

O CONTO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO E AS APROPRIAÇÕES DA FAMA

Luiz Carlos SIMON¹

RESUMO

As imagens visuais estão profundamente ligadas à sociedade contemporânea. Pode-se supor que elas exerçam alguma influência também sobre a produção literária dos últimos trinta ou quarenta anos, período marcado pela afirmação da televisão nas experiências culturais brasileiras. Uma dessas questões conectadas ao vigor das imagens é o foco sobre a fama e sobre as celebridades que será aqui analisado a partir de contos escritos por Roberto Drummond, Sônia Coutinho, Rubens Figueiredo e Sérgio Sant'Anna.

Palavras-chave: Conto, Fama, Roberto Drummond, Sônia Coutinho, Sérgio Sant'Anna, Rubens Figueiredo.

ABSTRACT

Visual images are deeply close to contemporary society. One can suppose that they have some influence also upon literary production from the last thirty or forty years, a period which is distinguished by the affirmation of television in Brazilian cultural experiences. One of these issues connected to the strength of images is the focus on fame and on celebrities which will be here analyzed based on short stories written by Roberto Drummond, Sonia Coutinho, Rubens Figueiredo and Sérgio Sant'Anna.

Keywords: Short Story, Fame, Roberto Drummond, Sonia Coutinho, Sérgio Sant'Anna, Rubens Figueiredo.

Ao lado do cinema, que marca a vida cultural no Ocidente já nas primeiras décadas do século XX, a televisão contribui, a partir da segunda metade do mesmo século, para a formação e o desenvolvimento de *superstars* cujas imagens povoam nosso cotidiano de modo ostensivo. Benjamin (1975, p. 24) faz uma interpretação interessante da emergência dos astros do cinema, associando-a com o desgaste da aura:

Na medida em que restringe o papel da aura, o cinema constrói artificialmente, fora do estúdio, a "personalidade do ator", o culto do astro, que favorece ao capitalismo dos produtores e cuja magia é garantida pela personalidade que, já de há muito, reduziu-se ao encanto corrompido de seu valor de mercadoria.

Se Benjamin conseguiu vislumbrar aquele panorama ainda na década de 1930, período ainda incipiente no que se refere ao processo de fabricação de celebridades, em nossos dias, o culto do astro pode ser facilmente observado também através de revistas e brinquedos que reproduzem as imagens não só das estrelas de televisão e do cinema,

¹ Doutor em Letras – Ciência da Literatura, UFRJ. Professor da Universidade Estadual de Londrina – UEL.

mas também dos ídolos da música e dos esportes. Rostos e corpos aparecem maciçamente em cartazes publicitários que ocupam as mais variadas paisagens do espaço público. A eficiência deste culto é tão grande hoje que se pode apontá-lo como um substituto da aura, reforçando cada vez mais o impacto do que Benjamin nomeou como valor de exibição ou de exposição. O poder de difusão das imagens visuais aperfeiçoou-se de tal maneira que se torna quase impossível escapar delas. Na televisão, além de freqüentar as telenovelas, as *estrelas* são vistas também em anúncios publicitários transmitidos do início da manhã até o fim da noite, telejornais, *talk-shows*, e ainda são perseguidos nos ginásios e estádios durante a cobertura de eventos esportivos. Nas ruas, a situação é semelhante: além dos *outdoors* e das bancas de jornais e das paredes de lojas, bares e restaurantes, as imagens dos ídolos já circulam até presas aos vidros e às laterais dos ônibus que cruzam a cidade inteira.

A ocasião da morte de um(a) cantor(a), ou de ator ou atriz propicia uma comoção nacional e a oportunidade de horas e horas de transmissão ao vivo. É o corpo chegando de avião à cidade do sepultamento, é o transporte do corpo em carro aberto pelas ruas repletas de fãs, é o velório realizado em câmara municipal ou ginásio esportivo onde se reúnem diversos outros ídolos. Todos estes momentos interrompem a programação regular e depois são retransmitidos nos telejornais. No meio de tudo, lágrimas, muitas lágrimas; dentro da tela, escorrendo pelas faces dos ídolos que dão o último adeus ao companheiro morto (os *closes* não permitem que elas escapem aos olhos do telespectador); e fora da tela, respondendo aos apelos melodramáticos das transmissões.

O culto do astro assume proporções tão grandiosas que chega a viabilizar a idéia de Renato Ortiz (1996, p. 126) em torno da memória internacional-popular, um conjunto de referências reconhecido internacionalmente do qual os ídolos também fazem parte:

Afirmar a existência de uma memória internacional-popular é reconhecer que no interior da sociedade de consumo são forjadas referências culturais mundializadas. Os personagens, imagens, situações, veiculadas pela publicidade, histórias em quadrinhos, televisão, cinema, constituem-se em substratos desta memória. Nela se inscrevem as lembranças de todos. As estrelas de cinema, Greta Garbo, Marilyn Monroe ou Brigitte Bardot, cultuadas nas cinematecas, pôsteres e anúncios, fazem parte de um imaginário coletivo mundial.

Embora tenhamos que admitir o peso e o destaque das personalidades famosas no âmbito nacional, é inevitável também pensar nas estrelas internacionais do cinema que transcendem fronteiras e conquistam fãs no mundo inteiro. A memória pode até não ser muito pródiga, no sentido de permitir a recordação de ídolos que marcaram época há vinte, trinta ou quarenta anos atrás. Assim, por mais que alguns jovens brasileiros ignorem as atrizes mencionadas por Ortiz, o mesmo não ocorreria se substituíssemos aqueles nomes pelos de Leonardo Di Caprio, Tom Cruise e Brad Pitt, ou Reese Witherspoon, Angelina Jolie e Julia Roberts. As imagens destes atores e destas atrizes possuem, de fato, um componente efêmero que impede a eternidade de sua fama. De qualquer forma, naquela década ou ainda naqueles anos em que suas imagens atingem o brilho máximo, a projeção alcançada é, sem dúvida, internacional.

A superação de fronteiras geográficas levada a cabo pela imagem das estrelas do cinema caminha lado a lado com outra forma de superação. Trata-se de tantas vezes referida aproximação entre a cultura erudita e a cultura de massas. Além de desfrutar de uma fama mundializada, estes ídolos começam a invadir o terreno de manifestações culturais que se punham à parte, que mantinham uma distância de referências mais conhecidas pelas massas. É o que Ortiz (1996, p. 128) destaca em relação ao novo *status* cultural das estrelas contemporâneas: “No contexto das sociedades atuais, os filmes B de Hollywood, os livros de bolso com histórias de detetive, os seriados de televisão e a

propaganda constituem-se agora em elementos legítimos, passando a integrar a intertextualidade da linguagem dos artistas.”

A possibilidade de o discurso ficcional citar estes ídolos e suas imagens torna-se, portanto, concreta. Surge a necessidade de determinar os recursos empregados nesta citação, verificar como estas imagens são transferidas para a ficção. Deve-se enfim analisar os resultados deste processo que agrega seres reais com perfis tão respeitados a um tipo de discurso que já abandonou os grandes heróis há tempos. Os propósitos de uma das formas de citação são identificados por Linda Hutcheon (1991, p. 173), quando ela se detém sobre o aproveitamento do discurso jornalístico pela metaficção historiográfica:

*Na metaficção historiográfica, não são apenas a Literatura (séria ou popular) e a história que formam os discursos do pós-modernismo. Tudo – desde os quadrinhos e os contos de fadas até os almanaques e os jornais – fornece intertextos culturalmente importantes para a metaficção historiográfica. Em *The Public Burning*, de Coover, a história da execução dos Rosenbergs é intercalada com muitas formas textualizadas diferentes. Uma das principais é a forma dos diversos meios de comunicação, por cujo intermédio se ressalta o conceito da disparidade entre “notícias” e “realidade” ou “verdade”.*

Observa-se que a citação de discursos alheios à prática ficcional mais comum pode não estar a serviço da mera reprodução e adoção do discurso incorporado, isto é, a operação consistiria antes em citar para revelar os disfarces do discurso jornalístico (no exemplo explorado) do que aderir a este discurso, abrindo mão das estratégias ficcionais. O que Hutcheon salienta a respeito do romance de Robert Coover, recorrendo à obra do ficcionista norte-americano como um exemplo, é uma espécie de incorporação crítica que a própria autora estende para outros textos ficcionais – *O Beijo da mulher aranha*, do argentino Manuel Puig, é um dos romances mais abordados – e que também pode ser verificada em contextos fora do eixo norte-americano ou europeu.

Irlemar Chiampi (1996, p. 80) identifica este caráter da incorporação de discursos na utilização dos boleros em textos literários contemporâneos produzidos na América Hispânica: “São numerosos os exemplos da transcodificação que despragmatiza a percepção convencionalizada do bolero como expressão banal ou ridícula. As letras de bolero, sempre retiradas do seu contexto pragmático, adquirem nova função no enunciado narrativo...”

A partir das análises de Chiampi, não só os textos construídos a partir dos boleros assumem um matiz particular, distinguindo-se das letras da música citadas, como o próprio bolero passa a desempenhar um papel específico, novo, que já não coincide com suas atribuições originais. Isto significa considerar também novos papéis para as produções literárias que incorporam estes materiais. As contribuições de Linda Hutcheon e Irlemar Chiampi abrem também perspectivas para investigar as imagens da fama em sua apropriação pelos seguintes contos: “Dôia na janela”, “Por falar na caça às mulheres” e “Quando fui morto em Cuba (versão erótica)”, de Roberto Drummond; “Toda Lana Turner tem seu Johnny Stompanato”, de Sônia Coutinho; “O recorde” e “Um discurso sobre o método”, de Sérgio Sant’Anna; e “Os biógrafos de Albernaz”, de Rubens Figueiredo.

Em “Dôia na janela”, a protagonista está trancafiada no hospício, acompanhando a movimentação externa através da janela do quarto. Ao longo do conto, não há referências explícitas que confirmem a loucura de Dôia como algo inquestionável da mesma forma que nada garante sua sanidade. Os hábitos da interna restringem-se à admiração dos anúncios luminosos e das luzes da cidade em geral. Dentro do quarto, os únicos contatos de Dôia são com um rato a quem ela alimenta e com a imagem de Jesus Cristo, preso no crucifixo, de quem se torna amiga. Esta relação com a imagem do crucifixo já não apresenta

uma natureza religiosa que normalmente caracteriza as ligações com Jesus Cristo. Aquele ser na cruz constitui apenas mais uma das imagens que inspiram amizade ou ternura à personagem, assim como o casal brigando em um apartamento próximo ou o avião cruzando o céu rumo a Nova York.

Assim, na ocasião em que Dôia vê – ou tem uma alucinação, conforme o médico vai sustentar mais tarde – um homem sendo carregado para ser preso a uma cruz por alguns militares armados de metralhadoras, as semelhanças oscilam entre Jesus Cristo e atores de cinema: “A barba do homem de calça Lee era grande e Dôia achou-o parecido com Alain Delon. Os cabelos eram louros como os de Robert Redford. [...] Os homens ergueram a cruz, fincando-a no chão, e Dôia viu um Cristo crucificado de cueca Zorba laranja.” (DRUMMOND, 1991, p. 11).

Marcas de roupas, Jesus Cristo e atores como Alain Delon e Robert Redford: tudo se mistura no repertório da personagem sem que haja clareza na hierarquia destas referências. Se é que existe, aliás, alguma hierarquia nas comparações de Dôia, ela vai revelar o destaque com que os atores são lembrados em detrimento da alusão a Jesus Cristo. É o que se comprova no diálogo estabelecido entre médico e paciente, no dia seguinte à cena vista ou confundida pela personagem:

- Escuta, Dôia, o homem que crucificaram não se parecia com ninguém que você já tenha visto, mesmo em gravura?
- Sim, se parecia – respondeu Dôia.
- Com quem? – perguntou o Dr. Garret?
- Com o Alain Delon, menos nos cabelos. Os cabelos dele eram louros como os de Robert Redford... (DRUMMOND, 1991, p. 12).

Predisposto a fazer com que Dôia tornasse mais fácil a identificação da cena com a crucificação de Jesus Cristo, o que definiria o diagnóstico como uma alucinação, o médico pressiona a paciente para dar as respostas previstas. A personagem, contudo, não corresponde às expectativas. Prefere indicar uma semelhança mais imediata do homem crucificado com Alain Delon e Robert Redford, até porque esta identificação dá mais credibilidade a sua versão. A cena deixaria de ser uma repetição da paixão de Cristo e ficaria mais próxima da execução daqueles que se opunham à ditadura militar. Neste sentido, as imagens dos atores, curiosamente, juntam-se à cueca Zorba, à calça Lee e à camisa Adidas para tornar a hipótese da alucinação mais remota. No entanto, o discurso da personagem não desfruta de respeito; ao contrário do discurso do médico, mais afinado com a história oficial. Assim, a própria insistência de Dôia em associar a cena com a imagem dos atores famosos termina por conduzir esta associação à esfera da alucinação, da fantasia, esfera com a qual os atores já são frequentemente ligados.

O conto “Por falar na caça às mulheres” apresenta seus personagens como seres que desfrutam da fama conquistada pelos grandes artistas. O conto recorre a diversos gêneros de escrita (pichações amorosas, políticas e esportivas; trechos de coluna social e do caderno de polícia, além de letras de música) para compor uma colagem dos anos 70 e 80, com destaque para o namoro, o casamento e o fim trágico do relacionamento entre Sérgio Avelar e Juliana Montenegro.

Após quatro meses de pichações em muros nas quais ameaçava se suicidar, Sérgio consegue convencer Juliana a se casar com ele. Os dois vão ao altar, cercados pela atenção das colunas sociais, uma vez que pertencem a famílias prezadas pela alta sociedade mineira, regulares frequentadoras das colunas sociais dos jornais. Depois de alguns anos de casamento, começam as brigas que conduzem Sérgio ao assassinato da esposa. Entre os motivos das desavenças no casal, sobressaem suas relações com os famosos.

Antes de o conto reproduzir as referências diretas às telenovelas, fatores decisivos

para a incompatibilidade da vida conjugal dos dois personagens, já podem ser notados elementos da gramática televisiva nas pichações apaixonadas de Sérgio: “Ju, sem você, Sérgio prefere a morte! (21/3/71, escrito a sangue)” (DRUMMOND, 1982, p. 87). Nesta e nas demais pichações que continham a contagem regressiva para o suicídio de Sérgio, as doses de melodrama são suficientemente fortes para serem ignoradas e para que não se estabeleçam paralelos com os recursos das telenovelas. No momento em que as pichações são substituídas pela cobertura das colunas sociais, o efeito irônico buscado torna-se claro e aponta não para a imitação do discurso da telenovela mas para uma apropriação crítica deste discurso.

Mais adiante, a descrição do assassino, por ocasião de seu depoimento na delegacia, garante novos dados para o exame da incorporação das imagens televisivas: “Barbado, óculos escuros, jeans azul, mais parecia um galã de telenovela.” (DRUMMOND, 1982, p. 96) Então, Sérgio que havia assassinado a esposa justamente por ela ter se declarado apaixonada pelas telenovelas e por um de seus galãs, ele que teria dito que as telenovelas eram “nocivas à moral, subversivas e desagregadoras de lares” (DRUMMOND, 1982, p. 98); de repente, ele ali estava assumindo a aparência do alvo de suas próprias críticas. É a desmoralização do discurso moralista.

A ambigüidade do personagem e do conto em suas associações com a televisão é bem ilustrada pelas reações divididas das mulheres diante da presença do galã na delegacia: “Ele foi recebido na porta da delegacia aos gritos de ‘lindo! lindo!’ por moças que portavam cartazes com os dizeres ‘Viva Serjão!’, enquanto as feministas carregavam cartazes onde estava escrito ‘Quem ama não mata!’ e ficavam em silêncio.” (DRUMMOND, 1982, p. 96-97)

Para algumas mulheres, ele é apenas um galã, não importando o que este galã tenha feito. É como se o fato de ser galã o absolvesse automaticamente da condição de assassino ou jogasse esta condição para um plano secundário. Por outro lado, os cartazes das feministas ostentavam um *slogan* altamente difundido na década de 80, originado de uma minissérie de televisão que teve o mesmo título e do assassinato célebre de Ângela Diniz por Doca Street.

Assim, a recepção a Sérgio na delegacia com a histeria das fãs explica-se pela beleza, pelo dinheiro da família e pela projeção obtida como jogador de vôlei. A reunião destes fatores é o que basta para transformá-lo em ídolo e galã. Juliana não tem apenas a vitrine esportiva, mas compensa esta falta com uma penetração mais intensa nas colunas sociais: foi eleita *Glamour Girl* e a dona do rosto “mais belo de todo o Brasil” (DRUMMOND, 1982, p. 90).

Entretanto, a mais expressiva aparição da fama dentro do conto está relacionada com o ator Reginaldo Farias e seu efeito sobre a personagem Juliana. O impacto dos papéis desempenhados pelo ator determinará o final trágico para o casamento, como se pode observar através do depoimento de Sérgio a respeito das atitudes da esposa:

Lembrou que, durante a novela “Água Viva”, de Gilberto Braga, a bela Ju não conseguia disfarçar o entusiasmo quando aparecia no vídeo a personagem Néelson, vivido pelo ator Reginaldo Farias. A princípio, logo nos primeiros capítulos de “Água Viva”, o empresário Sérgio Avelar julgou que seria uma atração passageira. Mas com o evoluir da novela, a bela Ju se mostrava mais e mais empolgada com Néelson, ou seja, com o ator Reginaldo Farias, o que gerou acaloradas discussões entre o casal (DRUMMOND, 1982, p. 98).

O fascínio exercido pelo ator e seu personagem está apenas no início e já existem referências às brigas motivadas por alguém que não transcende a condição de imagem eletrônica. A atração por esta imagem, porém, tem suas justificativas. Os personagens vividos por Reginaldo Farias nesta telenovela e em algumas outras subsequentes eram

tipos baseados no charme e na calma, bem distantes da virilidade de outros atores e personagens masculinos. Como este tipo constituía uma certa novidade nas telenovelas brasileiras da época, não é de estranhar o êxito obtido pelo ator que se tornou objeto de desejo de um número significativo de fãs. Do mesmo modo, não surpreende que Juliana, alinhada entre estas fãs, demonstre total desinteresse pela telenovela posterior estrelada por Tarcísio Meira, cuja imagem era quase a antítese daquela emanada por Reginaldo Farias.

A paz do casal, no entanto, durou pouco, pois acabada “Coração Alado”, eis que a Rede Globo lançou nova novela das oito, “Baila Comigo”, de Manoel Carlos, com o ator Reginaldo Farias vivendo o papel do médico homeopata Saulo. Foi o bastante para que a bela Ju voltasse a se interessar por novelas...

[...] Disse o empresário, já no fim de seu depoimento, que na noite que antecedeu à madrugada do crime, teve sério desentendimento com a bela Ju, por causa do ator Reginaldo Farias, já que a ex-Glamour Girl, após nadar na piscina da mansão e com um copo de uísque na mão, foi assistir à novela “Baila Comigo”, numa atitude provocante, inteiramente nua, apenas enrolada numa saída de praia. Nessa ocasião, não resistindo, o empresário Sérgio Avelar, sabendo-se traído em pensamento pela esposa, deu um tiro de revólver no aparelho de televisão, quando aparecia o ator Reginaldo Farias (DRUMMOND, 1982, p. 98-99).

O crescente entusiasmo de Juliana com os desempenhos do ator conduz a personagem a uma paixão desenfreada equivalente ao estágio do ciúme demonstrado pelo marido. O desequilíbrio de ambos chega ao máximo com o tiro no televisor, a reação de Juliana (“—Você atirou no homem que eu amo!” (DRUMMOND, 1982, p. 99)) e os disparos de Sérgio que matam a esposa. Os tiros na imagem televisiva já seriam suficientes para explicitar os mecanismos de exposição do ridículo no conto. Outros elementos, porém, se somam a esta passagem, como a caracterização carregada de frivolidade em torno de Juliana, quase sempre nomeada como “a bela Ju”. Por trás dos comportamentos de cada personagem, a imagem do ídolo só acentua seus desajustes, colaborando no processo de degradação, mas, sobretudo, fixando nos leitores a nitidez deste processo.

O conto “Quando fui morto em Cuba (versão erótica)” traz os dilemas de um personagem que perde sua identidade ao se transformar constantemente, nas mais diversas circunstâncias, em mulheres famosas, como Marta Rocha, Raquel Welch, Vera Fisher, Maitê Proença e outras atrizes brasileiras e estrangeiras. Estas metamorfoses, responsáveis inclusive pelo nome com que o personagem é mais conhecido em público – Marta Rocha –, se provocam a angústia da perda da identidade, ao mesmo tempo, garantem sua sobrevivência, tendo evitado que ele fosse preso quando ainda era terrorista e a polícia o caçava em vão. Passado este momento de atividade política de esquerda, as transformações assumem um novo caráter, representando o bem-estar financeiro do personagem:

Nessa época, já como herói unissex da abertura, fiquei famoso no Brasil como um show-man ou uma woman-show (nunca vou saber): posei para anúncios de xampu, de bancos, refrigerantes, cadernetas de poupança, automóveis, e mesmo para anúncios de brincos e de batom, porque era Marta Rocha, era Raquel Welch, era Vera Fisher, e me tornei uma atração, enfeitiçava as mulheres, enlouquecia os homens (...) E se os operários do ABC paulista ameaçam uma greve geral maior que todas, eu sou mandado para lá (muito bem pago) em lugar dos soldados, (...) dos camburões, dos cães pastores, e os operários do ABC, vendo-me transformar em Marta Rocha, em Raquel Welch (...), enchem-se de

ilusões, acreditam que os salários engolidos pela inflação ou o desemprego até que são bons, assim nunca vão ganhar barriga... (DRUMMOND, 1982, p. 11-12).

Este conto inverte o foco apresentado pelo autor em “Por falar na caça às mulheres”. Não é mais o espectador, o fã aquele que constitui o centro da focalização, mas o próprio ídolo, ainda que investido desta condição involuntariamente. Assim, após ter suportado as transformações, quando elas ainda eram convenientes, o anti-herói retorna ao Brasil com a anistia política e se deixa levar para o outro lado. É absorvido primeiro pelo meio publicitário e depois pelas autoridades governamentais e pela polícia, servindo ao controle de anseios grevistas e de outras inquietações coletivas organizadas ou desorganizadas, indesejáveis no regime militar. O personagem, embora não completamente consciente do processo em que estava envolvido, perturbava-se com a situação e, ao procurar uma vidente, recebeu as seguintes definições para sua imagem: “um herói de história em quadrinhos”, “uma onda de boatos”, “a necessidade de fantasia do povo”, “a futilidade brasileira” (DRUMMOND, 1982, p. 15-16), entre outros títulos.

O conto desenvolve, juntamente com toda a ironia e a irreverência que marcam os contos de Roberto Drummond em geral, um desvendamento da natureza das imagens da fama, que vai agindo tanto sobre o protagonista quanto sobre o leitor. Neste sentido, certamente é a ironia que leva o autor a “escalar” uma vidente para apontar ao personagem o que deveria ser tido como óbvio. Gradativamente, ambos, protagonista e leitor – esta última categoria que inclui espectadores e fãs em potencial –, vão tomando conhecimento do significado de ser famoso e das repercussões desta imagem perante o público. A vidente é quem se encarrega de fazer tais revelações:

– Você acreditou em tudo que os jornais, revistas, tevês e, principalmente, em tudo que a onda de boatos dizia a seu respeito. E aí você começou a achar que o Brasil era o paraíso e você foi abrindo mais e mais mão de você mesmo (...) não é mais totalmente ditadura no Brasil, mas ainda não é totalmente democracia, e você foi cedendo e cedendo e cedendo e falando no paraíso, até que se transformou, e essa é a sua tragédia, no garoto-propaganda da sociedade de consumo (DRUMMOND, 1982, p. 22-23).

Rodeados pela sociedade de consumo, famosos e consumidores da fama não passam de títeres, mas para que se chegue à tal conclusão, é preciso recorrer ao estoque de nomes de artistas, de ídolos que emprestam suas imagens a funções predeterminadas. É preciso mencioná-los, nomeá-los e não fingir que eles não existem. Ao mesmo tempo, enquanto realização literária, é fundamental se despir de um tom panfletário, buscando na ironia e no humor os instrumentos que acompanhem os rumos de uma sociedade, contra a qual já não adianta investir com sisudez.

No conto “Toda Lana Turner tem seu Johnny Stompanato”, de Sônia Coutinho, uma personagem feminina brasileira folheia as páginas de uma revista que contém reportagem sobre a atriz norte-americana. O texto da reportagem possui um caráter biográfico, visando a satisfazer a curiosidade do público pelos detalhes da vida íntima dos ídolos. A leitora da revista, porém, não demonstra a mesma avidez, que muitas vezes beira o mórbido; mesmo assim, reconhece o poder de despertar interesse que há em torno destes astros.

Lana, uma das primeiras grandes estrelas, quando surgia o star-system de Hollywood; sem nenhuma tradição ou modelo a serem seguidos,

uma figura de ruptura na sociedade americana da época, com um papel ou um poder “de homem”. (...) O que de Lana foi apresentado para o consumo de milhares de pessoas desejosas de entrever -- fosse para idolatrar, destruir ou devorar -- os bastidores de uma “vida glamourosa”; em grande estilo, a “felicidade” e a “dor”. (COUTINHO, 1985, p. 4).

Já se delineiam referências importantes a um gênero que tem conquistado uma projeção cada vez maior nos meios editoriais: a biografia. O êxito deste gênero não pode ser desvinculado das expectativas mencionadas do público. Um público que não se satisfaz apenas com as imagens que podem ser visualizadas por todos, através da televisão, do cinema ou de qualquer outro veículo; o que este público quer, e as biografias esforçam-se para corresponder, é entrar nos bastidores, vasculhar suas dependências em busca de uma imagem integral em que nenhum detalhe permaneça oculto. Assim, o conto reproduz as alusões da reportagem à perda da virgindade da atriz e às versões publicadas pela imprensa sobre a morte do amante Johnny Stompanato. Com quem Lana Turner teria perdido sua virgindade, se houve dor ou prazer, quem teria sido a real assassina do amante, ela ou a filha, todas estas informações adquirem um valor inestimável na constituição da imagem do ídolo.

Para a leitora da revista, no entanto, o interesse pela trajetória de Lana Turner assume características ligeiramente diferentes. O sensacionalismo é recusado e substituído pela tentativa de identificação da atriz com a própria trajetória pessoal, num processo de desmitificação: “Como se existisse, embaixo da história de Lana Turner, uma outra, paralela, embutida – a sua, a minha. Estará Melissa/estarei eu enlouquecendo? Teremos escolhido, em nossa paranóia, em vez do habitual Napoleão Bonaparte, Lana Turner como alter-ego?” (COUTINHO, 1985, p. 6-7).

Esta perspectiva de encontrar coincidências entre as duas vidas é o que sustenta a leitura, caracterizando um novo traço na relação entre as imagens da fama e seus espectadores: a idéia de que estas imagens podem servir como espelho. Da mesma forma que os ídolos são alçados a um patamar distante, quase inatingível, pela adoração dos fãs, desenvolve-se também um movimento que consiste em trazer sua existência para o âmbito da particularidade, onde serão estabelecidas identificações ou até usar aquele comportamento como modelo a ser seguido. Neste sentido, é muito natural que Napoleão seja substituído por Lana Turner não só por se tratarem de mulheres, mas também pelo fato de a atriz ter um perfil mais próximo, viabilizado pela penetração dos meios de comunicação. Tais identificações são mais facilmente estabelecidas no conto quando chega o momento da decadência da atriz:

Começou a se esforçar para ser mais simpática. Agora, seus maus humores já não seriam mais compensados pela beleza fulgurante, a paixão, a juventude, enfim. Coisas assim muito intensas que a passagem do tempo ia fatalmente apagando, tudo se abrandava em tons pastéis, esfumados (...). Continuava, contudo, a telefonar com frequência para um conhecido ou outro, no meio da noite, à espera de uma migalha qualquer de ternura (...). Sim, conheço o agridoce sabor de solidão de Lana Turner... (COUTINHO, 1985, p. 10-11).

É como se a decadência minasse o poder e o distanciamento do mito, fortalecendo as articulações com o fã fiel. As carências do ídolo tornam-se uma face mais familiar porque ecoam as carências do próprio fã. Cria-se, enfim, a possibilidade de compartilhar com o ídolo o sofrimento, a solidão e outras desventuras. O tom de solidariedade da última frase confirma este circuito de identificações que pode passar pelas imagens da fama.

Um outro conto que aborda a questão da biografia é “Os biógrafos de Albernaz”, de Rubens Figueiredo. A focalização aqui não se concentra tanto na personalidade do biografado, nem nos leitores, mas, como o próprio título indica, nos personagens que estão em processo de coleta de dados e de redação de livros sobre a vida de Albernaz. A relação de cada um dos biógrafos com a personalidade a ser retratada é o ponto que vai guardar o interesse para analisar a construção da imagem de alguém famoso. Quanto às atitudes de Nestor, um dos dois biógrafos, não há grandes mistérios, nenhum sentimento que ultrapasse a relação profissional.

Seria exagero afirmar que Nestor sentia ódio de Rodrigo Albernaz, a quem conhecia apenas de ouvir falar antes de iniciar o trabalho. Mas a verdade é que não havia ali afeição. Nem o menor traço de simpatia. (...) Jurava nunca mais querer saber de Albernaz e suas histórias tão logo concluisse o livro (FIGUEIREDO, 1994, p. 14).

A exposição dos sentimentos de Nestor é um aspecto significativo que ajuda a desmascarar tanto os interesses editoriais pelas biografias quanto as expectativas dos leitores diante destes retratos de vidas de pessoas famosas. A frieza do biógrafo contrasta com qualquer espécie de admiração que muitas vezes caracteriza a relação entre ídolos e fãs. O papel que ele desempenha não se enquadra em nenhum destes dois lados. Entre Nestor e a biografia há um contrato que regula as atitudes: quanto menos fã o biógrafo for, melhor; quanto menos ídolo o biografado for, melhor ainda. A concorrência que Nestor enfrenta não é só a de Torres, o Cego, o outro biógrafo; ele compete também com Albernaz, cuja ausência de manchas na carreira precisa ser vencida para que seu próprio êxito emerja. Assim, o tédio de Nestor com suas atribuições biográficas se desfaz apenas quando ouve algumas insinuações de Torres.

Alguma vez passou pela sua cabeça o pensamento que na vida de todo mundo, até das pessoas mais próximas, com quem a gente conviveu a vida toda, sempre há pelo menos um fato terrível, e que deve ficar para sempre oculto? E você alguma vez já não imaginou que essa idéia nasce do medo que a gente tem de remexer a nossa própria vida, porque sabe com toda a certeza que vai encontrar num canto, bem escondida, alguma coisa... muito ruim? (FIGUEIREDO, 1994, p. 17).

Por trás de um tom casual de confissão, surge, afinal, a revelação aguardada. Albernaz tinha seus “pecados” e Torres, por gratidão, não queria que sua biografia fosse o veículo que abalaria a reputação do ídolo. Esta é a diferença entre os dois biógrafos: enquanto Nestor sai à cata dos deslizes do biografado, Torres insiste em manter-se como fã preservando a imagem íntegra de Albernaz. Tal posicionamento não o impede, contudo, de transferir os documentos para as mãos de Nestor, o que vai representar o êxito almejado.

Estava bem longe de constituir algo terrível, como sugerira Torres, o Cego, em seu comentário obscuro, junto à janela. Mas, tratando-se de Albernaz, ardia e crepitava com fagulhas de escândalo. Independente de qualquer ação promocional, a novidade bastava por si só como garantia de impacto e repercussão para o livro de Nestor (FIGUEIREDO, 1994, p. 19).

As previsões de Nestor confirmam-se e reforçam uma vez mais o componente sensacionalista que segue paralelamente à idolatria carregada de fidelidade. Assim como foi ressaltado o interesse por passagens picantes da vida de Lana Turner, no conto de Sonia Coutinho, também aqui a repercussão discreta do livro de Torres é ofuscada pela liberação do “gosto de maledicência reprimida” na biografia escrita por Nestor, após a

publicação, “convertido em celebridade” (Figueiredo, 1994, p. 21). A fama do personagem comprova o caráter volúvel da fama em geral – a princípio, o famoso é Albernaz; depois, esta condição é dividida com Nestor – e o mecanismo segundo o qual a obtenção do êxito depende, com frequência, da oferta de escândalos ao público. No final do conto, a proposta de Nestor a Torres para publicação de um novo livro sobre Albernaz acrescenta um dado para as imagens da fama: uma vez obtida, não se quer abandoná-la; trata-se de um indício do conforto, das vantagens que ela assegura.

O conto “O recorde”, de Sérgio Sant’Anna, apresenta um ciclista que tenta quebrar o recorde mundial de permanência sobre duas rodas. O espaço eleito para sua empreitada é uma praça de capital brasileira, mas na véspera do início de sua tentativa, o ciclista faz uma exibição no estádio de futebol para divulgar sua pretensão. As reações do público, que compareceu ao estádio para assistir a uma partida de futebol, já antecipam as relações inconstantes do ciclista com a fama:

Os alto-falantes do estádio anunciaram Cristóbal e, durante a primeira volta, o público foi mesmo cordial. Aplaudiu sobriamente, como se fosse um acontecimento artístico. Na segunda volta houve o que era de se esperar, um certo silêncio, talvez porque se guardassem energias para o clássico. Na terceira – quase não se precisa dizer – as vaias, porque se vão até misses de maiô quando atrasam um grande jogo. E depois as laranjas. Cristóbal pedalava atrás do gol quando lhe jogaram uma primeira laranja, que quase o desequilibrou (SANT’ANNA, 1982, p. 43).

Aplausos e vaias alternam-se como atitudes das pessoas diante dos esforços do ciclista Cristóbal Colombo. A instabilidade da fama mais uma vez se mostra em sua condição implacável. E o êxito de Cristóbal depende ainda da ajuda de um jogador de futebol que promoveu o feito do ciclista, ao prometer um gol de bicicleta. Assim, a concentração de pessoas na praça para o início da tentativa de quebrar o recorde consegue representar uma espécie de recuperação do candidato à fama. O evento conta ainda com a vantagem de ser realizado em local aberto, gratuito, o que pode servir como atração aos transeuntes desocupados ou sem dinheiro. Nem todos estes pontos favoráveis garantem atenção para a aventura de Cristóbal:

O certo é que, aos poucos, Cristóbal ia sendo esquecido, como se se tornasse ele próprio um monumento antigo da cidade – como algum prefeito que embusteu a si mesmo – a que as pessoas não prestam mais atenção. E talvez só voltassem a prestá-la se se retirasse o monumento, inaugurando-se então o vazio como algo substantivo (...) E assim, possivelmente, sucederia com Cristóbal; talvez o revalorizassem quando ele não estivesse mais ali, empobrecendo então a cidade (...), devolvendo-a a seu cotidiano, como numa quarta-feira de cinzas (SANT’ANNA, 1982, p. 48-49).

O candidato recordista cai no ostracismo, provando que o direito à fama é uma conquista que está longe de ser eterna. O tempo de permanência sobre a bicicleta não equivale ao tempo que lhe é garantido para proporcionar imagens atraentes. Nem mesmo a expectativa do narrador quanto a uma possível revalorização futura do ciclista é viável. A contradição desta hipótese aparece em seguida: “E, ainda, com o correr da semana outros acontecimentos se sucediam, como os preparativos para um novo jogo, a exposição de tubarões vivos dentro de um aquário, etc.” (Sant’Anna, 1982, p. 49)

Os momentos de fama de Cristóbal são efêmeros e forçados à substituição por outras atrações, outras imagens que também não vão se fixar por muito tempo. A dinâmica da fama exige estratégias variadas que nem sempre estão disponíveis. O desinteresse

do povo pelo empreendimento do ciclista indica, portanto, uma relação entre fama e trivialidade. Pode-se supor que a expectativa de quebra do recorde tenha sido, desde o início, uma situação trivial, mas não foi em todos os momentos completamente desinteressante. Esta mesma trivialidade pode, assim, ser a marca de muitas imagens que mantêm nossa atenção.

O último conto a ser abordado neste capítulo é “Um discurso sobre o método”. Em alguns dos contos anteriores havia referências específicas a artistas famosos: atores estrangeiros, como Alain Delon e Robert Redford, em “Dôia na janela”; atores brasileiros como Reginaldo Farias e Tarcísio Meira, em “Por falar na caça às mulheres”; Vera Fischer e outras atrizes, em “Quando fui morto em Cuba”; e Lana Turner, no conto de Sonia Coutinho. Em “Os biógrafos de Albernaz” e em “O recorde”, aqueles que desfrutam da fama já não são artistas reais, mas personagens fictícios. A situação de “Um discurso sobre o método” é a mais peculiar de todas, pois o protagonista não é famoso nem mesmo um aspirante à fama, atingindo tal condição de forma totalmente involuntária.

Trata-se de um encarregado de limpeza que passa para a marquise do 18º andar de um edifício a fim de limpar as vidraças pelo lado externo. Em determinado momento, o servente interrompe seu trabalho e se senta à beira da marquise para fumar. É este quadro que desperta a atenção de um grupo de pessoas na rua, atraídas por aquilo que elas julgam ser a iminência de um suicídio:

Quando viu o ajuntamento de pessoas lá embaixo, apontando mais ou menos em sua direção, não lhe passou pela cabeça que pudesse ser ele o centro das atenções. Não estava habituado a ser este centro e olhou para baixo e para cima e até para trás, a janela às suas costas. Talvez pudesse haver um princípio de incêndio ou algum andaime em perigo ou alguém prestes a pular. Não havia nada identificável à vista e ele, (...) chegou à conclusão de que o único suicida em potencial era ele próprio. Não que já houvesse se cristalizado em sua mente, algum dia, tal desejo, embora como todo mundo, de vez em quando... E digamos que a pouca importância que dava a si próprio não permitia que aflorasse seriamente em seu campo de decisões a possibilidade de um gesto tão grandiloqüente (SANT'ANNA, 1989, p. 87).

A modéstia do protagonista faz com que aquela situação seja recebida com surpresa. A mesma vocação que lhe faltava para ser centro das atenções, faltava-lhe também para ser um suicida. Em outras palavras, ele não possuía perfil nem disposição para conviver com a fama. No entanto, algumas imagens preenchem o requisito para se tornar atração através da espontaneidade, e este era o caso em que o servente se encontrava. Embora o público espectador estivesse iludido, o espetáculo que se anunciava no 18º andar e que terminaria no chão, era exatamente um dos que melhor saciaria a necessidade de “emoções fortes”.

Assim, desencadeia-se no interior do protagonista uma série de reflexões sobre seu papel em casa, no trabalho, nas ruas e naquela situação particular. A modéstia e o automatismo das suas ações começam a dar lugar a uma lógica – muitas vezes tortuosa – o que explica a aproximação do título do conto com a obra de Descartes. Estas reflexões servem também para que o suposto suicida dê sinais de que, pouco a pouco, vai adquirindo consciência da sua condição de ator e gosto pela fama. Enquanto não há ressentimento pela expectativa do salto, basta chegar o momento em que ele ouve as vaias, decorrentes da percepção da platéia de que ele estava simplesmente trabalhando, para sua reação se modificar:

E esta vaia, sim, foi recebida por ele com mágoa, porque os gritos anteriores tinham sido algo assim como o entusiasmo da

arquibancada diante de um atleta e, de repente, era como se ele houvesse executado a jogada errada. Com o escovão e o pano nas mãos, e o balde a seus pés, ele virou-se novamente para a platéia e deu um passo miúdo adiante, para ouvir distintamente os gritos de “pula”, “pula” (SANT’ANNA, 1989, p. 91).

O protagonista passa a abandonar a sobriedade habitual e começa a agir conforme os desejos do público, ansioso por imagens espetaculares. A indiferença desta platéia torna-se a atitude mais ultrajante para alguém que repentinamente saiu do completo anonimato para um estrelato de ocasião. Não tardam a aparecer ambições no íntimo do protagonista. Algumas são banais, como a tentativa em algum programa de calouros na televisão; outras nem tanto:

Se pulasse, transformar-se-ia numa personagem de jornal, um mártir da crise econômica, merecendo mais do que um simples registro, porque teria conseguido transformar a avenida Rio Branco (...) num pandemônio, com o soar das sirenes e um carro do corpo de bombeiros que ocupara um bom trecho do asfalto... (SANT’ANNA, 1989, p. 93).

De todas estas suposições, sobressai a expectativa de se afastar de uma existência despercebida para continuar protagonizando imagens com alguma relevância. Ainda que estas imagens pudessem ser a da sua morte, uma morte que não seria nada discreta, mas a oportunidade de torná-lo mártir. Antes da chegada dos policiais e dos bombeiros para retirar o servente da marquise, determinando o fim de sua breve fama, há ainda tempo para mais um episódio do seu *show*:

E o que o homem fez foi abrir os braços para o Cristo, movido um pouco por uma súplica vaga, porque ele não sabia como sair honrosamente daquela armadilha, e um pouco por exibicionismo ou espírito de imitação (...) que, naquele caso específico, fez sucesso, pois a massa vibrou lá embaixo, talvez pela popularidade do modelo, talvez por acreditar que a personagem que o encarnava finalmente iria voar (SANT’ANNA, 1989, p. 101).

O prazer obtido pela fama, já é, neste momento, inquestionável. O êxito do protagonista chega ao máximo com o gesto de imitação daquela que possivelmente é a imagem com maior poder simbólico e com maior representatividade dentro da paisagem brasileira. Vale, ainda, ressaltar, que esta apoteose do protagonista está associada com a expressividade de um monumento, que constitui também um exemplo ótimo para a análise das imagens da fama.

“Os monumentos são quase sempre as obras com que o poder político consagra as pessoas e os acontecimentos do Estado”, diz Néstor García-Canclini (1997, p. 301). Nesta consagração, estabelece-se uma distinção entre os que merecem a honra e aqueles que participam da vida social e nacional, com um caráter secundário. A formação cada vez mais intensa de ídolos fora do âmbito estritamente político contribui para deslocar estas referências que atribuem fama aos indivíduos. Assim, estadistas e conquistadores passam a dividir o reconhecimento com grandes nomes da televisão, do cinema e da música popular, a partir do momento em que alguns destes ídolos também recebem homenagens sob a forma de bustos e estátuas. Além disso, há ainda um outro aspecto salientado por García-Canclini (1997, p. 301): a exposição destes monumentos e sua integração à vida cotidiana:

Sem vitrinas nem guardiães que os protejam, os monumentos urbanos estão felizmente expostos a que um grafite ou uma manifestação popular os insira na vida contemporânea. Mesmo que os escultores resistam a abandonar as fórmulas do realismo clássico ao representar o passado, a fazer heróis de manga curta, os monumentos se atualizam por meio das “irreverências” dos cidadãos.

O caráter de exposição dos monumentos diferencia-os da proteção que os objetos históricos possuem nos museus. E esta integração à vida contemporânea é um dos sintomas do reordenamento dos critérios que garantem fama a esta ou àquela atividade ou pessoa. Por maior que seja a resistência dos escultores, os heróis de manga curta são cada vez mais “monumentáveis”. E as irreverências dos cidadãos comuns são também cada vez mais freqüentes, destituindo os vultos de um caráter intocável.

Nos dois contos de Sérgio Sant’Anna trabalhados neste artigo, há referências a esta transfiguração dos monumentos. Além da imitação de Cristo em “Um discurso sobre o método”, há também o escárnio sobre o Almirante Tamandaré em “O recorde”: sua estátua é roubada por estudantes e largada às vezes em “encruzilhadas de ruas, botequins do baixo meretrício.” (Sant’Anna, 1982, p. 39). Nem mesmo os monumentos escapam. A fama é efêmera e os candidatos a alcançá-la têm de conviver com uma série de artimanhas que se alternam em vantagens e infortúnios. Os contos aqui explorados apontam e reforçam a idéia de que as imagens da fama circulam em um jogo instável entre o fascínio e a ilusão.

REFERÊNCIAS

_____. *Quando fui morto em Cuba*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. *O concerto de João Gilberto no Rio de Janeiro*. São Paulo: Ática, 1982.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: ADORNO, Theodor et alii. *Os Pensadores*. v. 48. Trad. José Lino Grünewald. São Paulo: Abril, 1975. p. 9-34.

CHIAMPI, Irleamar. O romance latino-americano do pós-boom se apropria dos gêneros da cultura de massas. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. v. 3. n. 3, 1996. p. 75-85.

COUTINHO, Sonia. *O último verão de Copacabana*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

DRUMMOND, Roberto. *A morte de D.J. em Paris*. 7. ed. São Paulo: Ática, 1991. [1.ed.:1975].

FIGUEIREDO, Rubens. *O livro dos lobos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloisa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 1997.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

SANT’ANNA, Sérgio. *A Senhorita Simpson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.