis e em movimento, ainda que essa mesma precariedade seja a que pode servir como meio de resistência da arte, que tira dela novas formas de cultura e novos tipos de escrita formal.

Na breve revisão destas novelas argentinas, em um arco que vai de fins dos anos sessenta até fins da primeira década deste século XXI, pode-se perceber uma mudança de registro: enquanto Puig valorizava as formas populares, pois compartilhava o gosto por elas com seus personagens (CORBATTA, 1983); em Aira, embora persistentes, circulam os meios massivos de maneira neutra, sem valorização positiva ou negativa e sim como constatação; López segue Puig, mas acentuando a alienação de seus personagens, enquanto que com Bizzio a valorização não só é abertamente negativa, mas também apela em várias ocasiões à paródia, um procedimento inaceitável no universo de Puig, uma de cujas premissas é a de não zombar de seus personagens. É possível que a literatura tenha renunciado a equiparar-se a estes meios relativamente modernos, ou que estejamos assistindo ao começo dessa renúncia e que com ela se gere uma distância irônica e, portanto crítica, já que se começa a pensar em literatura sem dúvida, como um meio não tão massivo nem popular, ao menos em seu suporte tradicional. Se o movimento irônico representa, como queria Vico, o fim da sensibilidade mitológico-religiosa ou o seu desmascaramento, talvez lhe ocorra à literatura esse papel um tanto pessimista de princípio de negação frente à onipresença midiática.

REFERÊNCIAS

- AIRA, César. **La liebre**. Buenos Aires: Emecé, 1991.
_____. **Embalse**. Buenos Aires: Emecé, 1992a.
_____. **El llanto**. Rosario: Beatriz Viterbo, 1992b.
_____. **La mendiga**. Buenos Aires: Mondadori, 1998a.

- _____. Entre presidente y presidente, **El país**. Madrid, 22 de enero de 2002.
- AMÍCOLA, José. **La batalla de los géneros**. Novela gótica versus novela de educación. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- BAJTÍN, M. M. **Estética de la creación verbal**. México: Siglo XXI, 1982.
- BARTHES, Roland. **Ensayos críticos**. Barcelona: Seix Barral, 1967.
- BERGSON, Henri. **Les deux sources de la morale et de la religion**. Paris: PUF, 1932.
- BIZZIO, Sergio. **Realidad**. Buenos Aires: Mondadori, 2009.
- BLOOM, Harold. **The Anxiety of Influence**. A Theory of Poetry. Second edition. New York: Oxford University Press, 1997.
- BLUMENBERG, Hans. **Trabajo sobre el mito**. Barcelona: Paidós, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. **Sobre la televisión**. Barcelona: Anagrama, 1997.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- CARRICABURO, Norma. **Del fonógrafo a la red. Literatura y tecnología en la Argentina**. Buenos Aires: Circeto, 2008.
- CONTRERAS, Sandra. **Las vueltas de César Aira**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- CORBATTA, Jorgelina. Encuentros con Manuel Puig, **Revista Iberoamericana**, vol. 49, n° 123-124, 591-620, 1983.
- DEBORD, Guy. **La société du spectacle**. Paris: Gallimard, 1967.
- DE MAN, Paul. **The Rhetoric of Romanticism**. New York: Columbia University Press, 1984.
- DIANTEILL, Erwan; LÖWY, Michael. **Sociologías y religión**. II. Aproximaciones disidentes. Trad. Mariano García. Buenos Aires: Manantial, 2009.
- FONTANIER, Pierre. **Les figures du discours**. Paris: Flammarion, 1977
- GARCÍA, Mariano. **Degeneraciones textuales**. Los géneros en la obra de César Aira. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- _____. La meta del mito: imágenes de metamorfosis en la literatura argentina del nuevo milenio, en José Amícola (comp.), **Un corte de género**. Buenos Aires: Biblos, 2011.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito y significado**. Madrid: Alianza, 1987.
- LODGE, David. **Working with Structuralism**. London: Routledge, 1981.

- LÓPEZ, Alejandro. **La asesina de Lady Di**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2003.
- _____. **Kerés cojer? = guan tu fak**. Buenos Aires: Interzona, 2005.
- McLUHAN, Marshall. **Understanding Media: the Extensions of Man**. Massachusetts Institute of Technology Press, 1994.
- PAULS, Alan. **Manuel Puig: La traición de Rita Hayworth**. Buenos Aires: Hachette, 1986.
- PUIG, Manuel. **La traición de Rita Hayworth**. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- _____. **Boquitas pintadas**. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- _____. **Querida familia**. Tomo 2. Cartas americanas. New York-Río de Janeiro. Buenos Aires: Entropía, 1963-1983.
- SAID, Edward W. **Beginnings**. Intention and Method. New York: Basic Books, 1975.
- WILLIAMS, Raymond. **The Long Revolution**. London: Penguin, 1965.