

OS ACASOS E OS HIBRIDISMOS DO *MAL SECRETO*

THE CHANCES AND HYBRIDISM OF *SECRET BAD*

Daniele Ribeiro Fortuna

Doutora em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)
Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Humanidades da Universidade do Grande Rio Professor
José de Souza Herdy (Unigranrio)
drfortuna@hotmail.com

RESUMO

Este artigo aborda a questão do hibridismo na literatura brasileira – principalmente no que diz respeito ao jornalismo –, tomando como estudo de caso o livro *Mal Secreto*, de Zuenir Ventura. Analisa ainda o pós-moderno, traçando um breve panorama da literatura brasileira dos anos 90 aos dias atuais.

Palavras-chave: Hibridismo. Jornalismo. Pós-Moderno. Literatura brasileira contemporânea.

ABSTRACT

This article broaches the subject of hybridism in Brazilian literature – mainly regarding journalism – taking as an example the book *Mal Secreto*, by Zuenir Ventura. It also analyses the post-modern, outlining a short view of the Brazilian literature, from the 1990's until today.

Key-words: Hybridism. Journalism. Post-Modern. Contemporary Brazilian Literature.

O PÓS-MODERNO NA LITERATURA BRASILEIRA

Ficção e realidade. Alta cultura e cultura de massa. É nessas categorias dicotômicas, nessas instâncias aparentemente opostas, que se inscreve o Pós-Moderno na literatura. Já não se sabe mais onde começa a ficção e termina a realidade. Definir o valor de um livro ou apartá-lo da sua condição de produto é tarefa praticamente impossível.

A consequência dessa dinâmica é o surgimento de um produto híbrido, no qual parece sempre estar embutido a presença infinita do *e* e do *nem*. Nem uma coisa nem outra. Nem romance nem ensaio. Nem elitista nem popular. É a afirmação do que Jean Baudrillard

chama de signo-mercadoria. Segundo Mike Featherstone, Baudrillard acredita que “a lógica do desenvolvimento da mercadoria presenciou o triunfo da cultura, uma nova fase pós-moderna da desordem cultural, na qual as distinções entre níveis da cultura - alta, de *folk*, popular ou de classe - dão lugar a uma massa pegajosa que simula e brinca com a superprodução de signos” (FEATHERSTONE, 1995b, p. 39).

Na verdade, o pós-moderno e seus desdobramentos têm sido tema de numerosos estudos. Embora haja controvérsias a respeito do termo, é inegável que mais e mais autores têm se preocupado em defini-lo e delimitá-lo, relacionando-o com as mudanças que se operaram no mundo nos últimos 50 anos, em termos tecnológicos, sociais e culturais. Muitos consideram o pós-moderno como um recrudescimento das condições modernas e outros, ao contrário, acreditam que representa uma ruptura com a modernidade. Luiz Costa Lima, em seu livro ensaio “Pós-modernidade: contraponto tropical”, cita Lyotard, para quem a pós-modernidade seria apenas uma fase da modernidade: “Para Lyotard, a pós-modernidade tem sim um vínculo com a modernidade de que é uma fase, mas vínculo que deve eliminar o traço nostálgico naquela atuante, liberando-a da busca de recuperar uma unidade perdida” (COSTA LIMA, 1991, p. 122).

Em contraposição, Costa Lima remete a Frederic Jameson, que, numa abordagem extremamente polêmica e questionável, considera ter havido uma ruptura entre a modernidade e a pós-modernidade – “ainda quando traços da modernidade subsistam neste [pós-moderno], agora assumem outra posição e adquirem outro significado” (COSTA LIMA, 1991, p. 125) –, que estaria intimamente ligada às mudanças sofridas pelo capitalismo. À etapa da fase monopolista / imperialista, sucederia a fase do capital multinacional.

Radicalizações e simplificações à parte, é importante tentar entender o motivo de posições tão díspares. Para tanto, é necessário que se esboce um breve rascunho da modernidade e, posteriormente, da pós-modernidade.

De acordo com Néstor García Canclini, em *Culturas híbridas*, a modernidade é constituída por quatro tipos de projetos: emancipador, expansionista, renovador e democrático. Em linhas gerais, tais projetos valorizam a secularização e a autonomia da cultura, a racionalização da vida social, o individualismo, a expansão do mercado de produção e o consumo de mercadorias (e, portanto, o capitalismo industrial), a promoção das descobertas científicas, o desenvolvimento industrial e urbano e a posse da natureza.

Para os modernos, somente através da educação e da difusão da arte é que se torna possível atingir uma evolução moral e racional. Apenas a ciência e a razão podem dar conta do mundo: são capazes de explicar a natureza e a sociedade, além de viabilizar o

desenvolvimento tecnológico, o qual foi responsável pela expansão não somente do mercado como da oferta de bens culturais. Dessa forma, os bens culturais passaram a ser produzidos (e reproduzidos) em grande escala, democratizando o acesso a eles – e à informação, de um modo geral –, que, antes, era um privilégio de poucos. Se, por um lado, esse processo foi responsável pela reificação da cultura e pelo desgaste dos signos de distinção – que diferenciavam a alta cultura da cultura popular –, por outro, implicou a diversidade de públicos e, como já foi dito, de bens culturais.

A partir do desprezo pelas tradições, da valorização do progresso, da ciência e da razão e da busca incessante pelo “novo”, os modernos também acreditavam poder estabelecer uma ordem segura e universal, que substituísse a velha e ultrapassada tradição canônica. Na sua visão, “o “mundo perfeito” seria um que permanecesse para sempre idêntico a si mesmo [...], transparente – em que nada de obscuro ou impenetrável se colocava no caminho do olhar; um mundo em que nada estragasse a harmonia [...]” (BAUMAN, 1998, p. 21).

E é contra esse mundo estável e bem ordenado que surgem as vanguardas e o modernismo. Ainda que haja diversas distinções entre esses movimentos, eles surgiram movidos pela insatisfação com as promessas não cumpridas da modernidade. De acordo com Bauman, o modernismo foi:

o movimento intelectual alimentado pelo nojo e impaciência para com o preguiçoso e indolente passo da mudança que a modernidade ensinou as pessoas a esperar e prometeu cumprir. [...] Foi um protesto contra promessas descumpridas e esperanças frustradas, mas também um testemunho da seriedade com que as promessas e as esperanças foram tratadas [...]. (BAUMAN, 1998, p. 22)

Movimento cheio de posições antagônicas – o que não cabe aqui discutir –, o modernismo valorizava a autonomia da obra de arte e a especialização da estética, enquanto as vanguardas tencionavam fundir arte e vida, numa tendência de estetização do cotidiano. Dessa forma, as vanguardas se opunham à institucionalização da arte em contraposição ao modernismo, que buscava manter versões de cultura superior.

Aos poucos, o próprio modernismo acabou se tornando uma versão institucionalizada e popularizada pela mesma indústria cultural que os modernistas tanto condenavam e atacavam. Quanto às vanguardas, elas acabaram fracassando porque foram incorporadas ao *establishment*. As rupturas se tornaram convenção. Segundo Bauman, para as vanguardas, “o limite das artes vivido como uma permanente revolução foi a autodestruição. Chegou um momento em que não havia nenhum lugar para onde ir” (BAUMAN, 1998, p. 127).

A partir daí, surge o que vários críticos chamam de pós-moderno. Segundo John Storey, é nos anos 60 que se acirram o debate e as polêmicas sobre o tema. Remetendo aos trabalhos de Susan Sontag – *Against interpretation* – e Leslie Fiedler – *The collected Essays of Leslie Fiedler* –, Storey afirma que, nessas obras, há uma celebração de uma nova sensibilidade, “um novo pluralismo seguido de um suposto colapso da distinção entre alta cultura e cultura popular”. O autor acredita que tal sensibilidade se constitui num protesto contra “a função normalizadora do modernismo”, “num ataque à canonização da rebelião modernista” e ao seu “status oficial de alta cultura do mundo capitalista moderno.” (STOREY, 1993, p. 155) (Tradução nossa).

Da posição de antagonista, o modernismo foi incorporado e assimilado como hegemônico pelas universidades, museus, galerias de arte, ocupando o lugar do cânone. Contra essa tendência surge o pós-moderno, que não tem a suspeita modernista contra o popular nem faz o que Huyssen considera a “distinção categórica entre alta cultura e cultura de massa” (HUYSSSEN apud STOREY, 1993, p. 156).

Entretanto, opiniões se dividem a respeito do assunto. Como já foi dito, muitos consideram o pós-moderno como uma etapa do moderno e outros, como uma ruptura, que implica uma modificação radical em relação ao momento anterior. Etapa ou ruptura, o inegável é que, a partir dos anos 60, houve importantes modificações no cenário cultural que se fazem sentir até hoje.

O pós-moderno parece acirrar algumas características modernas. Porém, já não existe a crença nas utopias, em projetos que sejam capazes de modificar radicalmente o mundo e o *status quo*. Além disso, as fronteiras – antes pretensamente delimitadas pelos modernistas – entre alta cultura, cultura popular e cultura de massa foram borradas, formando uma massa híbrida.

De acordo com Lyotard, estabeleceu-se também uma crise de *status* do saber, das chamadas metanarrativas universalizantes e do papel do intelectual nas sociedades ocidentais. Procurando entender Lyotard, Storey explica que “o pós-modernismo sinaliza o colapso de todas as metanarrativas totalizantes [...] e testemunha o surgimento de uma pluralidade de vozes vindas das margens, com sua insistência na diferença, na diversidade cultural e na heterogeneidade sobre a homogeneidade” (STOREY, 1993, p. 159) (Tradução nossa).

Mistura de códigos e de linguagens, hibridismos e ecletismos fazem do universo pós-moderno um mundo no qual o mercado, as novas tecnologias e a imagem têm papel fundamental. As informações são disseminadas em volume e velocidade espantosos, de forma fragmentada e ininterrupta.

Referindo-se ao pós-moderno e a essa velocidade na qual os acontecimentos se sucedem, segundo Baudrillard (1991), vivemos na era do simulacro e da hiperrealidade. De acordo com o autor, um simulacro é uma cópia idêntica que não tem original e cuja essência torna mesmo impossível distinguir entre a cópia e o próprio original. A simulação que o produz se confunde com a realidade, ao ponto de não se saber onde começa uma e acaba a outra.

A televisão, o cinema, a internet são algumas das novas linguagens / tecnologias que produzem esse sentimento de irrealidade – ou hiperrealidade, como prefere Jean Baudrillard –, de ficção, que muitas vezes, não conseguimos diferenciar da vida cotidiana. A hiperrealidade e o simulacro parecem tornar o cotidiano fragmentado e sem sentido, em função do excesso de informações desconexas (e da velocidade na disseminação desses dados) com que somos constantemente bombardeados.

Remetendo a Baudrillard, Mike Featherstone explica que o “mundo simulacional pós-moderno baseia-se na suposição de que o desenvolvimento da produção de mercadorias, aliado à tecnologia da informação, levou ao triunfo da ‘cultura da representação’ [...]” (FEATHERSTONE, 1995A, p. 23).

O pós-moderno decretou o fim das narrativas mestras e totalizantes. Essa afirmação é a base do pensamento de Jean-François Lyotard em *O pós-moderno* (LYOTARD, 1986, p. 69). Nesse sentido, a literatura estaria vivendo uma fase cujas características principais seriam a fragmentação, a intertextualidade e o pastiche.

O novo parece não existir: apenas o “reaproveitamento”, a “releitura” do que aí já está. Seria a máxima de Lavoisier aplicada à literatura – nela, também nada se perde; tudo se transforma. Então, se tudo se transforma, talvez as modificações ocorridas tenham decretado não exatamente o fim das metanarrativas, como crê Lyotard (1986), e sim uma mudança substancial de paradigma.

O CENÁRIO LITERÁRIO BRASILEIRO: DOS ANOS 90 AOS DIAS DE HOJE

Como se configuraria, assim, o panorama literário brasileiro, nos dias de hoje? Embora esta seja uma pergunta difícil de se responder, é possível delinear um breve esboço das atuais tendências no campo da literatura. Em primeiro lugar, é necessário atentar para a profissionalização do escritor e para a industrialização do mercado editorial. Se antes era

praticamente impossível sobreviver escrevendo livros, atualmente, como salienta Silviano Santiago, o escritor já pode “se consagrar à sua profissão em regime de *full time*” (SANTIAGO, 1989, p. 24). Tal fato significa também que, cada vez mais, os autores sofrem interferências no seu trabalho por parte das editoras. Autor e editor atuam em conjunto para produzir o livro, que foi alçado – ou rebaixado – ao grau de mercadoria. Dessa maneira, o valor literário de uma obra e a importância de um autor passam a ser atestados não por suas qualidades artísticas, mas pelo seu potencial lucrativo:

Transformado em mercadoria dentro da sociedade de consumo, o livro passa a ter um temível (porque imprevisível) e subornável (porque manipulável) árbitro: o público. É ele que, segundo a empresa, atesta anônima, econômica e autoritariamente sobre o “valor” da obra, digo mercadoria, como em qualquer teste Ibope ou índice de vendagem. Bons escritores são os que vendem, diz a voz do lucro empresarial. (SANTIAGO, 1989, p. 25)

Com isso, o escritor se transforma quase num *popstar*, cujo sucesso está intimamente ligado à mídia. Quanto mais vende, mais fama e mais popularidade atinge. Em consequência, criam-se, assim, estratégias de *marketing* para aumentar os índices de venda e, portanto, o número de leitores. Aliás, a relação do mercado editorial com o público tornou-se cada vez mais específica, ou seja, as editoras passaram a produzir antenadas na questão do público-alvo. De acordo com Tânia Pellegrini, “o público da literatura [...] vai aos poucos adequando o gosto a uma crescente especialização do mercado, que divide a classe média em rentáveis fatias, etárias, profissionais, econômicas – seja qual for o critério –, antes não consideradas com tanta ênfase” (PELLEGRINI, 1999, p. 155).

Tal cenário começou a se delinear aos poucos. Pellegrini ressalta que foi somente a partir do final dos anos 1980 que passou a haver um crescimento seguro do setor editorial. A partir dos anos 1990, o interesse pelas chamadas minorias. Os gays, os negros e as mulheres têm sido motivo de interesse e agentes da literatura dos anos 90. A cidade passou a ser cenário e/ou tema-alvo dos escritores em detrimento do campo ou da antiga oposição cidade/campo. O sujeito moderno desapareceu e deu lugar ao anônimo, aquele que é mais um no meio de uma massa de tantos iguais.

Também o diálogo entre mídia e literatura tornou-se cada vez mais íntimo – confirmando a tendência à intertextualidade que se configurara já na década anterior –, principalmente no que diz respeito à influência do jornalismo. Tanto é assim que diversos jornalistas se aventuraram pelo campo da literatura. É o caso de Zuenir Ventura e o seu livro sobre a inveja, *Mal Secreto*.

Aliás, *Mal Secreto* foi exemplo de hibridismo, que teve início nos anos 70/80 e se firmou na década de 90: o hibridismo entre ficção e ensaio. Entretanto, tal hibridismo talvez tenha tomado contornos um pouco diferentes, já que, em muitos casos, a influência da linguagem jornalística pareceu se sobrepôr à ficção. Como exemplo, pode-se citar não somente *Mal Secreto*, mas *Talk Show*, de Arnaldo Bloch, e *O homem que matou o escritor*, de Sérgio Rodrigues – ambos jornalistas.

Da mesma forma, a influência da imagem e da linguagem do espetáculo na literatura aumentou consideravelmente. O desenvolvimento de técnicas cinematográficas e o surgimento da Internet têm sido tema e recurso da literatura – a “linguagem roterística” e “televisiva” se fez sentir na escrita de muitos autores (que utilizaram amplamente a linguagem intertextual), como Sérgio Sant’Anna, João Gilberto Noll, Rubem Fonseca e os já citados Arnaldo Bloch e Sérgio Rodrigues.

Segundo Tânia Pellegrini, “as profundas transformações efetivadas nos modos de produção e reprodução cultural, que incluem a proliferação de imagem, sobretudo a eletrônica, se estão provavelmente impressas nos temas, também surgem na sua estrutura e composição, em suma, na trama de todos os fios narrativos” (PELLEGRINI, 1999, p. 19). Em função disso, talvez, o sujeito tenha se tornado ainda mais fragmentado, já que, de acordo com a autora, as personagens são “reduzidas a superfícies planas, sem qualquer espessura ou densidade” (PELLEGRINI, 1999, p. 23). Nessa realidade de imagens, de muita velocidade, tudo parece superficial, instantâneo: a vida e a literatura parecem acontecer em *flashes* rápidos e desconexos.

E esse novo cenário modificou não só a literatura, mas também – e principalmente – os leitores. Além de ter surgido um novo tipo de público consumidor – o público jovem –, os hábitos e expectativas dos leitores mudaram radicalmente:

Todo o processo de industrialização da cultura, com seus poderosos meios de divulgação, foi aos poucos ajudando a criar um público leitor que mesmo encerrado nos limites da classe média, já não se reduz a uma estreita elite, como nos anos 40 ou 50, devido também ao aumento demográfico, ao crescimento das cidades e ao desenvolvimento do ensino primário e secundário. O que se tem hoje, então, é um público basicamente urbano, formado pelos estratos mais escolarizados: estudantes, professores, jornalistas, artistas, sociólogos, economistas etc. (PELLEGRINI, 1999, p. 153)

Devido a essa mudança, o mercado foi buscando atender à demanda de um público cada vez maior e diferenciado. Como nunca antes, os escritores começaram a realizar trabalhos por encomenda. É claro que as editoras sempre fizeram uso desse artifício, mas

talvez nunca de forma tão intensa e aberta como agora. Como exemplo, é possível citar a *Coleção Literatura ou Morte*, da Companhia das Letras, e a *Coleção Plenos Pecados*, da Editora Objetiva.

Como produto, de certa forma pasteurizado, confeccionado e vendido em larga escala, é óbvio que, muitas vezes, a literatura é prejudicada em termos de qualidade. Pellegrini sustenta que o livro “muitas vezes [é] escrito apressadamente para um leitor também apressado, [que] não consegue mais escapar das redundâncias clichês [...]” (PELLEGRINI, 1999, p. 172). O estilo pessoal, que é a marca única de cada escritor, pareceu ter dado lugar uma *melange* de estilos, influenciados pela mídia e pelo mercado.

Na verdade, o livro firmou-se como mais uma mercadoria, que pode ser planejada pelas empresas nos mínimos detalhes. E tais empresas passaram a planejar também a imagem pública do escritor, que, muitas vezes, adquire uma importância e visibilidade maiores que a própria obra. Paulo Coelho é um ótimo exemplo: ele não tem somente leitores, mas admiradores, fãs de quem recebe milhares de cartas e que acompanham sua vida e suas inúmeras viagens pelo mundo através de jornais e revistas.

Tal fato pode suscitar os seguintes questionamentos: até que ponto o que esses “escritores-celebridade” produzem é literatura? O *bestseller* é apenas um produto ou apresenta algum valor literário? Todos os livros que figuram na lista dos mais vendidos são “descartáveis”? É possível haver um tipo de literatura híbrida, ou seja, que cruze as fronteiras da alta cultura, da cultura popular e da cultura de massa?

Perguntas de difícil resposta, visto que o panorama que se apresenta não é tão homogêneo como parece. Nesse ponto, cabe salientar um outro tipo de hibridismo, que este trabalho pretende discutir: a literatura de boa qualidade que vende tanto quanto qualquer outro tipo de *best seller*, atingindo a vários tipos de público – como exemplo, temos a obra de Rubem Fonseca e o próprio *Mal Secreto*, de Zuenir Ventura. Embora livros como os de Zuenir Ventura, no futuro, talvez não venham a ser considerados clássicos da literatura, eles não podem ser tachados de “descartáveis” ou “popularescos”, já que apresentam um tipo de sofisticação que não é possível encontrar na simples literatura de mercado.

O MAL SECRETO

A literatura como arte protegida e acessível somente a poucos passou a ser uma categoria inexistente ou difícil de encontrar. Da mesma forma, o intelectual que se posiciona

como legislador da realidade também parece estar fadado ao ostracismo. Mike Featherstone aponta para o surgimento de “novos intelectuais”, “que adotam uma atitude de aprendizes perante a vida” (FEATHERSTONE, 1995a, p. 70). De acordo com Featherstone:

[...] os intelectuais enfrentam uma crise de status e de identidade decorrente do declínio na demanda por seus bens, fato que os remove da posição de legisladores dotados de um projeto universal para o papel inferior de intérpretes cuja obrigação é lidar com a multiplicidade de mundos da vida e jogos de linguagem pertencentes ao arquivo cultural humano e traduzi-los para as plateias populares ‘transitórias’ e ampliadas. (FEATHERSTONE, 1995a, p. 91)

Dessa maneira, os escritores se veem desmitificados não só no que diz respeito à sua imagem, mas também aos seus trabalhos. A utopia e o projeto parecem ter sido substituídos por promessas bem mais palpáveis, como o entretenimento e/ou a informação.

Zuenir Ventura é um bom exemplo de intelectual pós-moderno. Jornalista e escritor, em seus livros (*1968 O ano que não terminou*, *Cidade Partida* e *Inveja - Mal Secreto* são alguns exemplos) e crônicas, ele assume sempre a postura de intérprete, fazendo a ponte entre os acontecimentos e o leitor.

Embora Zuenir geralmente faça uso de uma linguagem ficcional, seus dois primeiros livros são grandes reportagens. Já *Inveja - Mal Secreto*, é uma obra “híbrida” a respeito do pecado capital, ou seja, ficção, ensaio e realidade se interpenetram e se intercalam a todo momento.

O livro apresenta três partes distintas: o mistério envolvendo Kátia e seus dois amantes, as pesquisas — teóricas e de campo — sobre o tema e a própria intimidade do autor.

Logo no início de *Mal Secreto*, Zuenir revela ao leitor que a obra é um trabalho de *making of*, de bastidores, ou seja, é a história de alguém fazendo um livro sobre a inveja, que se vê enredado pelo destino e pelas trapaças do acaso.

Mais do que um livro sobre a inveja, este livro é sobre alguém tentando escrever um livro sobre a inveja. Talvez tenha sido o melhor caminho que o autor encontrou para, ao tratar de um pecado tão complexo, não cair em outro, o da soberba. No jornalismo, o que importa é o resultado, não as dificuldades para obtê-lo. Aqui, ao contrário, interessa mais o processo de apuração e os acidentes de percurso. É como naquelas construções de estrutura aparente, em que os tijolos ficam à mostra com suas imperfeições. [...] Esbarrei nas histórias aqui relatadas como nos romances policiais alguém tropeça num corpo. O que veio a ser o livro nem eu mesmo previa. Devo dizer ainda que, como narrador, fui levado pelos acontecimentos sem nada poder fazer, a não ser contar. (VENTURA, 1998, p. 10)

Tanto é assim que Kátia “aparece” por acaso — “Kátia caiu nestas páginas por acaso. Aliás, por acaso foi encontrado o tema deste livro e de acasos, bons e maus, ele foi feito” (VENTURA, 1998, p. 15). Na verdade, o autor pretendia fazer somente uma grande reportagem sobre a inveja, mas de repente, se vê “imerso” na trama da personagem. Ela é uma jovem bonita, que desde os dezoito era disputada pelos amigos Ivan e Fernando que sentiam profunda inveja um do outro. Durante muito tempo, Kátia namora com Fernando, até que este a troca por outra. Desesperada, ela resolve reconquistá-lo e, para tanto, utiliza as poções mágicas que Ivan lhe dá. Fernando acaba morrendo de enfarte.

Como num romance policial, Zuenir investiga o caso e descobre que provavelmente Fernando morrerá envenenado. O autor é o detetive que se envolve, revelando sempre ao leitor suas trapalhadas e dificuldades para chegar — por acaso — a uma conclusão.

Estava fazendo pipi, quando me veio a lembrança de que fora aqui no banheiro que ela viera pegar a amostra de pó que lhe pedi no sábado anterior. Em pé, enquanto terminava minha operação, continuava pensando na história. Olhei então casualmente em volta e vi um armário na parede. [...] Ao abrir outro compartimento, tive um rápido estremeamento. Num embrulho e meio desarrumadas, havia algumas *trouxinhas*, pequenos envelopes de papel vegetal. Eram iguais àquele que Kátia me dera. Peguei todos, eram quatro, como vi depois, botei no bolso e apertei novamente a descarga para justificar a demora: minha amiga talvez já tivesse acordado. (VENTURA, 1998, p. 249)

Com essa narrativa cheia de suspense, o autor intercala uma pesquisa de campo e teórica a respeito da inveja. Zuenir entrevista psicanalistas, pais-de-santo e sacerdotes. Ao caminhar por esta via, ele mostra uma peculiaridade bastante característica do pós-moderno: o ensaísmo.

Sobre essa tendência, aliás, Therezinha de Jesus Barbieri afirma em sua tese de doutorado, *Encenações do Híbrido*:

O ensaísmo, marca saliente do individualismo contemporâneo, atravessa o corpo da ficcionalidade. Aqui, a voz de Ulla Massara me ajuda, não só quando diz que a introdução de autores, editores, leitores aponta para a obliteração de limites entre ficção e não-ficção, mas sobretudo quando aponta para as reflexões, na atividade discursiva, que se tornam comentários metalingüísticos, o que pode ser detectado na relação do texto com outros textos, nas referências cruzadas, intratextuais e intertextuais (BARBIERI, 1996, p. 13).

E é essa dinâmica que se observa, em alguns momentos, no texto de Zuenir. Ele discorre sobre o tema, citando obras canônicas (como *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri) e autores jovens (como o Rabino Nilton Bonder, com o seu *A Cabala da Inveja*):

Apesar das esperanças de Nilton Bonder e de seus esforços no sentido de isolar o vírus da inveja, a literatura sobre o tema demonstrava que ela é um mal de difícil cura. Muitos já haviam tentado antes. Os marxistas acusavam a religião de oferecer “imagens mentais” para liberar o invejoso de sua inveja. Mas eles mesmos, como ironizou Helmut Schoek, “de maneira ingênua, achavam que resolviam o problema da inveja com sua utopia de uma sociedade integralmente igualitária”. Desde que, conforme a Bíblia, o vírus foi detectado pela primeira vez num ambiente tão asséptico e pouco propício quanto o Paraíso, infectando Lúcifer, o portador da luz, e transformando-o no anjo das trevas, o mal vem desafiando nossas defesas. (VENTURA, 1998, p. 105)

Entretanto, é interessante notar que nada do que o autor diz é novo. Ele apenas compila o que já foi dito, talvez numa tentativa, de informar, de traduzir para o leitor as noções e bibliografias básicas a respeito do assunto. Além disso, como ele mesmo admite, todas as obras relevantes sobre o tema já haviam sido escritas: “Só na Biblioteca do Congresso americano, ele (José Carlos Barboza) encontrou 123 títulos específicos sobre a inveja. Tudo o que o saber acadêmico poderia produzir sobre o tema já tinha sido produzido. Todos os livros já estavam escritos” (VENTURA, 1998, p. 84).

É possível observar no livro ainda a forma pela qual, pouco a pouco, Zuenir vai se aproximando do leitor: ele revela detalhes de sua intimidade e do processo de escrita de *Mal Secreto*. Durante a elaboração do projeto, o autor descobre que está com câncer e admite que esse fato o faz pensar em desistir do livro. Ele compartilha com os leitores suas angústias, sua solidão, a dificuldade em contar para a esposa e reminiscências de sua infância em Friburgo.

Zuenir expõe ainda os percalços de seu trabalho e se aproxima ainda mais de seus leitores quando admite que ele próprio é capaz de sentir inveja: “Eu já tinha estudado suficientemente a inveja para pelo menos identificar aquele sentimento indesejável, sorrateiro, meio mesquinho e perverso que me picara naquela noite. O meu estado de espírito continha muitos dos ingredientes que eu estava encontrando nas leituras e pesquisas sobre o tema” (VENTURA, 1998, p. 52).

Ele joga com os obstáculos, com os imprevistos e com as barreiras internas e externas. Dialoga com seus leitores, colocando as adversidades a seu favor, já que o resultado, longe de ser enfadonho, torna o texto engraçado, prendendo ainda mais a atenção de quem o lê. Nos capítulos em que relata os resultados das pesquisas quantitativas a respeito da inveja, por exemplo, Zuenir se surpreende com as respostas e, em função delas, chega a temer a impossibilidade de realização do livro:

Uns dois meses depois recebi um fax de Cecília avisando que estava com o resultado da pesquisa na mão. Liguei correndo: ‘Não sei se é pra ficar triste ou contente’, ela disse e fez uma pausa. ‘Mas ninguém é invejoso no Brasil’. Levei um susto. Será que o livro ia ter que parar por falta de tema? ‘Imagina que 84% das 2.000 pessoas entrevistadas em todo o país dizem que nunca cometeram o pecado da inveja.’ (VENTURA, 1998, p. 119)

Tais estratégias ratificam sua posição de intérprete e também nos deixam entrever a influência do jornalismo na sua escrita. *Mal Secreto* não tem um roteiro que foi estabelecido *a priori*. Ele vai se fazendo à medida em que o repórter encontra pistas e pessoas que o ajudam a entender melhor o tema.

É através de pesquisas feitas com psicanalistas (práticas — entrevistas — e teóricas — leituras), que Zuenir consegue perceber e traduzir para o leitor o que é a inveja: “Sem eles não teria chegado até aqui — sem Freud, sem Melaine Klein, sem Joseph Berke —, mas também não sem os que vivenciaram na clínica, mesmo quando não escreveram sobre ela” (VENTURA, 1998, p. 149).

A sua experiência como jornalista também o auxilia a desvendar o mistério de Kátia. A personagem sempre relutava em revelar os detalhes de sua história, mas com o tempo, foi cedendo e contando tudo que Zuenir desejava saber.

Minha estratégia, depois das dificuldades iniciais, era fingir pouco caso. Como jornalista, sempre me fascinou a dificuldade que as pessoas têm de guardar segredo, ou a compulsão de fazer revelações. Quando um entrevistado diz “mas tem uma coisa que eu não posso revelar”, isso já é o começo da revelação. Basta fingir que não ouviu ou demonstrar desinteresse pelo que foi dito. (VENTURA, 1998, p. 143).

Mal Secreto fica no limite entre a reportagem e a ficcionalização do real também no que diz respeito à linguagem. Embora o texto de Zuenir Ventura seja leve e bem elaborado, a preocupação do autor parece ser muito menos com a estética do que com o entretenimento.

Seus leitores não têm grandes dificuldades, até porque muitas vezes o autor se repete, fazendo uso da redundância. Em vários momentos do livro, ele explica — minuciosamente — a diferença entre cobiça, ciúmes e inveja.

A maneira pela qual ele trabalha com o tempo, longe de tornar a leitura difícil, faz com que o leitor se envolva ainda mais. De forma competente e nada complexa, Zuenir retrocede e avança no tempo, lembrando o passado e antecipando fatos. A narrativa em *flashback* permite conhecer melhor o autor — sua infância humilde em Friburgo, a mãe que lavava roupa para poder sustentar a casa e que era a personificação da *mater dolorosa* — e revela como ele deparou pela primeira vez com o tema da inveja.

A antecipação dos acontecimentos permite perceber o que vai acontecer no livro, causando suspense. Já no início, a personagem Kátia é apresentada, mas muito pouco se sabe dela. Só mais adiante — muitas páginas depois — é que o leitor tem acesso à sua história intrigante.

Na verdade, a impressão que se tem é que o mistério de Kátia é uma estratégia para tornar o livro mais atraente. Em toda obra, fica evidente a preocupação do autor com o mercado e com a aceitação e divertimento do leitor — “Deveria poupar o leitor dos meus fracassos” (VENTURA, 1998, p. 129). Aliás, é importante salientar que *Mal Secreto* é um livro feito por encomenda, que faz parte de uma coleção sobre os sete pecados capitais.

[...] fui convidado pela Editora Objetiva para participar do projeto “Plenos Pecados”. Seriam sete livros, cada um feito por um autor, a serem lançados separadamente. [...] Confesso que nesse momento comecei a me arrepender da escolha. Será que dava para trocar? Afinal, havia ainda alguns pecados sem dono. E se eu pegasse a preguiça? Avareza não, mas e o orgulho? Os dias foram se passando e eu não tive coragem de sugerir a troca. Enquanto isso, aumentava a certeza de que os outros livros iam ser muito melhores, mais agradáveis e iam vender mais. (VENTURA, 1998, p. 20).

Não é por acaso que *Mal Secreto* se manteve durante meses na lista dos mais vendidos. O projeto parece ter sido elaborado com o objetivo de atingir todos os tipos de leitores: desde os mais sofisticados, que se interessariam pela discussão teórica elaborada no livro, até os mais “simples”, que comprariam o volume em função da história de Kátia e da leveza e bom-humor da narrativa.

É dada ao leitor, ainda, a oportunidade de saber em primeira mão a solução do mistério. A própria personagem Kátia só ficará a par do que realmente aconteceu após ler as páginas finais do livro.

Mal Secreto é como um grande jogo de montar, no qual cabe a quem o lê o encaixe das peças. E dependendo do ângulo, pode-se visualizá-lo como ficção, realidade ou reportagem. O autor é apenas alguém que conhece as peças melhor do que nós, mas que também ainda não descobriu a melhor forma de juntá-las.

REFERÊNCIAS

BARBIERI, Therezinha de Jesus. *Encenações do Híbrido*. Orientador: Heidrun Krieger Olinto. Rio de Janeiro: PUC/Departamento de Letras, 1996, 130 p. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Portuguesa).

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pos-modernidade*. Trad. Mauro Gama; Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloisa P. Cintrão. São Paulo: Edusp, 1998.
- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de Consumo e Pós-Modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- _____. *O Desmanche da Cultura*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- KAPLAN, E. Ann. (Org.) *O mal-estar no pós-modernismo. Teorias, práticas*. Trad. Vera Ribeiro. Rio: Jorge Zahar, 1993.
- LIMA, Luiz Costa. Pós-modernidade: contraponto tropical. In: *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- LYOTARD, Jean-François. *O Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos e ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Mercado das Letras, 1999.
- SANTIAGO, Silviano. Prosa literária atual no Brasil. In: *Nas Malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SANTOS, Jair Ferreira dos *et al.* *Pós-Modernidade*. Campinas: Unicamp, 1988.
- STOREY, John. *An introductory guide to cultural theory and popular culture*. Athens: The University of Georgia Press, 1993.
- VENTURA, Zuenir. *Mal secreto*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.