

LUIZ FERNANDO MARQUES DOS SANTOS

**O PROCESSO DE HIBRIDIZAÇÃO DE
GÊNEROS LITERÁRIOS EM TONI
BRANDÃO: UM OLHAR SOBRE O
UNIVERSO FICCIONAL DE *GROGUE***

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
CÂMPUS DE TRÊS LAGOAS
TRÊS LAGOAS - MS
2016**

LUIZ FERNANDO MARQUES DOS SANTOS

**O PROCESSO DE HIBRIDIZAÇÃO DE
GÊNEROS LITERÁRIOS EM TONI
BRANDÃO: UM OLHAR SOBRE O
UNIVERSO FICCIONAL DE *GROGUE***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários) do *Câmpus* de Três Lagoas da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino

**TRÊS LAGOAS – MS
2016**

LUIZ FERNANDO MARQUES DOS SANTOS

**O PROCESSO DE HIBRIDIZAÇÃO DE GÊNEROS LITERÁRIOS
EM TONI BRANDÃO: UM OLHAR SOBRE O UNIVERSO
FICCIONAL DE *GROGUE***

COMISSÃO JULGADORA

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino (UFMS)
(Presidente e Orientador).....

Prof. Dr. Ricardo Magalhães Bulhões (UFMS)
(Titular).....

Prof. Dr. João Adalberto Campato Júnior (UNIESP)
(Titular).....

Prof^a. Dr^a. Gicelma da Fonseca Chacarosqui Torchi (UFGD)
(Suplente).....

Três Lagoas, 11 de março de 2016

À Marcilene Moreira Donadoni, mulher que aceitou caminhar comigo por esta vida terrena, tornando-a mais empolgante, romântica, acadêmica e feliz. Também ajudou a materializar meus sonhos, pois sem ela eu ainda estaria sonhando.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, à minha família física e espiritual, por todo esforço, dedicação e fé desde 1991.

Ao meu orientador, Professor Doutor Wagner Corsino Enedino, pela oportunidade e parceria desde 2012. Por ser além do mestre, um grande amigo, paciente e caridoso diante do meu processo de aprendizagem. Por acreditar em mim, assim como em meu potencial, quando até mesmo eu não acreditei.

À Professora Doutora Rosana Cristina Zanelatto Santos, por mostrar meu papel como pesquisador, especialmente diante de sua disciplina “Tendências da Ficção Brasileira”, a qual auxiliou o desenvolvimento deste trabalho. Também pela preciosa leitura e participação em meu processo de qualificação.

À Professora Doutora Kelcilene Grácia-Rodrigues, por seu amor à literatura. Por meio de sua disciplina “Teorias da Narrativa”, conseguiu compreender uma importante pergunta feita a mim na terceira etapa do processo seletivo.

Ao Professor Doutor Ricardo Magalhães Bulhona e à Professora Doutora Clara Ornellas, por acreditarem em mim e me ampararem com toda luz, carinho, amizade e incentivo para que eu prestasse o processo seletivo.

À Professora Laura Massunari, pela carinhosa leitura e revisão dos meus textos.

Ao escritor, e também amigo, Toni Brandão, por se disponibilizar e colaborar significativamente com a pesquisa. E à diretora Débora Dubois, por me receber nos bastidores de seu trabalho.

À minha melhor amiga, Marcilene Moreira Donadoni, que tenho orgulho em chamar de coautora da minha vida desde 2010.

Agradeço à CAPES, pelo financiamento da pesquisa, o que possibilitou desenvolver este trabalho com toda minha dedicação.

E o som vai saindo. E o perfume de Bia evaporando. E a imagem de Grogue desaparecendo. A vida fica mais irreal. Só vale soltar o som. No tempo. Na melodia.

Toni Brandão

SANTOS, Luiz Fernando Marques dos. *O processo de hibridização de gêneros literários em Toni Brandão: um olhar sobre o universo ficcional de Grogue*. Três Lagoas: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2016, 118 p. (Dissertação de Mestrado).

Ancorado nas concepções de Candido (1989) e Souza (2002) acerca da crítica biográfica; nos estudos da cultura de massa desenvolvidos por Adorno e Horkheimer (2011), Benjamin (2013), Bulhões (2009), Lipovetsky (2004), Canclini (2015), Pereira (2010) e Schoolhammer (2009); Stalloni (2007) e Moisés (2012) sobre a inter-relação de gêneros, assim como as especificidades do texto narrativo conforme Friedman (2002), e dramático embasado em Pavis (1999), Pascolati (2009) e Ryngaert (1995), o objetivo deste trabalho é analisar, o processo de hibridização de gêneros na narrativa contemporânea juvenil *Grogue* (1997), de Toni Brandão. Escritor de romances, peças teatrais e textos no universo virtual, Brandão, munido de uma linguagem recorrente do contexto juvenil, traz para a arena narrativa, questões relacionadas ao convívio social contemporâneo. A partir da leitura da narrativa, destacamos sua constituição híbrida e arquitetada por uma inter-relação de gêneros literários, artísticos e midiáticos. Nos deparamos com uma literatura contemporânea juvenil que se configura por uma tênue fronteira entre a qualidade estética e produção de massa. Assim, esta dissertação se encontra dividida em três capítulos. O primeiro “Uma reflexão sobre a cultura de massa e o lugar de Toni Brandão na sociedade contemporânea” se atém a desenvolver uma reflexão acerca da influência e da presença da indústria cultural nas produções literárias contemporâneas, especialmente as juvenis de Brandão. Por meio da crítica biográfica, o segundo capítulo intitulado “Nas páginas, nos palcos e nas telas: um projeto estético que se aprimora nas obras de Toni Brandão” destaca trechos de entrevistas concedidas pelo escritor à pesquisa (versão integral em anexo) e aos jornais *Folha de S. Paulo* e *Estado de S. Paulo* visando compreender a configuração do projeto estético do artista. No terceiro e último capítulo “O hibridismo literário e a configuração da sociedade de consumo no universo juvenil de *Grogue*”, é realizada uma leitura estrutural da ficção, destacando sua composição híbrida, especialmente o discurso do narrador e o modo como se apresentam as *personas* que ocupam o todo composicional.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira; narrativa juvenil contemporânea; Toni Brandão; hibridização.

SANTOS, Luiz Fernando Marques dos. *The hybridization process of literary genres in Toni Brandão: a look at the fictional universe of Grogue*. Três Lagoas: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, 2016, 118 p. (Thesis).

Anchored in the concepts of Candido (1989) and Souza (2002) about the biographical criticism; in mass culture studies by Adorno and Horkheimer (2011), Benjamin (2013), Bulhões (2009), Lipovetsky (2004), Canclini (2015), Pereira (2010) and Schoolhammer (2009); Stalloni (2007) and Moisés (2012) on the interrelation of genres, as well as the specifics of the narrative text as Friedman (2002), and dramatic grounded in Pavis (1999), Pascolati (2009) and Ryngaert (1995), the aim of this study is to analyze the process of hybridization genres in juvenile contemporary narrative *Grogue* (1997), Toni Brandão. Writer of novels, plays and texts in the virtual universe, Brandão, armed with a recurring language of juvenile context, brings to narrative arena, issues related to contemporary social life. From the narrative reading, we highlight its hybrid constitution and engineered by an interrelation of literary genres, art and media. We face a youthful contemporary literature that is configured by a fine line between aesthetic quality and mass production. So this dissertation is divided into three chapters. The first "A reflection about the mass culture and the place of Toni Brandão in contemporary society" sticks to develop a reflection about the influence and presence of the culture industry in contemporary literary productions, especially the children and youth of Brandão. Through biographical criticism, the second chapter entitled "On pages, on stage and on screen: an aesthetic design that improves the works of Toni Brandão" highlights excerpts from interviews granted by the writer to research (full version attached) and newspaper *Folha de S. Paulo* and *Estado de S. Paulo* aiming to understand the aesthetic of the artist design configuration. In the third and final chapter "The literary hybridity and the consumer society setting on the juvenile universe of *Grogue*", a structural reading of fiction is realized, emphasizing its hybrid composition, especially the narrator's speech and the way how it presents the personas they occupy the entire compositional.

KEYWORDS: Brazilian Literature; Narrative contemporary juvenile; Toni Brandão; Hybridization.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I: UMA REFLEXÃO SOBRE A CULTURA DE MASSA E O LUGAR DE TONI BRANDÃO NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA.....	14
1.1. A cultura de massa: a reprodutibilidade e a aura da obra de arte.....	14
1.2. Entre Adorno e Horkheimer: o conceito de indústria cultural.....	17
1.3. Néstor Cancilni: o novo cenário social globalizado e híbrido.....	21
1.4. O sujeito hipermoderno de Gilles Lipovetsky.....	24
1.5. O mercado literário e o (não) lugar de Toni Brandão na literatura brasileira.....	29
CAPÍTULO II: NAS PÁGINAS, NOS PALCOS E NAS TELAS: UM PROJETO ESTÉTICO QUE SE APRIMORA NAS OBRAS DE TONI BRANDÃO.....	39
2.1. Antes de Toni Brandão, “um menino” chamado Antonio.....	40
2.1.1. Um mergulho radical no universo juvenil.....	42
2.2. Toni Brandão “o rei da quinta série”: entre a <i>Folha de S. Paulo</i> e <i>O Estado de S. Paulo</i> , uma crítica amiga?.....	45
2.2.1. <i>Nanica, minha irmã pequena</i>	47
2.2.2. <i>Aquele tombo que eu levei</i>	48
2.2.3. <i>Falando sozinha</i>	50
2.2.4. <i>Foi ela (ele) que começou</i>	52
2.2.5. Na cena textual, <i>Cuidado: garoto apaixonado</i>	54
2.2.6. Uma narrativa multiforme: <i>Groque</i>	57
2.2.7. <i>João e seus meio irmãos</i>	62
2.2.8. <i>Televizinhos</i>	64
2.2.9. <i>Muito Romântico</i>	66
2.3. Das páginas às telas: a multiplicidade da escrita midiática.....	70
2.4. Por trás das cortinas: em cena, o Dramaturgo e a Diretora.....	73
CAPÍTULO III – O HIBRIDISMO LITERÁRIO E A CONFIGURAÇÃO DA SOCIEDADE DE CONSUMO NO UNIVERSO JUVENIL DE <i>GROQUE</i>	77
3.1. Da ausência à presença: uma leitura dos elementos paratextuais.....	77
3.2. As personagens femininas e a sociedade do consumo.....	80
3.3. Do narrador à narrativa: um híbrido arquiteto.....	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
REFERÊNCIAS.....	101
ANEXOS.....	106
Entrevista Toni Brandão.....	106
Entrevista Débora Dubois.....	111
Capas das narrativas.....	113

INTRODUÇÃO

A literatura contemporânea tem possibilitado em suas produções um amplo espaço para a experimentação criativa que realiza a nova safra de escritores. É diante dessa liberdade criadora que o processo de hibridização, o qual recorre tanto à utilização de gêneros literários quanto a recursos linguísticos advindos das instâncias midiáticas, tem criado uma fronteira imagética entre o cânone literário e as produções rotuladas como cultura de massa.

A partir dessa via de mão dupla que facilita a troca e a apropriação de elementos de uma instância para outra, visto que a ficção também é utilizada pelas mídias, tornou-se uma tarefa difícil definir o texto literário como pertencente a um único e específico gênero¹. Esse processo tem contribuído para o acirrado debate dos intelectuais em construir fronteiras entre alta e baixa literatura, o que colabora para que continuem a temer o fim da literatura.

Acreditamos que não nos deparamos, ao menos ainda, com o momento em que a literatura se despirá de sua imortalidade. Ocorre, todavia, que no cenário contemporâneo os avanços tecnológicos e suas novas plataformas que facilitam a leitura têm fortemente impulsionado as produções contemporâneas, especialmente as juvenis, as quais acabam ganhando sempre uma nova roupagem, mas sem perder de vista seu papel humanizador e formador enquanto texto literário.

Segundo Massaud Moisés (2012) para pensarmos nos estudos dos gêneros literários, é importante que, primeiramente, nos concentremos nas diferenças existentes entre as concepções propostas pelas teorias clássica e moderna. A primeira considera e idealiza o gênero por uma pureza metódica e mística “A teoria clássica não só crê que um gênero difere de outro em natureza e em hierarquia, como também devem manter-se separados” (MOISÉS, 2012, p. 40).

A visão contemporânea, a qual embasa e constitui nosso método de análise, acredita e incentiva a liberdade criativa da produção literária por meio da inter-relação dos gêneros, pois eles “[...] não são leis nem regras fixas, mas categorias relativas, que cada escritor manuseia à vontade: os gêneros é que estão a serviço do escritor, não ele a serviço delas” (MOISÉS, 2012, p. 47).

¹ De acordo com Moisés (2004, p. 199) gênero “[...] designaria os aspectos primários, amplos e reiterativos de uma série de obras [...] divide-se em ‘espécies’: a reunião de obras que apresentam características secundárias comuns. E as ‘espécies’ se desmembrariam em ‘fôrmas’: moldes em que se concretizam. Os gêneros são, ao mesmo tempo, imanentes e transcendentos às obras [...]”.

No entanto, na esteira de Yves Stalloni (2007), esse processo de fusão de gêneros ainda é considerado pelos intelectuais, defensores dos modelos conservadores, como uma construção confusa, desorganizada e sem propósito. Diante de tais concepções extremistas, que visam preservar a literatura, o professor assevera em defesa desse processo que:

A liquidação de gêneros é, portanto, pronunciada aqui em nome de uma prioridade do texto que a crítica atual, especialmente há três décadas, não parou de reivindicar. Para o comentador, bem como para o criador, já se foi o tempo da lei das categorias, e a literatura, liberta desses grilhões teóricos, teria enfim chegado à liberdade de escolher suas próprias vias (STALLONI, 2003, p. 182).

A fusão dos gêneros ganha uma nova roupagem a partir dos estudos de Néstor García Canclini (2015). Ao se dedicar ao processo de inter-relação entre as esferas social, cultural e artística propõe a utilização da expressão hibridação, ou seja, “[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2015, p. XIX).

A visão antropológica e sociocultural do estudioso permitiu que a hibridação não se constituísse vilipendiada pelos métodos tradicionais de análise. Conseguindo, assim, construir mais um degrau rumo ao inalcançável “Monte Olimpo” – guardião de todo o saber desde Platão e Aristóteles – em favor das discussões seculares que circundam os gêneros literários.

Optamos em selecionar para o desenvolvimento desta pesquisa o escritor juvenil Toni Brandão, pois acreditamos que ele é um dos representantes da produção que se constitui a partir do processo de hibridização de gêneros.

O primeiro contato com a produção do escritor ocorreu em 2011 na graduação em Letras durante a disciplina “Metodologias da Literatura Infanto juvenil”, para a qual escrevi um artigo final sobre Toni Brandão. Em seguida sob a orientação do Professor Wagner Corsino Enedino, realizamos a pesquisa “Em cena, a linguagem televisiva e dramática: uma leitura de Grogue, de Toni Brandão” como projeto de Iniciação Científica financiado pelo CNPq².

As experiências premiadas de Brandão em transpor seus textos para o teatro, televisão e *internet* relevam seu potencial artístico e nos auxiliam a compor o perfil do

² Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

escritor contemporâneo como aquele capaz de atuar e transitar pelas novas plataformas tecnológico-midiáticas, com o intuito de utilizá-las para compor seus textos.

Diante da vasta produção de Brandão, optamos por sua narrativa juvenil *Groque*, a qual se constitui, por meio desse novo formato fragmentado, o qual representa a constituição da sociedade contemporânea. Assim, a narrativa, por meio de suas *personas*, nos auxiliou a realizar uma reflexão acerca das relações midiático-consumistas que constituem e formam os sujeitos-consumidores.

A ficção *Groque*, escrita por Brandão em 1994, nos permite ilustrar e compreender parte desse amplo processo de hibridização. Para tanto, optamos por um estudo predominantemente centrado na exploração do texto narrativo, enquanto forma (todo orgânico) e estrutura, à medida que propomos analisar quais gêneros e instâncias se amalgamam, assim como a forma em que se desenvolve esse processo no plano narrativo.

Embasamo-nos em postulados críticos e teóricos que tanto analisam o processo de hibridização quanto as especificidades dos gêneros narrativo e dramático – visto que acreditamos serem estes os que mais se destacam na constituição de *Groque*. Nesse segmento, auxiliam a compor as discussões as concepções de Friedman (2002), Moisés (2012), Pavis (1999), Pascolati (2009), Ryngaert (1995) e Stalloni (2007).

O trabalho se divide em três capítulos. No primeiro, “Uma reflexão sobre a cultura de massa e o lugar de Toni Brandão na sociedade contemporânea”, buscamos desenvolver uma reflexão acerca da influência e da presença da indústria cultura nas produções literárias contemporâneas, especialmente as juvenis de Brandão, por meio das contribuições de Benjamin (2013), Adorno e Horkheimer (2011) e Caclini (2015) considerando os efeitos da economia, da globalização e dos avanços tecnológicos que configuram o cenário contemporâneo.

Apresentamos a vida e a obra do escritor Toni Brandão, “Nas páginas, nos palcos e nas telas: um projeto estético que se aprimora nas obras de Toni Brandão”, por meio da crítica biográfica, na qual destacamos trechos de uma entrevista concedida pelo escritor à pesquisa – assim como sua versão integral nos anexos – e também a partir de pesquisas em acervos *on-line* dos jornais *Folha de S. Paulo* e *Estado de S. Paulo*, em relação à crítica realizada da produção do autor. Foi possível, ainda no segundo capítulo, realizar um recorte da obra do escritor, para demonstrarmos como se configura seu projeto estético. Assim, selecionamos suas primeiras narrativas: *Nanica, minha irmã pequena* (1989); *Aquele tombo que eu levei* (1991) e *Falando sozinha* (1992); as

adaptadas para o teatro: *Foi ela (ele) que começou* (1994); *Cuidado: Garoto Apaixonado* (1994); *Groque* (1994); a triologia *João e seus meio irmãos* (1998); *Televisinhos* (2003); e *Muito Romântico* (2006), seu único romance para adultos.

No terceiro e último capítulo, intitulado “O hibridismo literário e a configuração da sociedade de consumo no universo juvenil de *Groque*”, propomos uma leitura estrutural da narrativa *Groque*, destacando sua composição híbrida, especialmente o discurso do narrador e o modo como ele apresenta as *personas* que ocupam o todo composicional, assim como a relação crítica que estas desenvolvem com a cultura de massa.

CAPÍTULO I: UMA REFLEXÃO SOBRE A CULTURA DE MASSA E O LUGAR DE TONI BRANDÃO NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

1.1. A cultura de massa: a reprodutibilidade e a aura da obra de arte

Como entender o conceito de obra de arte sem compreender a diferenciação do valor artístico que possui um quadro, em exposição no museu, diante de sua reprodução quase fidedigna, pendurada na sala de uma família de classe média? O valor artístico estaria restrito somente ao primeiro, devido à sua originalidade?

Parece-nos, enquanto indivíduos pertencentes às grandes massas, que algo nos é tirado, na medida em que nossa condição social nos priva dessa produção artística original. Daí o gozo das massas em possuir a obra de arte – seja por meio de um clique ao acessar a *internet* ou por sua reprodução pendurada na sala –, anteriormente inalcançável.

Sobre este anseio das massas de possuir a obra de arte, mesmo que utilizada como um ornamento que atue enquanto representante simbólico de um *status* social de prestígio, Walter Benjamin assevera que

Aproximar as coisas é si é uma preocupação tão apaixonada das massas de hoje quanto apresenta a sua tendência a uma superação da unicidade de cada coisa dada por meio da gravação de sua reprodução. A necessidade de aproximar o objeto e torná-lo possível por meio da imagem – ou melhor, da cópia, da reprodução – torna-se mais e mais presente a cada dia (BENJAMIN, 2013, p. 57).

Dessa forma, a tese de Walter Benjamin – “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1936) –, ao refletir especialmente acerca da reprodução técnica da obra de arte, colabora para compreendermos o contexto contemporâneo que tem tornado tão acessíveis não somente as produções artísticas, mas a realização de uma inter-relação³ cultural entre os indivíduos de diferentes níveis econômicos, culturais e sociais.

Importa, primeiramente, compreender como se desenvolve essa reprodução técnica para a qual Benjamin se atentou. Para tanto, é essencial apresentar as

³ Essa inter-relação será retomada a partir das contribuições de Néstor Garcia Canclini (2015) e Gilles Lipovetsky (2004) sobre o desenvolvimento da globalização e o lugar do sujeito hipermoderno diante deste fenômeno, abordadas nos próximos tópicos da discussão.

concepções do intelectual, que também clarearam os questionamentos iniciais sobre as diferenças entre o museu e o ambiente familiar.

Nossa intenção, a partir das contribuições de Benjamin, é motivada por uma tentativa de amenizar o trauma das massas diante do caráter pejorativo atribuído à literatura contemporânea de mercado – especialmente devido à rotulação da cultura de massa como “menor”, por não possuir o selo de canônica e/ou culta, logo, despida de valor.

Mesmo na reprodução mais perfeita uma coisa se perde: o aqui e agora da obra de arte – sua existência única no local em que se encontra [...] O aqui e agora do original compõe o conceito de sua autenticidade, sobre o qual se funda, por sua vez, a representação de uma tradição que repassou esse objeto até os dias de hoje como um mesmo e idêntico. A totalidade do campo de autenticidade mantém-se alheia à reprodutibilidade – e naturalmente não somente à reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 2013, p. 53 – 54).

Ao inserir, ou devolver, a obra de arte ao seu âmbito de representante da tradição por meio de seu papel histórico, Benjamin destaca o conceito de culto: “o valor singular da obra de arte ‘autêntica’ fundamenta-se sempre no ritual” (BENJAMIN, 2013, p. 58). Com a reprodutibilidade técnica dessa obra de arte, seu valor enquanto ritual, infelizmente, se perde – sendo substituído por valores políticos que, no cenário contemporâneo, são motivados pelas relações econômicas, como a exaltação à lucratividade a todo custo.

Em relação às primeiras reproduções, manuais, que deixavam visíveis suas diferenças diante da obra original, a reprodução por meio desta reprodutibilidade técnica somente se diferencia do original pelo olhar dos críticos-especialistas. Assim, se antes as massas eram privadas do acesso às produções artísticas que ocupavam os museus, a falsa ilusão de alcance destas lhes priva de algo ainda mais importante – ou seja, do seu valor tradicional que lhe concede autenticidade, o que Benjamin (2013) propôs chamar de aura.

Deparamo-nos, aqui, com um possível malefício da reprodutibilidade técnica: as massas continuam a ser privadas de algo. Ao ter acesso à obra de arte reproduzida, os indivíduos passam a se constituir por meio de um viés passivizador. Contentar-se com este falso pertencimento que a reprodução concede representaria o primeiro passo para o desenvolvimento da standardização.

[...] a técnica reprodutiva desliga o reproduzido do campo da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui sua existência única por uma existência massiva. E, na medida em que ela permite à reprodução ir ao encontro do espectador em sua situação particular, atualiza o reproduzido (BENJAMIN, 2013, p. 55).

Poderíamos afirmar que vislumbrar a obra de arte em museu possibilitaria vivenciar não somente a sua carga de intencionalidade artística, como, sobretudo, seu nível histórico e social, ao permitir que o sujeito se depare com seu caráter ritualístico propiciado pela adequada ambientação que a circundaria – diferentemente da exposição realizada no ambiente familiar, consumida apenas por sua facilidade, diante de qualquer ornamento *made in china*, que lota as superfícies das prateleiras e geladeiras da classe média. Para Benjamin (2013, p. 81), “a reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte”, ao facilitar o desenvolvimento da reprodução acompanhado da invenção de novos contextos, o que, conseqüentemente, propiciaria o surgimento de uma memória inventada, à medida que o conteúdo ritualístico é substituído pelas motivações econômicas.

A invenção dessa memória (a qual, diante do contexto contemporâneo, por seu aparato tecnológico, pode ser chamada de memória midiática) se desenvolve por meio do uso de uma imagem extrinsecamente comercial, ao ser apropriada pelas relações consumistas do marketing e da propaganda – as quais visavam e, infelizmente, conseguiram tornar as grandes massas rentáveis.

Podemos compreender esse conceito de imagem e memória inventadas a partir da leitura de Benjamin sobre a indústria cinematográfica, pois esta cria e comercializa a imagem do artista ao expor sua (suposta) vida pessoal por meio dos produtos que consome. Para tanto, ao aproximar os consumidores de seus cultuados ídolos, a indústria visa conseguir, a partir dessa imagem que se consagra enquanto memória fabricada, penetrar e se apropriar do âmbito social das massas por meio da comercialização.

[...] a indústria cinematográfica tem todo interesse em estimular a participação das massas por meio de representações ilusórias e de especulações ambíguas. Para esse fim, ela pôs em movimento um poderoso aparato jornalístico: ela colocou a carreira e a vida amorosa das estrelas a seu serviço, ela realizou plebiscitos, ela organizou concursos de beleza. Tudo isso para falsificar e corromper o interesse original e justificado das massas pelo filme – um interesse do autoconhecimento, e por tanto também do conhecimento de classe. Disso segue que vale para o capital cinematográfico, no particular, aquilo que vale no geral para o fascínio: que uma carência

incontornável por novas formas sociais seja explorada secretamente no interesse de uma minoria possuidora. (BENJAMIN, 2013, p. 79).

Ao utilizar o termo “indústria cinematográfica”, Benjamin já adianta o que viria a ser a discussão proposta por Adorno e Horkheimer acerca do conceito de indústria cultural. Para os intelectuais, esta se desenvolve sem se restringir à instância cinematográfica, e não se limita a esta reprodutibilidade técnica, visto que sua ampliação diante dos níveis social e cultural permitiu que esta se apropriasse das demais produções artísticas, o que propomos explicar a seguir.

Antes de concluir o diálogo acerca das contribuições de Benjamin, teríamos ainda uma difícil tarefa: a de refletir sobre o conceito de obra de arte. Poderíamos pensar num possível contraponto com a instância cinematográfica, visto que, para o intelectual, o filme possui a

[...] capacidade de ser melhorado. O filme pronto é tudo menos uma criação de um lance; ele é montado a partir de muitas imagens e sequências de imagens, dentre as quais o editor pode optar – imagens que puderam ser melhoradas do modo que se desejasse ao longo do processo desde a captura até o corte final [...] O filme é, portanto, a obra de arte mais passível de melhoria. E essa sua capacidade de ser melhorado está intimamente ligada a sua recusa radical do valor de eternidade (BENJAMIN, 2013, p. 65).

Assim, de acordo com Benjamin (2003), a obra de arte seria constituída por seu “valor de eternidade”, que carregaria, em seu âmago, uma aura única advinda de um contexto ritualístico enquanto manifestação histórica e social, a qual representaria o estado (des)contente dos indivíduos diante da sociedade.

As marcas e os desgastes provocados pelo passar do tempo, tanto da escultura quanto da tela, as tornariam autênticas. E mesmo que fossem fabricadas por esta reprodutibilidade técnica, não teriam uma relação sólida com a tradição (que a original possui), a menos que tal tradição seja inventada a partir da imagem e da memória comercializadas pela indústria cultural.

1.2. Entre Adorno e Horkheimer: o conceito de indústria cultural

Sair em defesa da cultura de massa não é uma tarefa fácil partindo das concepções de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, desenvolvidas em 1947, as quais compõem o ensaio “A indústria cultural: o Iluminismo como mistificação da massa”. No entanto, é necessário continuar as discussões seguindo a ordem diacrônica

das contribuições críticas, especialmente as que se ocuparam de comentar a cultura de massa, mesmo ao nos depararmos com definições que a considerem um produto fabricado e utilizado para a dominação e a standardização cultural.

Os estudos que compõem o ensaio proposto pelos frankfurtianos contribuem, amplamente, para alcançar nosso objetivo de defender a literatura contemporânea de mercado, pois, a partir deles, nos concentramos em desmitificar a visão preconcebida de cultura de massa, visto que contribuem com as discussões, especialmente, ao proporem o uso da nomenclatura indústria cultural.

Os interessados adoram explicar a indústria cultural em termos tecnológicos. A participação de milhões em tal indústria importaria métodos de reprodução que, por seu turno, fazem com que inevitavelmente, em numerosos locais, necessidades iguais sejam satisfeitas com produtos standardizados (ADORNO; HORKHEIMER, 2011, p. 184).

O conceito – que analisa os possíveis efeitos da apropriação mercadológica sobre o aumento da produção de bens consumíveis que visam, especificamente, ao lucro – levou à contundente afirmação de que “a indústria cultural por fim absolutiza a imitação” (ADORNO; HORKHEIMER, 2011, p. 195). Poderíamos pensar que tal processo de imitação desenvolveu-se, amplamente, a partir da reprodutibilidade técnica destacada por Walter Benjamin (2003).

Dessa forma, a indústria cultural alcançaria seu objetivo de iniciar uma produção em massa. Impulsionada pelo nível econômico dos países desenvolvidos (ou países de primeiro mundo), esta indústria ganharia uma nova competência: a dominação cultural e social por meio da standardização.

Por hora a técnica da indústria cultural só chegou à standardização e à produção em série, sacrificando aquilo pelo qual a lógica da obra se distinguia da lógica do sistema social. Mas isso não vai imputado a uma lei de desenvolvimento da técnica enquanto tal, mas à sua função na atual sociedade econômica. A necessidade, que talvez pudesse fugir ao controle central, já está reprimida pela necessidade da consciência individual (ADORNO; HORKHEIMER, 2011, p. 184).

Para contribuir com as discussões em defesa da cultura de massa, é importante nos concentrarmos em diferenciar as nomenclaturas que compõem o que chamamos de tríade do consumo e lucros exacerbados, constituída pela *economia*, pela *indústria cultural* e pela *cultura de massa*. Diante desta diferenciação, será possível visualizar o papel do indivíduo, visto tão somente como consumidor, o qual, por meio da imposição

de falsas necessidades, segundo Adorno e Horkheimer (2011, p. 208), “a elas se prenda, sempre e tão só como eterno consumidor, como objeto da indústria cultural”. A tríade proposta está intimamente relacionada à sociedade, seja por meio de sua utilização ou negação. Assim, “toda civilização de massa em sistema de economia concentrada é idêntica [...] A verdade, cujo nome real é negócio, serve-lhes de ideologia” (ADORNO; HORKHEIMER, 2011, p. 183 – 184). Notamos diante da afirmação que a economia enxerga a sociedade tão somente enquanto uma massa idêntica. Para tanto, contabiliza os números dessas massas e os transforma num negócio rentável.

O processo de comercialização que utiliza as massas é desenvolvido por meio da indústria cultural. Conforme os autores (2011, p. 191), sua tarefa é reproduzir “[...] os homens como aquilo que foi já produzido por toda a indústria cultural. E, no sentido de impedir que a simples reprodução do espírito não conduza à sua ampliação, vigiam todos os seus agentes”.

Anteriormente, falávamos da reproduzibilidade técnica da obra de arte conforme Benjamin (2003); agora, nos deparamos com uma espécie de reprodução humana. A partir de uma padronização de valores, a indústria cultural modifica os indivíduos com o intuito de torná-los legítimos consumidores, ou seja, sujeitos passivos diante de necessidades fabricadas por esta indústria, especialmente ao se apropriar de seus níveis sociais e culturais.

Parece estranho pensar na capacidade da indústria cultural de reproduzir e/ou moldar o indivíduo. Talvez esteja, aí, um dos fatores que potencializou o desenvolvimento da terceira Guerra Mundial, quando a sociedade finalmente retomou sua consciência e se deparou com tal processo.

Para os intelectuais, essa estandardização é possível, pois

Senso crítico e competência são banidos como presunções de quem se crê superior aos outros, enquanto a cultura, democrática, reparte seus privilégios entre todos. De frente à trégua ideológica, o conformismo dos consumidores, assim como a imprudência da produção que estes mantêm em vida, adquire uma boa consciência. Ele se satisfaz com a produção do sempre igual. O sempre igual ainda regula a relação com o passado. A novidade do estágio da cultura de massa em face ao liberalismo tardio está na exclusão do novo (ADORNO; HORKHEIMER, 2011, p. 199).

Dessa forma, consolidou-se no nível econômico que toda produção realizada por esta indústria cultural seria destinada às grandes massas, com o rótulo de cultura de massa, para diferenciá-la da alta cultura, restrita aos intelectuais e à alta sociedade.

Aquela não teria, em sua gênese, ornamentos que a aproximassem de uma produção cultural autêntica por meio de sua aura, conforme Benjamin (2003), pois seu objetivo central seria tão somente a estandardização do indivíduo.

Nota-se que a cultura de massa é utilizada como meio para que a economia e a indústria cultural alcancem e dominem as grandes massas. O que impediria, então, que um indivíduo, pertencente ou alheio às massas, se infiltrasse nessa produção massificada e deixasse nela, mesmo que implicitamente, pequenas sementes que germinariam nos demais indivíduos, despertando suas necessidades de consciência e senso crítico, outrora roubados pela indústria cultural por meio da estandardização?

Teríamos, a partir desta reflexão metafórica, a criação e/ou o vislumbre de uma fronteira imagética entre cultura de massa e alta cultura, a qual propomos chamar de o (não) utilizar a indústria cultural e/ou mercado para a produção da obra de arte, especialmente diante da instância literária, por meio da maestria do escritor.

Talvez essas sementes já tenham sido ou estejam sendo plantadas, visto que, segundo Adorno e Horkheimer (2011), esse processo realizado pela indústria cultural já existia antes mesmo da criação de sua nomenclatura. No entanto, o cenário contemporâneo, especialmente por meio do recrudescimento das relações econômicas, a modifica para alcançar a máxima potencialização dos lucros. Nessa verve, os intelectuais apresentam o conceito de *amusement*.

O *amusement*, ou seja, todos os elementos da indústria cultural, já existia muito antes do que esta. Agora são retomados pelo alto e postos ao nível dos tempos. A indústria cultural pode-se vangloriar de haver atuado com energia e de ter erigido em princípio a transposição – tantas vezes grosseiras – da arte para a esfera do consumo, de haver liberado o *amusement* da sua ingenuidade mais desagradável e de haver melhorado a confecção das mercadorias (ADORNO; HORKHEIMER, 2011, p. 200).

Esses clichês se materializariam com maior evidência no campo das grandes produções dos *best-sellers*, à medida que atuam como mecanismos para alcançar a estandardização objetivada pela indústria cultural, visto que os *best-sellers* sempre estariam “[...] voluntariamente ligada aos clichês ideológicos da cultura em vias de liquidação” (ADORNO; HORKHEIMER, 2011, p. 209).

Encontra-se, diante dos *best-sellers*, a necessidade urgente de desenvolver um senso crítico que não seja preconcebido, especialmente no âmbito inalcançável dos intelectuais, para que seja utilizado diante dessas e de outras produções da indústria cultural – com o intuito de conseguir enxergar nelas o seu potencial inovador, que tanto

lhes é negado tanto por sua reprodutibilidade técnica quanto pela estigmatização do seu *locus* mercadológico.

Ao negar a possibilidade de inovação dessas produções, negam-se, também, os estudos de T. S. Eliot (1989) sobre a manutenção da tradição por meio da utilização do talento individual do artista mesmo que diante da utilização de clichês, os quais, na verdade, constituem-se por meio de temas como romance, adultério, convívio familiar, entre outros, e referem-se a questões propriamente humanas que os indivíduos ainda necessitam refletir.

Negá-las acarretaria um possível cessar da criação das produções literárias, que ainda são capazes de expressar e representar o humano, indiferentemente do emblema de canônicas e mercadológicas que irão compor o cenário de um futuro próximo. Assim, sem esse potencial inovador, estas produções perderiam seu viés literário e passariam a ser subjugadas como meros catálogos expositivos da realidade, utilizados amplamente pelas relações econômicas e sua indústria cultural.

1.3. Néstor Canclini: o novo cenário social globalizado e híbrido

Como não se posicionar em favor da cultura de massa, visto que, em pleno século XXI, ela continua marginalizada por alguns intelectuais, os quais desconsideram, diante do atual cenário contemporâneo e de seus níveis cultural e social, a existência de necessidades individuais de modernização tecnológica e midiática?

Parece que os intelectuais continuam a temer o fim das produções literárias, especialmente diante da utilização de múltiplos suportes midiáticos para a composição das produções artísticas, ainda que seja, por meio dessas novas plataformas (cinema, televisão, games, e especialmente a *internet* com as redes sociais e os *blogs*), que os estudos de gênero e seu potencial de inovação e criação diante do processo de hibridização têm se desenvolvido amplamente.

Segundo Canclini “Para os internautas, as fronteiras entre épocas e níveis educacionais se esfumam [...] ao navegar ou ‘googlear’ textos e imagens de diferentes épocas, a cultura dos que são vizinhos e a dos que estão distantes tornam-se espantosamente acessíveis” (CANCLINI, 2008, p. 52). Assim, ao pensarmos na infinidade de informações veiculadas pelas mídias que circundam, instantaneamente, o universo tecnológico por meio da globalização e tornam-se acessíveis à sociedade pelo simples apertar de um botão, seja do controle remoto, ou dos teclados de computadores

e celulares, é quase impossível deixar de conhecer, ler e assistir às produções culturais do outro.

Com efeito, o processo de globalização é um dos responsáveis por impulsionar a evolução tecnológica “[...] com a globalização, também vieram Google e Yahoo, as enciclopédias virtuais, a oportunidade de alcançar jornais e revistas em povoações aonde não chega papel, conhecer livros e espetáculos onde faltam livrarias, salas de concerto ou cinemas” (CANCLINI, 2008, p. 54). A ampliação do aparato tecnológico permitiu que este alcançasse novos caminhos para o seu desenvolvimento, especialmente por meio da utilização do nível cultural, objetivando a criação de novas (e melhoradas) produções culturais.

Diante disso, seria apenas a partir de uma análise intrínseca – ou de um leitor atento a tais transformações às quais se submetem essas produções culturais – que poderíamos, possivelmente, perceber a presença desse processo de hibridização, ou segundo Canclini hibridação, pois

[...] a hibridação surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico. Busca-se reconverter um patrimônio (uma fábrica, uma capacitação profissional, um conjunto de saberes e técnicas) para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado [...] Também são encontradas estratégias de reconversão econômica e simbólica em setores populares: os migrantes camponeses que adaptam seus saberes para trabalhar e consumir na cidade ou que vinculam seu artesanato a usos modernos para interessar compradores urbanos; os operários que reformulam sua cultura de trabalho ante as novas tecnologias produtivas; os movimentos indígenas que reinserem suas demandas na política transnacional ou em um discurso ecológico e aprendem a comunicá-las por rádio, televisão e internet. Por essas razões, sustento que o objetivo de estudo não é a hibridez, mas, sim, os processos de hibridação. A análise empírica desses processos, articulados com estratégias de reconversão, demonstra que a hibridação interessa tanto aos setores hegemônicos com aos populares que querem apropriar-se dos benefícios da modernidade (CANCLINI, 2015, p. XXII)⁴.

A tecnologia imprimiu uma nova roupagem à cultura mundial. As produções culturais, especialmente a obra de arte, também se apropriaram desse novo aparato, à medida que foram incorporadas a ele, pois [...] a indústria está unindo as linguagens e combinando os espaços: ela produz livros e também áudio-livros, filmes para o cinema e para o sofá e o celular (CANCLINI, 2008, p. 18).

⁴ Néstor Canclini (2015) em seus estudos cunha a expressão hibridação para referir-se ao processo de a amalgamação das culturas e linguagens latino-americanas - como podemos perceber ao citá-lo no corpo no texto. No entanto, optamos em utilizar os termos hibridez ou hibridização para definir o processo de escrita de Toni Brandão por meio da inter-relação dos gêneros literários, artísticos e tecnológicos.

Percebemos, neste cenário, a forte presença da habilidade técnica do artista moderno em seu processo criador, o qual amalgama diferentes gêneros em novos suportes midiáticos. Toni Brandão é um dos representantes desse processo criativo por meio da hibridização de gêneros no cenário literário juvenil brasileiro. Diante de seu estilo midiático, composto por uma escrita híbrida. Por meio de uma inter-relação, as mídias (cinema, televisão, *internet*, entre outros meios de comunicação) amalgamam-se com as produções culturais, criando uma hibridez linguística, social e cultural amplamente aproveitada pelo nível econômico

Para o fortalecimento da economia diante dessas mídias, surgiu a necessidade de criar uma nova imagem que estimulasse o ciclo comercial de compra e venda. Assim, por meio de componentes imagéticos, o mercado tornou-se capaz de criar e vender “sonhos” aos seus consumidores, fazendo uso do nível cultural e social dos indivíduos.

Além da criação de uma nova imagem que movimentasse as relações econômicas, criou-se uma espécie de imagem negativa para atribuir a culpa da exacerbada necessidade de consumo dos indivíduos. Nessa verve consumista e mercadológica, a cultura de massa teria alcançado o topo na lista dos itens estigmatizados pelos intelectuais, especialmente os defensores de uma cultura estritamente nacionalista.

A ampliação do mercado cultural favorece a especialização, o cultivo experimental de linguagens artísticas e uma sincronia maior com as vanguardas internacionais. Ao ensimesmar-se a arte culta em buscas formais, produz-se uma superação mais brusca entre os gostos das elites e das classes populares e médias controladas pela indústria cultural (CANCLINI, 2015, p. 86).

Seja por meio da nomenclatura de estandardização e/ou americanização, proposta por Adorno e Horkheimer (2011), este processo de dominação é, sobretudo, facilitado pela indústria do consumo. É a partir da manipulação do sujeito moderno (desorientado e sem senso crítico para lidar com as influências econômicas) que esta indústria consumista impõe necessidades fabricadas pela erotização das imagens mercadológicas veiculadas pelas acessíveis mídias.

A cultura de massa ainda continuará sendo vista pelos intelectuais apenas em relação ao seu caráter massificador, servindo de aparato à destruição cultural em nível global, enquanto permitir que o nível econômico das grandes potências mundiais e suas respectivas indústrias culturais se apropriem dela.

No entanto, ainda existe a possibilidade de reverter este processo. Os artistas têm a capacidade de utilizar a economia e a indústria cultural ao seu favor e não somente ser uma ferramenta desta – ainda visto que a indústria é necessária para movimentar o mercado e permitir que a obra de arte chegue de algum modo para o leitor-consumidor. Esse novo perfil de artista tem se destacado especialmente, pois “Em vários artistas, reconhecer a hibridação cultural, e trabalhar experimentalmente sobre ela, serve para desconstruir as percepções do social e as linguagens que o representam” (CANCLINI, 2015, p. 332), mas sem que a sua obra se destaque a partir de sua publicação – tarefa da indústria –, o reconhecimento e/ou divulgação de seu trabalho será limitado.

A indústria cultural, ao se apropriar das novas produções artísticas, as estandardiza por meio da utilização do rótulo massa – pois, a partir deste, continuarão a ter liberdade para constitui-la livremente, à medida que fabricam e se inserem nestas necessidades consumistas, as quais auxiliam a alcançar o lucro. Dessa forma, é importante compreender que a cultura de massa seria apenas mais um componente utilizado pela indústria cultural, como é o consumidor.

1.4. O sujeito hipermoderno de Gilles Lipovetsky

Para compreender o sujeito-objeto batizado de consumidor pela indústria cultural e/ou de consumo, propomos relacioná-lo a uma das nomenclaturas criativas de Gilles Lipovetsky (2004), o *homo oeconomicus*. Acreditamos que o estudo da constituição desta nomenclatura nos auxiliará a identificar, além do papel deste sujeito, a formação da sociedade contemporânea.

O primeiro passo da caminhada de discussões sobre esse sujeito será pensar que, de acordo com Lipovetsky (2004), a utilização do termo pós-modernidade, assim como seus sinônimos, perdeu sua expressividade diante do novo cenário tecnológico e consumista no qual se constitui e se instaura a contemporaneidade. Devido a esse esvaziamento de sentido, o sociólogo sugere a criação do termo hipermodernidade.

O neologismo *pós-moderno* tinha um mérito: salientar uma mudança de direção, uma reorganização em profundidade do modo de funcionamento social e cultural das sociedades democráticas avançadas. Rápida expansão do consumo e da comunicação de massa; enfraquecimento das normas autoritárias e disciplinares; surto de individualização; consagração do hedonismo e do psicologismo; perda da fé no futuro revolucionário; descontentamento com as paixões políticas e as militâncias – era mesmo preciso dar um nome à enorme transformação que se desenrolava no palco

das sociedades abastadas, livres do peso das grandes utopias futuristas da primeira modernidade (LIPOVETSKY, 2004, p. 52).

O indivíduo contemporâneo ou, como passaremos a chamá-lo, hipermoderno – na esteira de Lipovetsky (2004) – está imerso num contexto de situações extremas advindas da nova formação social que o circunda. A nova sociedade tem se constituído a partir do desenvolvimento das relações mercadológicas diante dos níveis social e cultural, especialmente por meio do processo de globalização e da amplificação tecnológica desenfreada.

Com o intuito de representar melhor este sujeito e seu contexto, Lipovetsky (2004, p. 53) propõe a criação de novos vocábulos – “hipercapitalismo, hiperclasse, hiperpotência, hiperterrorismo, hiperindividualismo, hipermercado, hipertexto [...]” – os quais, por meio da utilização do prefixo [*hiper-*], permitiriam nomear e diferenciar as novas relações sociais hipermodernas, diante das então ultrapassadas pós-modernas.

A utilização exacerbada do prefixo [*hiper-*] possivelmente motiva Lipovetsky a propor outra nomenclatura criativa para representar, mais objetivamente e conceitualmente, o indivíduo hipermoderno que se submete e/ou se adapta ao novo formato da sociedade consumista: trata-se do *homo oeconomicus*.

Ao pensarmos no *homo oeconomicus*, acreditamos que, diante dos estudos históricos evolucionistas, ele representaria uma possível evolução do conceito de *homo sapiens*. O indivíduo hipermoderno, ao se concentrar em realizar um possível processo adaptativo que lhe permitisse sobreviver diante da nova configuração social hipermoderna (a exacerbada e utópica sociedade de consumo), privilegiaria suprir suas possíveis necessidades consumistas.

Assim, o *homo oeconomicus* seria o indivíduo capaz de se adaptar diante das relações consumistas, podendo se constituir, propriamente, também enquanto consumidor, o que viabilizaria o uso de outra nomenclatura proposta por Lipovetsky (2004, p. 87): *homo consumericus*. No entanto, para não nos aprofundarmos em suas diferenciações e peculiaridades semânticas, nos concentraremos apenas na primeira nomenclatura proposta para melhor explaná-la.

O hiperindividualismo coincide não apenas com a internalização do modelo do *homo oeconomicus* que persegue a maximização de seus ganhos na maioria das esferas da vida (escola, sexualidade, procriação, religião, política, sindicalismo), mas também com a desestruturação de antigas formas de regulação social dos comportamentos, junto a uma maré montante de patologias, distúrbios e excessos comportamentais. Por meio de suas

operações de normatização técnica e desligação social, a era hipermoderna produz num só movimento a ordem e a desordem, a independência e a dependência, a moderação e a imoderação (LIPOVETSKY, 2004, p. 56).

Para compreender a nomenclatura proposta por Lipovetsky (2004), poderíamos pensar numa das célebres frases shakespearianas da peça *Hamlet*. Assim, por meio da possibilidade criadora e da tentativa de modernizá-la em favor da sociedade hipermoderna, teríamos o seguinte dilema: “consumir ou não consumir? Eis a questão”. Isso nos permitiria visualizar a constituição e a configuração da nova roupagem que concede a esse indivíduo o título de hipermoderno ou *homo oeconomicus*.

A hipermodernidade apropria-se das proposições da modernidade e da pós-modernidade com o intuito de renová-las para criar o (falso) sempre novo. Diferente de suas antecessoras, possui um caráter integrador, à medida que realiza um aproveitamento e a manutenção de suas ideias, mesmo que as mascare por meio das relações econômicas, para então viabilizar ao mercado algo apresentado como inédito, com o intuito de suprir ou criar a ânsia do consumidor em adquirir um novo produto.

O Estado recua, a religião e a família se privatizam, a sociedade de mercado se impõe: para disputa, resta apenas o culto à concorrência econômica e democrática, a ambição técnica, os direitos do indivíduo. Eleva-se uma segunda modernidade, desregulamentadora e globalizada, sem contrários, absolutamente moderna, alicerçando-se essencialmente em três axiomas constitutivos da própria modernidade anterior: o mercado, a eficiência técnica, o indivíduo. Tínhamos uma modernidade limitada; agora, é chegado o tempo da modernidade consumada (LIPOVETSKY, 2004. p. 54).

É por meio desses três axiomas (mercado, eficiência técnica e indivíduo) que o nível econômico consegue apropriar-se dos outros níveis que compõem a sociedade, especialmente nos quais o ser humano se desenvolve: o social e o cultural. Assim como são criados novos produtos, tornou-se possível criar novas culturas e práticas sociais, devido à alta tendência de individualização do sujeito hipermoderno.

As relações econômicas ampliam-se por meio deste indivíduo, que se constitui dividido entre viver o “aqui-agora”, por meio da tentativa de sanar suas necessidades consumistas. Possivelmente preenche, dessa forma, seu vazio interior, o qual é, conforme Lipovetsky (2004), motivado pelas angústias e reflexos da exacerbada presença do mercado em seu *modos-de-ser*.

A outra metade que compõe esse sujeito hipermoderno é a preocupação com os fantasmas das inseguranças futuras, as patologias e o seu lugar diante do fluxo mercadológico enquanto ferramenta deste, visto que, para Lipovetsky (2004, p. 68),

“[...] embora triunfe o tempo breve da economia e da mídia, o fato é que nossas sociedades continuam voltadas para o futuro, menos romântico e paradoxalmente mais revolucionário, pois se dedica a tornar tecnicamente possível o impossível”.

Estas inseguranças recaem na ameaça de perda do emprego, especialmente ao pensarmos em relação ao *status quo* a que se submetem os indivíduos e ainda simboliza a dominação, por meio do poder ou de sua ausência – pois quando a sociedade alcançar o impossível que tanto anseia, o indivíduo poderá ser reciclado pelos avanços tecnológicos ou simplesmente substituído por estes. Nessa linha de pensamento crítico,

[...] eis agora o tempo do desencanto com a própria pós-modernidade, da desmitificação da vida no presente, confrontada que está com a escalada das inseguranças. O alívio é substituído pelo fardo, o hedonismo recua antes os temores, as sujeições do presente se mostram mais fortes que a abertura de possibilidades acarretada pela individualização da sociedade. De um lado, a sociedade-moda não pára de instigar aos gozos já reduzidos do consumo, do lazer e do bem-estar. De outro, a vida fica menos frívola, mais estressante, mais apreensiva (LIPOVETSKY, 2004, p. 64-65).

Ainda que outras culturas sejam impostas por meio do consumismo, seja com o auxílio dos *best-sellers*, ou de suas adaptações cinematográficas, o sujeito *hipermoderno* possui a necessidade de usufruir e consumir constantemente novos bens culturais, especialmente os importados – pois visa construir sempre uma nova identidade, ou seja, quer se modernizar para acompanhar as tendências da moda.

Teria, então, esse sujeito realmente perdido sua identidade por meio de uma globalização massificadora, ao pensarmos nas motivações mercadológicas ou na standardização americana? Ou seria este capaz de assimilar, a partir dos mecanismos globais, os novos padrões sociais e filtrá-los para, assim, utilizá-los a fim de suprir suas necessidades individuais, como destaca Lipovetsky (2004)? Nesse segmento, torna-se imprescindível ponderar que:

A cultura hedonista foi sistematicamente analisada e estigmatizada como imposição de felicidade consumista e erótica, “tirania do prazer”, “totalitarismo” mercantil. No entanto, o que realmente se vê? Florescem as catedrais do consumo, mas estão na moda as espiritualidades e sabedorias antigas; o pornô se expõe, mas os costumes sexuais são mais ajuizados que descomedidos; o ciberespaço virtualiza a comunicação, mas a imensa maioria aprecia os eventos ao vivo, as festas coletivas, as saídas com amigos; a troca paga se generaliza, mas o voluntariado se multiplica, e mais do que nunca os relacionamentos se baseiam na afetividade sentimental. Fica óbvio que o indivíduo não é o reflexo fiel das lógicas hiperbólicas midiático-mercantis; ele não é o “escravo” da ordem social que exige eficiência tanto quanto não é o produto mecânico da publicidade (LIPOVETSKY, 2004, p. 81 – 82).

Notamos que a globalização também é utilizada como mecanismo para a constituição dos indivíduos, e não somente a standardização, à medida que oferece caminhos para a construção de uma nova identidade em nível global. Usando um termo contemporâneo, tornam-se possíveis as *viralizações*, ou seja, criam-se novas tendências por meio da mídia.

Assim, qualquer indivíduo pode gravar um vídeo sem restrição de conteúdo, seja com fins culturais ou não, demonstrando sua individualização. E mesmo que o vídeo não seja considerado uma produção artística, possivelmente se tornará acessível em nível global como um “vírus”, e por meio destes, criam-se novas tendências momentâneas, viabilizadas por um novo interstício social existente no âmbito virtual.

Nicolas Bourriaud (2009, p. 22), ao analisar o cenário artístico da década de 1990, aponta a necessidade de lembrar que as produções artísticas não se limitam às questões mercadológicas, visto que, na esteira de Marx, “[...] a obra de arte representa um interstício social”.

Importa destacar que Bourriaud (2009) não se mostra favorável à utilização das plataformas contemporâneas, como a *internet* e suas diversas ferramentas e *websites*, para o desenvolvimento desse interstício, ou seja, ao referir-se ao universo tecnológico, não acredita na possibilidade de troca e manutenção das relações humanas.

Em contraponto, é essencial consideramos que a ampliação dessa plataforma virtual possibilitou o desenvolvimento das inter-relações socioculturais num nível global que não discrimina os indivíduos por seus níveis social, econômico e cultural. Não obstante, ela representaria, possivelmente, um novo interstício social hipermoderno.

Os estudos de Lipovetsky (2004) nos permitiram vislumbrar que o indivíduo hipermoderno possui uma identidade constituída em meio aos extremos; mesmo estando aquém de questões políticas, ele é capaz de visar sempre à sua individualização por meio da necessidade de consumo do novo, assim como consegue enxergar o tempo como um problema.

O indivíduo hipermoderno tornou-se capaz de manifestar suas angústias consumistas, as quais recaem sobre o nível econômico que tanto o fragiliza por meio de uma memória inventada e cultuada pelo aqui-agora, enquanto uma festa comemorativa pela qual a indústria cultural visa somente ao lucro. Assim, retira deste a possibilidade de simbolizar e amenizar o trauma, que é o passado.

Suas motivações recaem sobre um futuro de incertezas e riscos, o que diminui sua ânsia de gozar deste “aqui-agora” imposto pelo mercado, especialmente devido a uma crescente instabilidade social causada pela globalização e ampliação tecnológica. Dessa forma, torna-se capaz de filtrar tais imposições, reaproveitando e vivenciando o tempo social, que é constantemente substituído por um tempo enviesado por necessidades consumistas advindas do modelo mercadológico.

1.5. O mercado literário e o (não) lugar de Toni Brandão na literatura brasileira

No cenário da literatura brasileira contemporânea juvenil, considerando como contemporâneas as produções do final da década de 1980 e início dos anos noventa, destacam-se no mercado literário as narrativas constituídas por meio da utilização fragmentada de ornamentos que propiciem a persuasão e a identificação do jovem leitor ou, pensando como a indústria cultural, do futuro consumidor.

O grande *boom* da literatura juvenil nesse período foi a *Série Vaga-lume* que surgiu na década de 1970, publicada pela Editoria Ática. Nomes como Maria José Dupré, Marcos Rey, Ofélia e Narbal Fontes, Lúcia Machado de Almeida, Ivan Jaf, Aristides Fraga Lima, José Rezende Filho, Assis Brasil, dentre um enorme *hall* de grandes escritores, conquistaram os leitores com suas tramas e aventuras, as quais traziam na maior parte de seu bojo o jovem em formação por meio de um conteúdo recoberto por informações didáticas, ou seja, uma literatura funcional em ambiente escolar⁵.

A partir dessa abertura proporcionada pelo sucesso e aceitação da *Série Vaga-lume* que Toni Brandão encontra espaço frutífero no cenário literário brasileiro. Assim, desenvolve a construção de sua linguagem⁶ híbrida e sua temática comportamental do indivíduo juvenil em situações comuns no ambiente familiar (separação dos pais, nascimento de um novo irmão, o primeiro amor, a interferência dos pais nas amizades, dentre outros).

⁵ Não podemos limitar a *Série Vaga-lume* a configuração pedagogizante, pois acreditamos que muitos autores souberam driblar sua estrutura didática a partir de sua habilidade de escrita, especialmente por consideramos o caráter polissêmico como parte imanente do texto literário.

⁶ Segundo Evanildo Bechara (2009, p. 28) “Entende-se por linguagem qualquer sistema de signos simbólicos empregados na intercomunicação social para expressar e comunicar ideias e sentimentos, isto é, conteúdos da consciência”.

Karl Erik Schollhammer (2009) ao propor um estudo do mapeamento das produções literárias brasileiras contemporâneas, mesmo não se referindo às de gênero juvenil, contribui para a compreensão do mercado literário brasileiro de modo geral.

O Plano Real e a estabilidade econômica do país propiciaram, na última década, um aumento considerável na venda de livros; novas livrarias abriram, as feiras de livros se converteram em megaeventos, e, principalmente, surgiu uma variedade de pequenas editoras que souberam aproveitar o barateamento tecnológico do custo de produção investindo em novos nomes e oferecendo espaço a autores de primeira viagem em edições relativamente baratas (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 18).

Ao pensarmos no mercado literário conforme propõe Schollhammer (2009), é importante consideramos que sua ampliação e seu desenvolvimento em território brasileiro impulsionaram e motivaram o surgimento de novas produções artísticas, acompanhadas pela nova safra de escritores.

Assim, diante desse novo grupo, é necessária atenção redobrada ao fazer literário, que acaba perdendo seu valor estético, substituído pelas motivações econômicas do consumo e do lucro – antes, almejadas tão somente pela indústria cultural, mas agora também, mesmo que de forma idealizada, por esta nova gama de indivíduos que se autodomina escritores e desejam viver por meio da rentabilidade de suas produções.

Os críticos brasileiros falam desse período como a década da literatura “pós-moderna”; sua condição principal residiria no desenvolvimento de uma economia de mercado que integrou as editoras e profissionalizou a prática do escritor nacional. Um novo critério de qualidade surge, resultando em romances que combinam as qualidades de *best-sellers* com as narrativas épicas clássicas (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 28 – 29).

Nesse sentido, relacionada à qualidade de *best-sellers*, o escritor se depara com a dificuldade em alcançar o público leitor, motivada pela nova formação deste – uma vez que este indivíduo, possivelmente, representará o novo leitor, desenvolve-se imerso num universo midiático-mercadológico, influenciado e gerenciado pela presença exacerbada da indústria cultural americana. Ou seja, a partir de atrativos como desenhos animados, filmes, jogos, entre outros que atuam disseminando a necessidade consumista de que se valem as relações econômicas americanas.

De acordo com os estudos de Marcelo Bulhões, esse momento em que se inserem esses indivíduos deve-se à ampla presença d'*A ficção nas mídias*, que concede título ao seu livro, publicado em 2009.

Para Bulhões (2009), a mídia apropria-se da necessidade ficcional que os indivíduos possuem e, conseqüentemente, utiliza a ficção transpondo-a para suas diversas instâncias tecnológico-midiáticas com que a sociedade contemporânea se relaciona e as quais idolatra cotidianamente.

De qualquer modo, o que mais importa aqui é contemplar o monumental império edificado em torno da capacidade das mídias de tornar o ficcional extremamente lucrativo, sempre gerando novas tecnologias para atrair cada vez mais o público consumidor. Nas mídias, o fluxo da ficção é bastante intenso, em uma voraz oferta de gêneros e artigos narrativos de consumo rápido: na publicidade, nas animações, no cinema, no rádio, nas telenovelas, nos cliques, nos jogos interativos de computador, tudo isso por meio de fontes sonoras, cabos, telas, tubos, circuitos e fios que não param de se expandir. No grande império mercadológico em que o ficcional-midiático se abrigou, o espectador que module suas emoções e suas sensações em direção ao prazer ao encantamento ou ao lúdico. Nas narrativas cinematográficas e televisivas, ele deseja ser estimulado por uma trama – de vingança, de guerra, de sexo, de amor etc. – em que a passagem por um território de tensão e suspense seja estágio fundamental para o alívio final. Nos *games*, ele busca a sensação de controlar as próprias aventuras do herói da tela, vencendo rivais com o melhor dos desempenhos. Em todos esses casos, a ficção é mercadoria que deve gerar inequívoca satisfação (BULHÕES, 2009, p. 52).

Para se destacar nesse novo modelo de mercado e ser capaz de concorrer com esse aparato ficcional-midiático proposto por Bulhões (2009), o escritor contemporâneo, visando alcançar seu público-alvo utiliza o processo de hibridização de gêneros para compor seus textos.

Conseqüentemente, a hibridização torna-se alvo da indústria consumista, especialmente por facilitar o desenvolvimento da adaptação cinematográfica que, possivelmente, será apropriada pelo nível econômico, assim como suas pretensões em relação à standardização e à potencialização dos lucros.

No cenário literário brasileiro, a hibridização desenvolveu-se fortemente no âmbito da linguagem. As narrativas contemporâneas utilizam as mídias atuais (cinema, televisão, *internet*, jogos, entre outras) em seu processo de criação, por meio dos seus principais recursos e aspectos linguísticos, sobretudo aqueles recorrentes no cotidiano do público-alvo. Dessa forma, constituem-se a partir da inter-relação de gêneros literários e tecnológicos potencialmente fragmentados e amalgamados.

Schollhammer (2009) aponta que as produções literárias de caráter híbrido em território brasileiro iniciam-se com maior fôlego e representatividade na década de 1980. Segundo o intelectual, é a partir dessas produções que a nomenclatura pós-moderna começa a ganhar definições mais significativas, visto que

Ao longo da década de 1980, o elemento mais utilizado para identificar essa vertente pós-moderna era a combinação híbrida entre alta e baixa literatura, propiciada pelo novo diálogo entre a literatura, a cultural popular e a cultura de massa, ou a mescla entre os gêneros de ficção e as formas de não ficção, com a biografia, a história e o ensaio. Todavia, a principal dimensão híbrida, na prosa da década de 1980, é o resultado da interação entre a literatura e outros meios de comunicação, principalmente meios visuais, como fotografia, cinema, publicidade, vídeo e a produção da mídia em geral (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 30 – 31).

Entretanto, para os intelectuais que se posicionam contra essas produções, a criação da obra de arte quando desenvolvida com proposições mercadológicas sempre estará condicionada ao peso de um artefato destinado às grandes massas – conforme Benjamin (2013) –, visto que essa produção abandonaria sua autenticidade e sua composição ritualística, que lhe concederia sua aura e possibilitaria chamá-la de obra de arte.

Assim, o escritor que recorrer ao processo de produção que utilize a hibridização, possivelmente, se deparar com um *locus* entre as fronteiras imagéticas da alta cultura e da cultura de massa; ao utilizar elementos vindos das massas, mesmo que com intenções artísticas, seu rótulo será sempre o do não-estético e/ou estandardizado, como são os *best-sellers*.

Devido à estigmatização que a cultura de massa ainda sofre no território brasileiro, especialmente por parte dos intelectuais que a vilipendiam constantemente em seus estudos, essa produção artística contemporânea híbrida tem dificuldades em alcançar a tão sonhada estante restrita aos grandes clássicos da alta literatura que compõe a seção intitulada Literatura, com inicial maiúscula, nas grandes livrarias.

Dessa forma, quem realizaria esse processo? Poderíamos pensar que é o escritor brasileiro contemporâneo da ainda considerada “alta literatura”, o qual possui, de forma mascarada, fortes relações com a cultura de massa e com o aparato tecnológico utilizado por esta.

Acreditamos que este escritor tem se dedicado a criar um amálgama quase perfeito, com o objetivo de dificultar a tarefa do leitor e do crítico literário em desvendar a presença da hibridização de gêneros, passando a ocupar o local de prestígio

a partir do (não) reconhecimento de sua habilidade. Pensamos existir, aqui, uma fronteira imagética entre a alta literatura e a literatura de massa.

Tal processo, possivelmente, tem se desenvolvido com o intuito de evitar que as produções contemporâneas sejam estigmatizadas pela utilização de outras mídias, visto que, ao evidenciar a presença destas em sua composição, a obra estaria condicionada ao rótulo de destinada à cultura de massa e, possivelmente, perderia sua representatividade no cenário literário brasileiro.

Segundo Marc Augé (2012, p. 73) “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar”, desse modo estudioso cunha o termo que nos auxiliará, aqui, para compreendermos o lugar de Toni Brandão na literatura brasileira.

Eneida Maria de Souza realiza, em seu ensaio “O não-lugar da literatura” (2002), ao refletir à luz dos estudos culturais, por meio do “[...] preconceito existente na relação entre o conceito de literatura e o de classe social” (SOUZA, 2002, p. 81), (re)escreve a expressão de Augé com auxílio de hífen, a tornando uma única palavra.

No entanto, não nos debruçaremos no principal objetivo de Souza sobre este preconceito social; importa-nos refletir acerca do conceito de não-lugar de Augé (2012) e reutilizá-lo por meio de uma construção parentética como (não) lugar, visto que objetivamos nos diferenciar de sua proposição, à medida que nos concentraremos, especificamente, em pensar a cultura de massa no cenário da sociedade e da literatura contemporâneas.

Tal proposição é motivada, pois acreditamos que pouco se sabia, ainda, sobre este (não) lugar, mesmo que muito já tenha sido proposto – sobretudo ao percebermos que ainda é amplamente visível a estigmatização das produções culturais pós-modernas, rotuladas enquanto pertencentes tão somente às grandes massas, pela alta literatura brasileira e por seus defensores.

Tanto Augé (2012) quanto Souza (2010), ao exemplificarem esse não lugar, o conceituam, perspicazmente, por meio do papel do escritor-viajante. O estudo de Souza (2012) elege como representantes Gilberto Amado e Ribeiro Couto ao visitarem Paris. Diante dos preceitos consolidados pelos intelectuais da alta literatura, a estudiosa assevera que:

Visitar a cidade em ritmo apressado e desprovido do embasamento necessário para entendê-la seria o equivalente a substituir a prática livresca pelo convívio com a cultura de massa – manifestação espúria que “banaliza o saber e homogeneiza o gosto” – considerando-se os efeitos provocados pelos processos de modernização e de democratização impulsionados pelas viagens. Passar os olhos superficialmente sobre os lugares – e não se aprofundar nos pormenores significativos dos cantos da cidade – traduziriam um certo tipo de interpretação generalizada do saber, que não se detém no particular, comportamento próprio de quem vive em culturas “menos avançadas” (SOUZA, 2010, p. 80 – 81).

De acordo com Augé (2012, p. 81) “O espaço do viajante seria, assim, o arquétipo do não lugar”. A relação proposta pelos pesquisadores nos lembra de um dos debates que os pseudo-intelectuais ainda se concentram em desenvolver, vorazmente: diferenciar, a todo e qualquer custo, a alta da baixa literatura. Contudo, é importante destacar que esta diferenciação taxativa também não constitui nosso objetivo.

Vê-se bem que por “não lugar” designamos duas realidades complementares, porém, distintas: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços. Se as duas relações correspondem de maneira bastante ampla e, em todo caso, oficialmente (os indivíduos viajam, compram, repousam), não se confundem, no entanto, pois os não lugares medeiam todo um conjunto de relações consigo e com os outros que só dizem respeito indiretamente a seus fins: assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não lugares criam tensão solitária (AUGÉ, 2012, p. 87).

O que propomos é refletir sobre o (não) lugar da cultura de massa na literatura brasileira, pois percebemos que os escritores contemporâneos, no percurso de desenvolvimento de suas produções artísticas, têm se apropriado das relações e dos elementos originados das grandes massas, o que constituiria, assim, esse possível (não) lugar em que reconheceríamos sua presença.

Nesse sentido, nos deparamos com o estudo desenvolvido por Helena Bonito Couto Pereira (2010) em “A cultura de massa na ficção contemporânea”, o qual nos possibilita identificar uma provável interferência e/ou apropriação da cultura de massa nas produções literárias; assim, colabora significativamente para que possamos contemplar esse (não) lugar.

Pereira (2010), ao demonstrar de que forma esse processo ocorre, afirma seu desenvolvimento por meio de três níveis relacionados à criação do texto literário: a produção ou criação; a linguagem, enquanto texto; e o desenvolvimento do senso crítico das personagens diante da cultura de massa presente no espaço da diegese.

O primeiro nível limita-se à criação do segundo, conforme Pereira (2010), pois se refere à habilidade do escritor em desenvolver seu texto a partir da utilização de uma linguagem híbrida, cujo objetivo é facilitar a transposição de seu texto para as outras instâncias midiáticas. Desta maneira, no nível da criação, o escritor potencializaria suas produções, na medida em que poderá atuar como roteirista.

No segundo nível, proposto por Pereira como texto, a linguagem se desenvolve para conceder um caráter visual às narrativas. Assim, teríamos um processo de hibridização dos recursos originados das mídias e de seus aparatos tecnológicos na composição dessa linguagem – algo que procuramos, sempre, relacionar com o modo de escrita de Toni Brandão, especialmente quando propomos ser este um autor de uma produção híbrida.

No nível do texto, altera-se o modo de registrar a materialidade ou a visualidade na narrativa, em decorrência da proliferação das imagens eletrônicas e do ritmo acelerado que a informatização imprime a todos os campos da atividade humana. Fragmentarismo textual, rupturas sintáticas, mudanças frequentes de foco narrativo, elipses que estabelecem recortes em estilo cinematográfico e outros recursos semelhantes fazem parte dessa contaminação entre linguagens. Embora tudo isso já existisse no século passado, desde o advento das vanguardas, é inegável sua intensificação em anos recentes (PEREIRA, 2010, p. 57).

Quando utiliza o verbete contaminação ao se referir a esse processo de apropriação das mídias realizado pelo texto literário, parece-nos, *a priori*, que a estudiosa concede um tom pejorativo ao seu discurso. No entanto, a pesquisadora ressalta que não é contrária a esse tipo de produção contemporânea. Em sua análise, “[...] nada há de condenável nesse novo formato, ao contrário. Talvez essa interação entre mídias venha a construir, em tempos futuros, outro modo de produção e de consumo de literatura” (PEREIRA, 2010, p. 57).

A maior contribuição de Pereira (2010) às nossas discussões está no âmbito do terceiro nível, pois as *personas* brandianas estão, constantemente, se relacionando com a cultura de massa que permeia e constitui as produções de Brandão. Devemos refletir, conforme propõe a estudiosa, se ocorre, no interior das personagens, um possível desenvolvimento de senso crítico diante da presença dessa cultura.

Seja qual for sua densidade, as personagens reagem de diferentes maneiras à sociedade de massas em que estão imersas. Nos extremos, podem vivenciar a experiência do consumo sem percebê-lo criticamente, ou, ao contrário, podem manifestar sua discordância, com maior ou menor intensidade e, nesse

caso, acabam por sofrer as consequências de suas posições divergentes (PEREIRA, 2010, p. 59).

Antes de pensarmos nos textos de Toni Brandão, acreditamos que o poema “Eu, etiqueta”, publicado em na década de 1940 por Carlos Drummond de Andrade em seu livro *Corpo*, poderia nos auxiliar a compreender e ilustrar o estudo proposto por Pereira (2010) em relação à posição e ao senso crítico das personagens diante das massas.

Ressaltamos que nosso objetivo ao destacar Drummond não se refere à necessidade de valorizar a hierarquia do cânone literário. Ao contrário, concederemos destaque à temática do poema – cultura de massa – esboçada pelo escritor e reaproveitada após uma década por Toni Brandão. Questionar se Brandão seria leitor do poeta mineiro nos guiaria a outro caminho que possivelmente nos desviaria do objetivo desta pesquisa.

O escritor concede fôlego ao poema por meio de um tom de ironia que constitui um discurso de denúncia. Revela, ao leitor, as angústias de seu “eu-lírico” diante da fabricação de necessidades consumistas exacerbadas, as quais constituem e assombram a sociedade brasileira.

Em minha calça está grudado um nome
que não é meu de batismo ou de cartório,
um nome... estranho.
Meu blusão traz lembrete de bebida
que jamais pus na boca, nesta vida.
[...] Estou, estou na moda.
É duro andar na moda, ainda que a moda
seja negar minha identidade,
trocá-la por mil, açambarcando
todas as marcas registradas,
todos os logotipos do mercado.
[...] Não sou - vê lá - anúncio contratado.
[...] Por me ostentar assim, tão orgulhoso
de ser não eu, mas artigo industrial,
peço que meu nome retifiquem.
Já não me convém o título de homem.
Meu nome novo é coisa.
Eu sou a coisa, coisamente
(DRUMMOND, 1984, p. 85 - 87).

O poema de Drummond, assim como a narrativa juvenil *Groque*, de Toni Brandão embora pareçam refletir um estrito “aqui-agora”, esses textos extrapolam as fronteiras do local para inscreverem-se em um consumismo direto e universal; envolvem enredos que representam comportamentos humanos, contam-descrevem-discutem inter-relações humanas, entre indivíduos e massas, permitindo a projeção da

realidade social e convidando o leitor à análise das conotações ideológicas e oposições axiológicas veiculadas.

Os textos têm em comum o fato de entrelaçarem espaço e tempo, criando uma espécie de cronótopo: os lugares fundem-se aos tempos que representam, produzindo uma espécie de relação de reciprocidade capaz de permitir que se busque no espaço uma vida (des)construída por detrás do tempo. Ocorre, todavia, que, quanto à ideologia a eles subjacente, há um suposto confronto: enquanto o “nós” criado Toni Brandão (Grogue e Greg) contesta os valores burgueses, o eu (des)construído por Drummond, embora reconheça sua desumanização, figurativiza a “felicidade burguesa” que resulta do cumprimento sistemático de atitudes e comportamentos estatisticamente otimizados nos limites de um sistema. São diferentes vozes, numa relação dialética e dialógica com o passado.

Importa lembrar que, para a diferenciação do texto literário diante de outros textos – e nisso incluímos, especialmente, os fabricados pela indústria cultural –, devemos atentar para a presença de elementos que produzem literariedade⁷. Para tanto, Pereira (2010, p. 59) destaca a presença da ironia, “[...] recurso capaz de mostrar distanciamento e espírito crítico e de impedir que a literatura perca as características que a mantêm afastada da produção em massa”.

A ironia é amplamente utilizada por Drummond na composição de seus textos, o que contribuiu também para a sua representatibilidade no cenário da literatura brasileira. O escritor não dissemina a estandardização da indústria cultural em sua poesia, e muito menos se submete a ela, à medida que constrói um discurso perspicazmente crítico, capaz de questioná-la.

Também há semelhanças no modo de apresentação do “eu”: ambos os autores (Carlos Drummond de Andrade e Toni Brandão) põe em cena, em oposição a um “eu” do passado, o “eu de hoje”, produzindo uma atmosfera de tensão: as imagens são lançadas do interior e projetadas nos seres e espaços que cercam aquele que relata-descreve-comenta; porém, se no poema *Eu, etiqueta*, de Drummond, desponta um “eu” individual, representado pela pessoa pronominal, que assume a configuração de crítica social, em *Grogue*, de Toni Brandão, surge um “eu” coletivo (notadamente marcado pela presença do protagonista e seu alter ego Grogue), que contesta os valores que lhe foram impostos pela família.

⁷ É importante destacar a complexidade da literariedade, especialmente porque a Literatura é um fenômeno artístico que deve ser analisado como meio e não o fim de um processo.

Enquanto representante da sociedade brasileira e dos acontecimentos que a circundam (enquanto fato histórico e/ou ficcional), Drummond assume seu papel social e constitui em sua poética um desmascaramento das falsas necessidades consumistas de que tanto se beneficia a indústria cultural.

Alguns escritores conseguem apropriar-se de componentes da cultura de massa para ressaltar suas interferências na construção ficcional. Desse modo, as personagens podem expressar seu gosto por qualquer dos componentes mais frequentes em seu mundo, como cinema, música ou propaganda, por exemplo, e ao mesmo tempo serem porta-vozes da denúncia dos problemas decorrentes da imersão do consumismo acrítico (PEREIRA, 2010, p. 59).

Notamos que tal construção de senso crítico das personagens, proposta por Pereira (2010), materializa-se também na narrativa *Groque* (1997), de Toni Brandão. Especialmente ao pensarmos no capítulo “Seis”, no qual o narrador descreve a angústia do protagonista Greg diante da presença exacerbada do consumismo que estandardiza os indivíduos que o circundam.

Luca entrega um case ao Greg. Carrega o outro. Caminham em direção ao Aeoranta. Outros iguais. Muitos. Mais de quinhentos. Passam em várias direções. Garotas. Garotos. Romeu. Julietas. Quarentões animados. Todas as cores de batom. Cortes de cabelos. Alturas. Formatos. Broches. Brincos. Pulseiras. Colares. Um prato cheio para quem faz editorial de moda. Corpos anônimos em marcas famosas. Nike. Keds. Side Walk. All Star. Forum. Richards. Levis. Hering. Ellus. Reebok. 775. Pakalolo. Seaway. Universo em desfile. Town & Clountry. Action Sportswear. Explosão. Carmin. G. Oakley. OP. Marjorie Gueller. E outros. Para todos os gostos. E cheiros flutuando no Largo da Batata. Azarro. Armani. Hollywood. Boticário. Marijuana. Giovanna Baby. Lauren. Chanel. Quase todos, em passos tranquilos (BRANDÃO, 1997, p. 76).

Uma análise mais atenta dessas personagens e da presença do consumismo que perpassa a narrativa *Groque*, assim como a influência da indústria cultural, será desenvolvida no terceiro capítulo – aqui, apresentamos apenas um fragmento para relacionar com as reflexões e as exemplificações dos estudos de Helena Bonito Couto Pereira (2010).

Convém ressaltar que, ao posicionarmos o contemporâneo Toni Brandão diante das habilidades artísticas do consagrado poeta Carlos Drummond de Andrade, foi possível perceber que as produções do contemporâneo têm um significativo potencial para, futuramente, alcançar um local de prestígio no cenário da literatura brasileira enquanto seu representante, assim como o poeta, por meio do reconhecimento da maestria que compõe seus textos.

CAPÍTULO II: NAS PÁGINAS, NOS PALCOS E NAS TELAS: UM PROJETO ESTÉTICO QUE SE APRIMORA NAS OBRAS DE TONI BRANDÃO

Embasado nas concepções da crítica biográfica de Eneida Maria de Souza (2002) nos propusemos a traçar um panorama da recepção crítica das obras de Toni Brandão no que concerne as suas principais narrativas juvenis com o intuito de possibilitar uma catalogação crítica que corrobore com o desenvolvimento da pesquisa biográfica acerca do escritor.

De acordo com Souza (2002, p 111), ao iniciarmos a construção de um percurso que considere a produção crítica de um autor, é necessário atentarmos para a literatura por meio de sua “natureza compósita, englobando a relação complexa entre obra e autor, possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre fato e ficção”. Assim, procurar-se-á, neste capítulo, apresentar o escritor Toni Brandão por meio das chamadas “pontes metafóricas” (SOUZA, 2002), destacando alguns fatos de sua vida, possibilitando contemplar a formação e as ideologias que circundam e constituem o universo crítico do escritor. À medida que serão apresentadas entrevistas concedidas por ele aos jornais da cidade de São Paulo, poderemos ponderar sobre a recepção crítica acerca de sua produção.

Optamos em realizar um recorte na vasta produção de Toni Brandão (que entre coleções e releituras dos clássicos soma mais de 50 obras) para a construção desse panorama crítico. Nessa perspectiva, destacamos as primeiras narrativas produzidas pelo escritor; em seguida as juvenis que foram adaptadas para o teatro, ou dialogam com outras vertentes midiáticas (televisão, *internet* e jogos eletrônicos); e, por fim, o único romance para jovens e adultos.

É importante destacar que de acordo com as concepções acerca do processo adaptativo, Linda Hutcheon assevera que (2011, p. 22) “As adaptações estão em todos os lugares hoje em dia: nas telas da televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances e quadrinhos, nos fliperamas [...]”, como é observável no projeto adaptativo de Toni Brandão, o que transita pelos lugares destacados por Hutcheon, especialmente ao pensarmos na adaptação como “*uma entidade ou produto formal*, a adaptação é uma transposição anunciada e extensiva de uma ou mais obras em particular [...] pode envolver uma mudança de mídia [...] ou gênero [...], ou uma mudança de foco” (HUTCHEON, 2011, p. 29).

Assim, a catalogação crítica concentrar-se-á em apresentar cronologicamente *Nanica, minha irmã pequena* (1989); *Aquele tombo que eu levei* (1991); *Falando sozinha* (1992); *Foi ela (ele) que começou* (1994); *Cuidado: Garoto Apaixonado* (1994); *Groque* (1994); a trilogia *João e seus meio irmãos* (1998); *Televizinhos* (2003); e *Muito Romântico* (2006), por meio de um breve resumo comentado e de um exercício de literatura comparada, destacando um panorama acerca dessas produções, especialmente no que concerne à sua materialidade linguística, literária e temática.

2.1. Antes de Toni Brandão, “um menino” chamado Antonio

Natural de São Paulo, Antonio de Pádua Brandão nasceu em 1960. Filho de Ovídio e Maria Aparecida, o jovem Antonio formou-se em escolas da rede pública da Zona Norte de São Paulo, conseguindo sempre destaque por sua criatividade nas aulas de redação. Terminou o Ensino Médio em 1978, no Colégio Angelo Bortolo, ficando na memória de seus mestres como o menino que gostava de escrever e contar histórias:

Eu sempre soube desde moleque que eu seria criador, que gostaria de trabalhar com criatividade, e eu não sabia muito bem o que fazer, na verdade. Eu já tinha uma facilidade muito grande com a palavra, os professores já me diziam que eu era muito bom pra contar histórias, relatar histórias. Minhas redações eram rápidas, criativas e eu tinha um certo ponto de vista interessante, eram também disciplinadas, uma ideia bem construída com a outra (BRANDÃO, 2014).⁸

Seguindo seus interesses na área de criação, influenciado e estimulado por seus professores, Antonio formou-se pela ESPM⁹ em São Paulo. Uma das motivações em relação ao curso estava relacionada à possibilidade de compreender o ser humano, “[...] no entanto, eu não queria ser antropólogo, não queria ser comunicador, eu queria ser um cara que tivesse uma maior possibilidade criadora, mas que pudesse transitar entre as áreas, e, isso é o que eu faço hoje” (BRANDÃO, 2014).

A formação de Antonio em Propaganda e Marketing seria uma das responsáveis pelo desenvolvimento de sua habilidade em compreender os contextos sociais e econômicos que constituem o mercado editorial; tal fator o impulsionaria a se tornar um escritor consciente e imerso no universo de seu público-alvo:

⁸ Entrevista concedida por Toni Brandão ao pós-graduando Luiz Fernando Marques dos Santos, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *Campus de Três Lagoas*, realizada em 4 de abril de 2014, no espaço Casa das Rosas, em São Paulo.

⁹ Escola Superior de Propaganda e Marketing.

Eu acho que foi o que me ajudou a ter noção de profissionalismo, mercado, e dar ao meu trabalho o formato, o conteúdo. Eu poderia fazer disso uma coisa mais artesanal, menos mercadológica. **No entanto**, eu procuro sempre me juntar a grandes editoras que tem boa distribuição, e, se eu vou trabalhar com cinema será para uma grande produtora, assim, quando eu fui escrever para a televisão, que foi para uma grande emissora (BRANDÃO, 2014 – grifo nosso).

Após concluir sua formação em nível superior, exerceu sua profissão trabalhando em bancos e departamentos de pesquisa de mercado. No entanto, atraído novamente pela possibilidade de escrever e criar, consegue um emprego como jornalista da *Folha de S. Paulo*, encarregado da sessão juvenil Folhinha, na qual trabalhou por sete anos.

Começa um olhar investigativo, curioso. Eu acho que é o que melhora a minha relação com a empresa. Onde eu mais me completei foi na minha curiosidade, ela abria a possibilidade de eu vasculhar assuntos. Eu era um repórter da folhinha, era um cara *making of*, era um cara como faz isso, como faz aquilo, e sempre buscava desconstruir tudo. Então, esse é o olhar que me coloca com o cara que eu sou mesmo, curioso e aprendiz. Estou o tempo todo achando que eu posso aprender, assim como existem coisas que eu não quero aprender (BRANDÃO, 2014).

Conduzido por sua curiosidade e diante das ferramentas que o jornalismo possibilitava, Antonio realizou uma pesquisa sobre os livros juvenis que estavam sendo publicados no Brasil na década de 1980. O jornalista, ao analisar os dados coletados, verificou que os temas centrais das narrativas eram as aventuras e o terror.

O trabalho na Folhinha permitiu que se aproximasse mais do público juvenil. Por meio de seu olhar curioso, somado a sua pesquisa realizada acerca dos livros publicados no Brasil, o jornalista escreveu uma narrativa que abordava um tema relegado à margem das prateleiras juvenis: o comportamento juvenil no âmbito familiar.

Em 1988, sua primeira história estava rascunhada. O enredo abordava o cotidiano de um menino que ganharia uma irmã mais nova. Em decorrência do ciúme advindo da presença da caçula, o garoto pararia de crescer. Empolgado com o texto, Antonio envia o material para a apreciação de Isis Valéria, uma amiga que trabalhava na Editora Melhoramentos.

Em 1989 publica, pela Editora Melhoramentos, *Nanica, minha irmã pequena*, uma obra voltada para o público juvenil. Iniciava-se, ali, uma nova carreira na vida do jovem jornalista que na infância gostava de produzir redações criativas e se destacava

por isso. Dessa forma, o jovem escritor conquistava, cada vez mais, espaço no cenário literário juvenil nacional.

2.1.1. Um mergulho radical no universo juvenil

Chamamos de mergulho radical a experiência de Toni Brandão como repórter da sessão Folhinha, suplemento juvenil do jornal *Folha de S. Paulo*, em que Brandão trabalhou por sete anos de modo participativo e divertido. Por não se contentar em ficar apenas observando, se envolvia e participava das atividades realizadas pelos entrevistados, no caso os adolescentes. Assim, apresentaremos brevemente os títulos de algumas reportagens realizadas pelo escritor (QUADRO 1), que possibilitarão uma aproximação entre fato enquanto texto jornalístico e a ficção.

QUADRO 1 – REPORTAGENS REALIZADAS POR TONI BRANDÃO ENQUANTO JORNALISTA DO SUPLEMENTO JUVENIL “FOLHINHA” DO JORNAL *FOLHA DE S. PAULO* (1991 – 1995)

DATA DE PUBLICAÇÃO	TÍTULO DAS NOTÍCIAS
06 de abril de 1991	“Crianças pesquisam para a folhinha”
13 de abril de 1991	“Como é que eles brincam na tribo”
11 de maio de 1991	“Zoológico parece piada”
25 de maio de 1991	“O cérebro manda nos lados direito e esquerdo do corpo”
07 de dezembro de 1991	“Ianomami pode voltar para a casa”
18 de janeiro de 1992	“Veja quem trabalha para aprontar o show”
30 de maio de 1992	“Crianças vão ter voz na Eco-92”
15 de agosto de 1992	“Como vivem as crianças francesas”
21 de novembro de 1992	“O que você aprende nas escolas”
23 de janeiro de 1993	“Angélica escolhe Manchete”
30 de janeiro de 1993	“Tietê pode tirar o pé da lama”
06 de março de 1993	“Escolas ensinam teatro de verdade”
16 de outubro de 1993	“Enduro respeita a saúde do cavalo”
06 de janeiro de 1995	“Golfinhos são simpáticos e brincalhões”
03 de março de 1995	“Escolas paulistas caem na rede de computadores”
10 de março de 1995	“Estrelas disputam jogos Pan-Americanos”
31 de março de 1995	“Sucesso rápido não assusta Letícia Spiller”

FONTE: ACERVO ON-LINE DO JORNAL *FOLHA DE S. PAULO* (2015)

Por meio das reportagens é possível perceber temas recorrentes na literatura produzida por Toni Brandão, que se relacionam com o universo juvenil, ou seja, com o público-alvo do escritor. Notamos que as notícias atuam como molas propulsoras para a

produção das narrativas de Brandão, especialmente ao pensarmos que o escritor se caracteriza como um personagem juvenil, como destaca Dib Carneiro Neto em reportagem para *O Estado de S. Paulo*, em 9 de agosto de 2001.

[...] diz Brandão, sentado no sofá do apartamento onde mora na Zona Sul de São Paulo. Trajando moletom verde e calçado com tênis colorido, ele é ágil e inquieto como um skatista. Fala rápido. Às vezes solta um palavrão, seguido de um "por favor, não vá publicar isso" [...] procura cumprir a agenda de visitas a escolas, nas quais discute os temas das histórias que conta e se abastece da linguagem juvenil que alimenta seu estilo. "Gosto de bater bola com a galera, sempre há troca positiva. Vou para falar, mas prefiro ouvir." O ouvido atento e um extremo cuidado de não colocar o ponto de vista do adulto para construir o personagem determinam a identificação entre autor e leitor. "O universo de um pré-adolescente é muito rico e cheio de aprendizagem. Ao contrário do que se diz, essa turma é muito crítica. Não dá para ser arrogante e dizer que é isso ou é aquilo." Antes de sentar para escrever o primeiro livro, Brandão notou que os autores infanto-juvenis se colocavam muito nos personagens. Além disso, tratavam apenas de temas graves como a Aids, criminalidade, gravidez e pobreza. "Acho esses assuntos importantes. Mas onde estava o garoto de classe média urbana e seus grilos?", perguntava-se. Ao falar dos problemas que afligem o ser humano naquela faixa etária, na qual ele não se identifica com as crianças nem com os adolescentes, o escritor encontrou um público ávido e carente e aproveitou para discutir questões importantes, como ética, rejeição, amor e fracasso.¹⁰

Nessa verve, destacam-se as reportagens voltadas para a música, em específico o *rock* (1992), e os esportes, como a corrida (1995), que auxiliam a compor a narrativa *Groque* (1997); o olhar juvenil na composição do texto (1991), o teatro (1993) e o futebol na escola (1992) são temas destacados em *Cuidado Garoto Apaixonado* (1994); e com um olhar para os temas transversais, especialmente no que diz respeito ao meio ambiente (1993) e à diversidade com a figura das crianças indígenas (1991) nos remetemos a *Tutu, o menino índio* (1996), *Perdido na Amazônia* (1996), *O garoto verde* (2008) e *Os recicláveis* (2009).

Tal aproximação nos permite refletir acerca das experiências desenvolvidas pelo escritor durante o seu processo de escrita, assim como as influências socioculturais que permeiam e constituem suas narrativas, sejam elas advindas ou não do seu contato com as reportagens desenvolvidas para a *Folhinha*. Com efeito, poderíamos pensar em uma literatura que se aproximasse de um caráter autobiográfico? Segundo o escritor, não.

Meus livros e minhas histórias não são autobiográficos, embora, é mentira falar isso, porque ao mesmo tempo tem muitos traços da minha maneira de

¹⁰ CARNEIRO NETO, Dib. Tony Brandão: o rei da 5ª série ataca na TV. São Paulo, *O Estado de S. Paulo*, 9 ago. 2001.

ver o mundo, de viver as coisas. Então, é contraditório. Mas, não é a minha história, mas é o meu jeito de olhar para o mundo (BRANDÃO, 2014).

O processo de trazer à baila, nas narrativas, o ponto de vista dos protagonistas juvenis é forma com que Toni Brandão enxerga o mundo e, ao mesmo tempo, se aproxima desse público. O projeto estético do autor, por meio do olhar juvenil, procura flertar com uma reflexão espontânea, ao invés de uma reflexão meramente pedagógica desenvolvida na maior parte da produção juvenil da década de 1980, bem como algumas do próprio escritor nos anos 1990.

Na esteira de Antonio Candido (1989) em seu ensaio “Literatura de dois gumes”, a experimentação e a vivência propostas por Toni Brandão promovem um mergulho no universo juvenil e se reveste deste para construir suas narrativas. Nesse segmento, é necessário observar que:

A criação literária traz como condição necessária uma carga de liberdade que a torna independente sob muitos aspectos; de tal maneira que a explicação dos seus produtos é encontrada, sobretudo, neles mesmos. Como conjunto de obras de arte a literatura se caracteriza por essa liberdade extraordinária que transcende as nossas servidões. Mas na medida em que é um sistema de produtos que são também instrumentos de comunicação entre os homens, possui tantas ligações com a vida social, que vale a pena estudar a correspondência e a interação entre ambas (CANDIDO, 1989, p. 163).

Podemos, ainda, por meio do pensamento de Souza (2002, p. 116), compreender o processo de criação da personagem juvenil que representa Brandão, à medida que “A figura do escritor substitui a do autor, a partir do momento que ele assume uma identidade mitológica, fantasmática e midiática. Esta personagem [...] desempenha vários papéis de acordo com as imagens, as poses e as representações coletivas que cada época propõe [...]”.

Acerca de tal processo de vivência e/ou oficina para o desenvolvimento da escrita, podemos destacar no cenário da literatura brasileira contemporânea o escritor Bernardo Carvalho que, ao ganhar uma bolsa para escrever sobre a Mongólia em 2002, concedida pela livros *Cotovia* e pela Fundação Oriente, de Lisboa, viaja para o país e escreve em 2003 o premiado *Mongólia*, mesclando relatos de viagem à ficção.

Visto o trabalho como repórter e sua possível influência no universo narrativo de Toni Brandão, é preciso explorar o outro lado da moeda, o da crítica. Assim, propomo-nos em destacar as principais notícias dos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S.*

Paulo acerca da produção do escritor, com o intuito de observar a repercussão da crítica no escritor, roteirista e dramaturgo Toni Brandão.

2.2. Toni Brandão “o rei da quinta série”: entre a *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*, uma crítica amiga?

Construir um panorama biográfico com base em artigos de jornais que transitam entre os principais veículos de comunicação da cidade de São Paulo, *O Estado de S. Paulo* e a *Folha de S. Paulo*, e chama-lá de “amiga” possui motivações que permeiam entre a ironia do biógrafo e a sobrevivência do escritor diante do mercado editorial literário brasileiro.

Notamos no percurso da construção crítica, especialmente nas pesquisas em acervos, que boa parte das obras de Toni Brandão não possui uma crítica consistente, tão pouco uma divulgação nas mídias.

De acordo com Dib Carneiro Neto, no jornal *O Estado de S. Paulo* de 20 de julho de 2001, Toni Brandão é intitulado “o rei da quinta-série”, devido à consolidação de novos leitores a partir de suas narrativas. Assim, destaca o sucesso do escritor, reforçando sua hibridez por meio da habilidade em transitar entre diferentes mídias.

Toni Brandão é um raro exemplo de escritor de sucesso no Brasil, que dirige seus livros para uma faixa etária específica e pouco contemplada: os pré-adolescentes [...] urbanos de classe média. Há 11 anos e, aos poucos, foi diversificando seus meios: hoje está também na TV, no teatro, na Internet, já gravou um CD e prepara um filme [...] Quase sempre na editora Melhoramentos, ele já vendeu 450 mil livros [...] Nas escolas de todo o Brasil, Toni Brandão, em certo sentido um rival de Harry Potter, é o rei da 5.^a série. É o ano escolar que mais presta ao prazer de seus livros e ele conquistou o fértil filão dos paradidáticos, um desejo de todo escritor de literatura infantil¹¹.

Diante da entrevista com Toni Brandão¹², foi possível questionar sobre o reflexo da crítica de Dib Carneiro Neto, especialmente com o título “rei da quinta-série”. Nas palavras do escritor, o título corroborou para um aumento em sua responsabilidade social enquanto autor de uma literatura formativa.

¹¹ CARNEIRO NETO, Dib. O rival de Harry Potter nas prateleiras das livrarias. São Paulo, *O Estado de S. Paulo*, 21 jul. 2001.

¹² A versão integral da entrevista com Toni Brandão compõe os anexos deste trabalho.

Quando eu vendi um milhão de exemplares de livros, quando o Dib de *O Estado de S. Paulo* disse que na época eu competia na livraria com Harry Potter, quando as pessoas que você admira falam bem do seu trabalho. Ser reconhecido pelo trabalho aumenta a responsabilidade. E eu tenho muita responsabilidade porque eu trabalho com o público em formação e tenho que tomar muito cuidado, por exemplo, com o vilão. Os vilões são muito interessante para tudo mundo, para molecada muito mais e o vilão em tese traz o lado errado, o que ele faz está errado. Então, ele tem que ser interessante porque ele é um vilão, mas ele tem que ter uma punição, uma redenção, a possibilidade de redenção, ele tem que pagar pelo que ele fez de alguma maneira, essa é a maior responsabilidade (BRANDÃO, 2014).

Em linhas gerais, concentrando-nos nas questões estruturais da narrativa de Brandão, convém destacar que tanto seus personagens quanto a maioria dos seus narradores são caracterizados por sua cor de pele branca, classe média/alta, destacados por seu *locus* burguês, tendo como macro-espço uma São Paulo central/urbana e os micros-espços constituídos por casas, edifícios e clubes esportivos.

Notamos que as personagens, especialmente os pais, possuem profissões de prestígio. Em suma, são caracterizados como advogados, médicos, arquitetos, artistas plásticos, dentre outros. Na maior parte as narrativas, apresenta-se a classe baixa esteoretipada pela empregada doméstica, que além de não possuir voz na narrativa, atua apenas para reafirmar o *status social* da elite.

Quanto às personagens negras, homossexuais ou as destacadas por algum “desvio social”, dentre outros estereótipos de estigmatização, atuam como mola propulsora para constituir a reflexão sobre questões sociais, por meio do autor implícito, como o preconceito e a aceitação. Assim, com o intuito de romper tal estigma, essas personagens transitam entre a margem social e a elite.

O papel do biógrafo aqui atua como uma espécie de “clareador” da obscuridade crítica em relação a pouca divulgação midiática das narrativas. Mesmo que grande parte das obras de Brandão não corrobore com a criação de uma fortuna crítica consistente, o que nos motivou a realizar uma breve reflexão acerca dos textos selecionados foi com o intuito de complementar os espaços vazios deixados pela crítica.

Para tanto, destacar-se-ão as principais obras de Toni Brandão e seu respaldo crítico na mídia paulista, selecionada por sua proximidade com o escritor. Tal observação não se restringirá às obras enquanto texto impresso, mas procurará trazer para o cenário analítico a possibilidade da relação inter-artes, uma vez que a produção de Brandão auxiliou a ampliação do espaço da literatura nas mídias, especialmente na *internet*. Além disso, também colaborou com o desenvolvimento do teatro juvenil paulista.

2.2.1. *Nanica, minha irmã pequena*

Em 2 de setembro de 1989, o jornal *Folha de S. Paulo* apresenta o primeiro livro do escritor Toni Brandão, *Nanica, minha irmã pequena*, com a reportagem “Algumas histórias que tratam de sua saúde”, trazendo um breve resumo da obra de cinquenta e cinco páginas divididas em doze capítulos, relacionando-a com sua temática juvenil, a qual centralizava o cotidiano conturbado de dois irmãos de idades diferentes.

O livro apresenta o ponto de vista de um menino de nove anos que decide, em forma de diário, narrar sua própria história, em específico a dificuldade de conviver com a irmã rescém-nascida, o que o motiva a parar de crescer, influenciado também pela leitura do livro *Peter Pan* (1911), de Sir James Matthew Barrie.

Estou lendo bem à beça. E você?

Aprendi cada palavra! Sempre que tem alguma que eu não sei, corro no dicionário e vejo o que aquele monte de letrinhas juntas quer dizer. É superfácil.

Você já leu o livro do Peter Pan?

Eu li um pedaço ontem e um pedaço hoje. Esse menino é bacana, tem um jeito legal de falar e de fazer as coisas. Ele não quer crescer e vive brincando... brinca até com o tempo (BRANDÃO, 2001, p. 12).

Dedicado ao público juvenil, o livro aborda, com um tom pedagógico, questões sobre aceitação das diferenças; assim, no plano da diegese, põe em foco o preconceito. O autor se vale de personagens como anões de circo para obter maior identificação do personagem que não aceita mais crescer. Além disso, abre espaço para questões raciais, ao destacar um dos amigos de escola do protagonista de etnia negra, o “Pretinho”.

No entanto, não se limita a esse tom, visto que apresenta na constituição da narrativa um discurso metalinguístico utilizado pelo protagonista, demonstrando a habilidade de Toni Brandão em compor suas personagens e seus discursos:

O que eu ia dizer, quer dizer, escrever mesmo? (Será que em vez de escrever “quer dizer” eu posso escrever “quer escrever”???)

O que eu ia escrever mesmo? Era uma coisa sobre a Nanica, mas eu esqueci. Lá na minha escola ninguém ainda reparou que eu não vou mais crescer. Ainda bem! (BRANDÃO, 2001, p. 38).

Em alguns momentos o protagonista demonstra uma linguagem juvenil, configurando-se como um arquétipo de uma criança de nove anos. No entanto,

prevalece a necessidade de utilizar o protagonista para estimular e conduzir o leitor ao ato de leitura. Assim, notamos que Brandão deixa transparecer um viés pedagógico em seu discurso, o qual pode ao invés de aproximar o leitor distanciá-lo do texto, caso este perceba o caráter impositivo de que se vale a narrativa.

2.2.2. *Aquele tombo que eu levei*

Brandão lança seu segundo livro *Aquele tombo que eu levei* em novembro de 1991. A obra possui cinquenta e cinco páginas divididas em dez capítulos, as quais propõe destacar o *skate*, especialmente as consequências de “cair do *skate*”.

A narrativa apresenta o narrador-protagonista Guto, bem como as mudanças no seu cotidiano após cair do *skate* em uma competição juvenil realizada no edifício onde morava. Tal acontecimento motiva seus pais a proibirem a prática do esporte radical. Dessa forma, conhecemos um narrador de onze anos, advindo de uma classe média alta, extremamente egocêntrico, narcisista e preconceituoso.

Fiquei esperando a melhor hora de chegar. É claro que eu não ia ser o primeiro. Você já viu algum melhor chegar primeiro em algum lugar? O melhor sempre chega por último, quando todo mundo já apareceu e só estão esperando ele pra começar [...] É duro a gente ser o bom. Mas eu era. E todo mundo estava me esperando pra começar (BRANDÃO, 2000, p. 13).

Se houve a intenção de Brandão de constituir uma personagem central evidenciando seu pior lado, isso não se confirma na narrativa. O protagonista que ganhar uma festa de aniversário faz questão de mencionar a superioridade de seu apartamento: “A festa foi no meu apê porque eu não gosto do salão de festas do prédio. É muito pequeno. E feio. Meu apê é muito mais legal” (BRANDÃO, 2000, p. 20), ressaltando ainda a grande quantidade de pessoas que participaram da festa.

Talvez o espaço não corrobore tanto para criticarmos a personagem, visto que já caracterizamos o modelo de narrador de Brandão. No entanto, diante de uma poética pedagogizante, o que deveríamos pensar de uma personagem que oprime os empregados, estigmatizando-os por sua etnia e cultura?

Estava muito mais frio do que na segunda-feira, mas eu dei uma bela exagerada quando disse que não ia sair da cama com a temperatura abaixo de zero [...] Tive que explicar pra empregada o que é temperatura abaixo de zero [...]
- É temperatura negativa, entendeu?

Fui meio cruel de propósito. Podia ter dito que era frio pra burro. Quis atrapalhar a empregada, já que ela tinha atrapalhado o meu sono [...] A empregada entortou um pouco a cara e disse “hã”, meio pergunta, meio exclamação. A empregada da minha casa veio da Bahia, e lá faz o maior calor, como ela podia pensar em temperatura negativa? (BRANDÃO, 2000, p. 29).

O preconceito se confirma na diegese, no entanto, ainda mais generalizado pelo discurso do narrador-protagonista: “Eram nove e meia. Ou a empregada tinha sido seqüestrada ou era sábado. Ela nunca perdia a hora. Sábado não era. Tinha sido domingo há quatro dias. E quem seqüestra uma empregada?” (BRANDÃO, 2000, p. 44).

Brandão talvez subtendesse que o leitor juvenil de 1991 fosse capaz de compreender a personagem como um modelo a não ser seguido. Motivada por uma possível influência literária advinda de Monteiro Lobato e seus relatos de uma realidade opressora, constituída de forma crítica por meio da figura juvenil desbocada, a boneca de pano Emília. Contudo, a narrativa *brandiana* se configura distante do projeto estético crítico de Lobato.

Tal influência se comprova por meio da entrevista *Toni Brandão – Literatura e mais*, realizada pelo Grupo Editora Global e Editora Gaia, em 15 de maio de 2015, e publicada na *internet* no canal de vídeos *Youtube*, na qual o escritor destaca suas influências literárias como Machado de Assis e Monteiro Lobato:

[...] Monteiro Lobato com a sua grandiosidade. Quando eu li o *Saci* para mim foi como se eu estivesse mergulhando em um universo, estava na verdade, totalmente abismático, novo e encantador, de onde eu nunca mais saí. E na verdade até hoje eu continuo perdido por lá com o Pedrinho e o *Saci*, pela floresta¹³.

Na verve pedagógica, Brandão destaca a preservação do meio ambiente, com destaque para a presença do espaço urbano, recoberto por concreto. O autor apresenta a dedicação dos adolescentes em preservar um pequeno jardim próximo à área de lazer do edifício, ironicamente chamado de Edifício Florestal.

Como ele rega as plantas na hora que está lavando o piso, ninguém reclama. Quando éramos nós que regávamos sempre alguém dizia que as crianças estavam desperdiçando água de novo. Eu queria ver se essas pessoas não bebessem água, como elas iam ficar. A gente tentou explicar pra elas que é

¹³ BRANDÃO, Toni. *Literatura e mais*. Grupo Global; Gaia Editora. Publicado em 15 de maio de 2015. Entrevista concedida a André Argolo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-AAcj9ViR30&feature=youtu.be>. Acesso: 29 maio 2015, às 00h:16min.

importante regar as plantas sempre, mas elas nunca deram bola (BRANDÃO, 2000, p. 11).

O livro foi anunciado pela *Folha de S. Paulo* em 23 de novembro de 1991, com o título “O skate entra na história”, assinado apenas como *Da redação*, que comenta: “Quem já levou um tombo de skate vai gostar do livro [...] Histórias assim se parecem com a vida real. Ao ler, você compara as aventuras da turma do livro e as que você vive com sua turma”.

A narrativa de Brandão, ao destacar na diegese ornamentos do universo jovem como o *skate* e a prática de esportes radicais, consegue suprir sua imaturidade literária, visto que consegue aproximar-se desse leitor rebelde em formação, pois este estaria cansado de histórias juvenis e enfadonhas que se constituem por personagens exacerbadamente infantilizados, cujo conflitos se limitam aos hábitos higiênicos.

2.2.3. *Falando sozinha*

O terceiro livro produzido por Brandão, *Falando sozinha*, é lançado em agosto de 1992 pela Editora Melhoramentos. Composto por noventa e três páginas divididas em dez capítulos, o texto é constituído novamente pela temática juvenil, que se concentra em apresentar, a partir da visão da narradora-protagonista, as dores da infância, especialmente em relação à separação dos pais ou à perda de um animal de estimação.

Isósceles Pallidos é a primeira narradora-protagonista de Brandão. Atriz de comerciais, ecologicamente correta e com nome de triângulo, Isósceles escreve dez cartas (ou dez capítulos) aos irmãos por parte de pai que moram no Rio de Janeiro, com o intuito de relatar a dor de se despedir dos animais de estimação. Em decorrência de uma tentativa de assalto à sua casa, a família (narradora, mãe e empregada) muda-se para o Edifício Florestal, ocorrendo um entrecruzamento das narrativas do autor.

No entanto, diferente do estigma proporcionado pelo discurso do narrador-protagonista de *Aquele tombo que eu levei* (narrativa que se entrecruza com *Falando sozinha*) em relação à personagem da empregada, Isósceles a configura como “superempregada” (BRANDÃO, 1996, p. 89) e destaca que uma das preocupações da mãe ao escolher o apartamento foi o tamanho do quarto da empregada:

O apartamento que minha mãe comprou é grande. Tem três quartos, uma sala mais ou menos grande, dois banheiros, e o quarto da empregada não é tão pequeno. Minha mãe disse que viu uns apartamentos onde o quarto da empregada era menor do que o armário que tem aqui em casa. Coitada da empregada. Ia ter que dormir em pé (BRANDÃO, 1996, p. 29).

O lançamento foi anunciado pela *Folha de S. Paulo* em 29 de agosto de 1992, contendo um brevíssimo resumo do texto com o título “Emoções de uma menina”, que não apresenta a habilidade linguística de Brandão ou sua linguagem voltada para o público juvenil, especialmente a presença de um discurso pedagogizante que compõe a narrativa, atuando assim como uma literatura formativa.

Nessa verve pedagógica, a narradora se encarrega de despertar a prática e o interesse pela leitura dos irmãos mais novos: “Tem tantos livros com histórias superlegais. O livro leva a gente pra longe, sem precisar sair do lugar, seus bobos. Eu já fui em cada lugar bacana só virandos páginas” (BRANDÃO, 1996, p. 31), o que ganha maior relevância ao pensarmos que eles se comunicam por cartas.

Outra prática pedagógica desenvolvida na narrativa é o cuidar do meio ambiente. Convém ressaltar que a presença desse viés em *Aquele tombo que eu levei* apresenta o maior fôlego concedido pela narradora em *Falando Sozinha*, visto que além de descrever, a protagonista atua como uma influência ao desenvolvimento dessa prática para os amigos e, conseqüentemente, para o leitor.

Por exemplo: se o seu Francisco, o zelador do prédio, está plantando alguma árvore no jardim, eu digo: “Vamos lá ajudar ele?” Todo mundo topa. Mas ninguém pensa ou fala o quanto é importante ter bastante verde por perto. Será que eles não pensam nisso? Será que eles não pensam nas coisas que estão fazendo? Só fazem e está acabado? (BRANDÃO, 1996, p. 61).

No que tange à recorrência da temática juvenil em suas narrativas, especialmente a convivência familiar, Brandão comenta suas produções ressaltando sua habilidade em utilizar temas universais como base para a elaboração de suas obras. Segundo o próprio autor, a linguagem empregada na configuração de suas *personas* foi especialmente criada para seu público leitor e desenvolvida a partir da visão de personagens juvenis:

Na verdade eu tento colocar nas histórias, duas coisas não perecíveis, histórias que nunca vão passar de sentimentos humanos, desde a Grécia e o Egito. O que eu dou de diferencial é um olhar diferente, um ponto de vista diferente, e isso que é o meu ganho. Os temas são os mesmo que os autores falam. No entanto, o que destaca o meu trabalho é que eu tenho um jeito de falar particular que eu criei (BRANDÃO, 2014).

Auxilia-nos a compreender o discurso de Brandão ao mencionar as expressões “perecíveis” e “sentimentos humanos” a reflexão que T. S. Eliot (1989, p. 47) propõe em seu ensaio “Tradição e talento individual”, ponderando que “O objetivo do poeta não é descobrir novas emoções, mas utilizar as corriqueiras e, trabalhando-as no elevado nível poético, exprimir sentimentos que não se encontram em absoluto nas emoções como tais”.

Ainda acerca da temática juvenil, o ponto de vista diferenciado de Brandão pode ser compreendido por meio do discurso da protagonista: “O que eu achei mais legal nisso tudo, é que a minha mãe e a Ana, as pessoas que me ajudaram a resolver a vida dos meus bichos, não ficaram tentando me convencer que não era um problema sério. Como se eu fosse uma criancinha” (BRANDÃO, 1996, p. 35), ou seja, à medida que as questões e os sentimentos relacionados ao universo juvenil são valorizados e passam da margem ao centro da narrativa.

2.2.4. *Foi ela (ele) que começou*

Em abril de 1994, Brandão lança, pela Editora Melhoramentos, *Foi ela (ele) que começou*. A obra é composta por setenta e sete páginas divididas em seis partes¹⁴, as quais somam doze capítulos. No dia 5 de julho de 1994, o *Estado de S. Paulo* divulga o livro com o título “Estante jovem” e comenta: “Valorizando o diálogo na literatura, Toni Brandão constrói uma narrativa cheia de emoção, a partir de uma discussão entre dois irmãos adolescentes que estão sozinhos em casa [...] o livro é contado através de duas versões, com pontos de vistas dos irmãos”.

A narrativa é constituída por dois irmãos gêmeos que dividem o foco narrativo. Dessa forma, cada um narra sua versão dos fatos em um capítulo (o fato de terem quebrado uma televisão na ausência dos pais); alternados pelas entradas e/ ou didáscalias “Ele” e “Ela”, teríamos na diegese a palavra de um e a defesa do outro, especificamente nos capítulos um, dois, três, quatro, nove, dez, onze e doze.

Enquanto os capítulos cinco, seis, sete e oito que compõem a parte intitulada “Guerra do pijama” são constituídos a partir do modo dramático, ou seja, o narrador se afasta e as personagens dialogam. Tal diálogo representaria a guerra do pijama trava pelos irmãos, que se concentram em repetir o discurso do outro, dando a impressão de

¹⁴ Foi ela que começou; foi ele que começou; foi ela que começou II – a revanche; foi ele que começou II – a revanche da revanche; guerra do pijama; e, quem começou?

um jogo de imitação e irritação. Encontramos nesses capítulos a maior parte do humor que concede tom de infantilidade ao texto.

Ele: - Inteligentes! Você tem certeza que suas amiguinhas e amiguinhos são mais inteligentes do que os meus?

Ela: - Claro que eu tenho; pelo menos eles não falam palavrão [...]

Ele: - Pelo menos, os meus não ficam doentes à toa.

Ela: - Pelo menos, os meus não vêem revistas proibidas.

Ele: - Pelo menos, os meus não pegam todos os cigarros do pai e põe a culpa no irmão.

Ela: - Pelo menos, os meus não têm que agüentar a bagunça do irmão.

Ele: - Pelo menos, os meus não têm que agüentar a arrumação ridícula da irmã.

Ela: - Pelo menos, os meus não têm que agüentar o chulé do irmão (BRANDÃO, 2004, p. 61).

Novamente com um caráter pedagógico, o primeiro capítulo apresenta Pisco, um dos narradores estudando gramática: “Eu já estava de pijama, quieto, estudando, tentando entender a pior parte da matéria: acentuação gráfica [...] Paroxítonas terminadas em x têm acento. Em r também. Em l também. E também têm acento as paroxítonas terminadas em ã, ãs, ão e ãos” (BRANDÃO, 2004, p. 4). A irmã, a segunda narradora, em seu capítulo, inicia a narrativa relatando uma briga entre ela e o irmão, que é motivada a partir do momento em que ela deseja assistir ao programa da *National Geographic* sobre lobos-guará. No entanto, ao ser impedida pelo irmão (que quer assistir a um vídeo sobre dicas de *videogame*), ambos derrubaram a televisão.

- Mas o programa sobre os lobos-guarás só passa hoje. Você sabe, pelo menos o que é um lobo-guará?

- Acho que é um lobo que tomou muito guaraná.

- Engraçadinho! Sabe ou não sabe?

- Não sei, não quero saber e estou começando a ficar com raiva de uma das poucas pessoas que sabe.

- Pois devia querer saber. É o único tipo de lobo que existe no Brasil (BRANDÃO, 2004, p. 16).

A narrativa apresenta elementos metalinguísticos por meio do discurso do narrador, que questiona a construção do diálogo da irmã: “Ele: - Se a sua professora de português escutasse você dizer essa frase comprida, cheia de erros e sem nenhuma vírgula, ela ia te repetir de ano MAIS UMA VEZ” (BRANDÃO, 2004, p. 41).

O *boom* dessa narrativa foi a sua adaptação realizada por Brandão para os palcos em 1999 no teatro Bibi Ferreira, na cidade de São Paulo. Acerca desse processo adaptativo, podemos destacar a natureza das marcações (indicações cênicas) presentes na narrativa por meio dos diálogos entre as personagens “Ele / Ela”. Esse aspecto

favorece a materialidade textual para a encenação, assim como o monólogo que cada narrador desenvolve em um capítulo, antecipando nossa atenção para a presença do viés dramático na narrativa de Brandão.

A jornalista Beth Néspoli de *O Estado de S. Paulo*, em 13 de agosto de 1999, assina sua coluna com título “Universo adolescente ganha nova montagem”. A base do seu artigo foi uma entrevista concedida por Roberto Lage, responsável pela direção do espetáculo *Foi ela que começou, foi ele que começou*, representado no teatro Bibi Ferreira. Néspoli destaca em seu artigo que “A qualidade do texto foi um dos motivos que levou Lage a aceitar o convite para a direção”

Em 17 de setembro de 1999, também pelo *O Estado de S. Paulo*, Dib Carneiro Neto comenta que “Felizmente, resolveu repetir a proeza e adaptou, este ano, outro de seus livros [...] Se Brandão acertou no texto, Lage acompanhou o ritmo ágil da linguagem dos *teens* e não ficou atrás”. No entanto, o colunista ressalta alguns pontos que prejudicaram o espetáculo: “O fim da peça ficaria melhor sem a chegada dos pais e os dois atores tendo que contracenar com fantasmas. A cena é fraca e prejudica toda a competência dos 55 minutos anteriores”.

Mesmo sendo criticada por sua materilização cênica, a narrativa de Toni Brandão relevou seu pontecial adaptativo, que por meio da habilidade discursiva do escritor viabiliza a utilização do texto em diferentes instâncias midiáticas especialmente por seu caráter híbrido, visando à sua continuação e manutenção.

2.2.5. Na cena textual, *Cuidado: garoto apaixonado*

Em agosto de 1994, Toni Brandão publica o livro *Cuidado: garoto apaixonado*, pela Editora Melhoramentos, com oitenta páginas divididas em dez capítulos. Notamos uma mudança no projeto literário de Brandão, especialmente por conta da diminuição das questões pedagógicas. Essa mudança estética permitiu uma aproximação com a literatura universal, em específico o teatro, representado pela referência ao dramaturgo inglês William Shakespeare.

Nos questionamentos sobre objeto, métodos e finalidades da Literatura Comparada, o primeiro alvo de discussão ou debate tem sido o conceito (nunca unívoco ou pacífico) de influência (que se tem deslocado para o de intertextualidade), a que se vinculam os de imitação e originalidade, de que também derivarão outros (plágio,

paródia, paráfrase, entre tantos), todos igualmente plurissignificativos, formando uma espécie de rede.

Segundo Sandra Nitrini (2000, p. 127), a imitação é “localizada”, visível, e refere-se a “detalhes materiais” – traços de composição, episódios, procedimentos ou figuras e tropos – que podem ser identificados pelo cotejo dos textos em confronto, ao passo que a influência consiste em “uma transmissão menos material” (a “nova” obra absorve um ou outro elemento – gênero, recursos estilísticos, ideias, temas – da outra que lhe serviu de “fonte”). Nesse segmento, a partir de um exercício de Literatura Comparada, notamos que Brandão concede um novo fôlego para seu texto, por meio do diálogo com os dramas shakespearianos. Entram em cena na diegese a influência de *Hamlet: o príncipe da Dinamarca* (1603) e a presença da materialização cênica de *Romeu e Julieta* (1591), enquanto espetáculo representado pelas personagens.

Nessa obra, Brandão apresenta, por meio do narrador-protagonista Tui, um olhar sobre o amor na infância. Tendo sua base no drama *Hamlet*, o amor é compartilhado por dois amigos que se consideram irmãos (Tui e Alê), o que acaba afastando-os, à medida que o antagonista inicia um jogo de manipulação e chantagem após salvar a vida de Tui no primeiro capítulo, impedindo-o de se afogar no mar durante uma tempestade.

- Lembra do desenho do Aladim, que nós vimos o vídeo lá em casa? Então, eu estava aqui pensando que a gente podia fazer igual ao Aladim, quando ele salvou o gênio da lâmpada. O gênio deu ao Aladim o direito de três desejos. Como toda hora você que eu salvei a sua vida, acho que eu também tenho direito a três desejos [...]
- Pô, Tui. Pra você, um cara tão esperto, arrumar um jeito de chamar a atenção da Camila vai ser moleza. É só pensar um pouquinho que eu tenho certeza que você vai conseguir pagar sua dívida comigo (BRANDÃO, 2002, p. 28).

A personagem Camila, uma menina disputada pelos dois amigos, é caracterizada por um estilo masculino, especialmente pela indumentária (dois bonés, um para trás e outro para frente) e por gostar de futebol. No entanto, pelo foco apaixonado do narrador, é descrita como um arquétipo de heroína pedagógica: “E fala inglês bem [...] E joga lixo no lixo. E sabe o que é um quarto-zagueiro. Uma URV. Como se pega o vírus HIV. E o que é UNICEF. E já viajou pra vários estados do Brasil. Pra outros países também. Curte rock” (BRANDÃO, 2002, p. 25).

A presença do drama *Romeu e Julieta* auxilia a criar um clima de amor impossível, corroborando para não menosprezar os sentimentos dos adolescentes, o que

valoriza e concede atenção à presença do amor na infância. Com base na referenciação, alguns diálogos da peça shakespereana constituem as cenas da narrativa juvenil. Ocorre, todavia, que tal mecanismo fica a cargo da figura mitológica de Eros cuja função actancial é a de atuar como elemento que facilite a materialização do amor entre Tui e Camila.

Mesmo estabelecendo diálogo com um expoente do cânone literário, Brandão mantém a presença de elementos pedagogizantes. A escola e a biblioteca compõem quase que todo o espaço da narrativa. Nesse segmento, a obra é recoberta por influências didáticas, uma vez que o narrador-protagonista apresenta disposição em ler poesia.

A biblioteca do meu colégio é superlegal, é só dar uma procuradinha que eu sempre encontro um livro bacana pra emprestar. Eu estava indo devolver um livro sobre o Super Mário Bros, o personagem dos games. Um cara chamado Todd Strasser escreveu um livro sobre ele. Muito bom o livro [...] Agora eu estava a fim de ler poesia. Eu nunca vi ninguém que ficasse apaixonado que não desse pelo menos uma espiadinha num livro de poesias (BRANDÃO, 2002, p. 32).

Com pouca repercursão no ano da publicação, o texto foi adaptado por Toni Brandão para o teatro em 1998, sob a direção de Débora Dubois, e ficou cerca de dois anos em cartaz. Com a adaptação, o autor ganha o Prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Artes). Essa premiação é o seu primeiro destaque como melhor autor juvenil em solo nacional.

Sob o título “Triângulo amoroso é tema de peça teen”, Mônica Rodrigues Costa, jornalista da *Folha de S. Paulo*, em 1 maio de 1998, destaca o sucesso do espetáculo no teatro Faap baseado no livro *Cuidado: garoto apaixonado*, de Toni Brandão:

O mérito do espetáculo é tratar o tema com naturalidade, como um acontecimento entre outros na infância, por meio de um texto de qualidade superior à média. O enredo concentra-se no tema central, desde os diálogos até a entrada e saída dos cenários no palco – simples e eficaz [...] O que surpreende é o tratamento dado à linguagem, que não tem a intenção de explicar exhaustivamente nada. A paixão é uma atmosfera, acontece naturalmente e é representado como a poesia.

Em 26 de julho de 1998, Dib Carneiro Neto, com a chamada “Fim de temporada marca o teatro infantil”, matéria escrita para *O Estado de S. Paulo*, comenta a maestria do escritor ao realizar o processo adaptativo *Cuidado: Garoto Apaixonado*, no “Teatro Faap, é a melhor opção da atual temporada. Toni Brandão adaptou seu livro de mesmo

título e acertou em cheio na linguagem ágil e nos diálogos fortes, bem como o gosto do público dessa faixa etária”.

É partir da ampla repercussão da adaptação de *Cuidado: Garoto Apaixonado* no cenário crítico, especialmente por meio do título concedido pela APCA, que Toni Brandão começa a ganhar notoriedade enquanto autor juvenil. Assim, além de impulsionar suas produções no mercado literário brasileiro, aproveita a oportunidade para ampliar sua vertente midiática, desenvolvendo seus textos para outras instâncias artísticas, atuando como roteirista para a televisão, o cinema e a *internet*.

2.2.6. Uma narrativa multiforme: *Groque*

No final de 1994, Toni Brandão publica *Groque*, o seu sexto livro, o primeiro para o público jovem, ampliando seu projeto estético. Diferentemente das produções anteriores, essa obra foi publicada pela editora Studio Nobel, apresentando cento e cinquenta páginas divididas em dez capítulos. Na apresentação do romance, o escritor, editor e também crítico Ricardo Azevedo escreveu nas orelhas do livro um empolgante comentário acerca das questões que permeiam, equivocadamente, a literatura brasileira, assim como um elogio crítico sobre a narrativa de Toni Brandão.

Toni Brandão pertence a uma nova e talentosa safra de escritores, surgida no final dos anos oitenta, ligada à literatura infanto juvenil [...] Com *Groque*, parece, ele pretende aprofundar ainda mais essa vontade de falar sobre a vida e o mundo vistos pela perspectiva do jovem urbano. Há quem afirme que tal literatura não existe. Para estes, o pequeno leitor, num dado momento, abandonaria os livros ilustrados e com pouco texto, a chamada literatura infantil, e passaria, sem escala, ao mundo da literatura adulta. Outros defendem a existência de uma literatura intermediária [...] A grande maioria das publicações, independente de públicos, não passaria de simples cultura de massa destinada a ser consumida e descartada [...] Como se vê, fala-se muita coisa. Essas discussões, às vezes, pelo menos é a impressão que fica, parecem partir do falso princípio de que há um conceito de literatura nítido e consensual entre as pessoas. [...] Em outras palavras: por aqui pouca gente pode ler e mesmo estes não lêem e não usam nenhum tipo de literatura, nem “a” literatura, nem qualquer outra. Nesse sentido, *Groque*, que inaugura a Coleção da Anta, é um livro bem-vindo. Num texto ágil, fácil de ler, construído próximo da linguagem visual dos roteiros de cinema e de televisão, Toni Brandão consegue levar o leitor a uma reflexão sobre a busca da identidade, tema, aliás, que costuma interessar aos leitores de todas as idades (AZEVEDO, 1997, 1ª orelha).

Em *Groque*, o protagonista Greg aproveita a viagem de final de semana dos pais para agir contra as diversas “proibições sociais” impostas por eles. No primeiro capítulo, Greg, ao trair sua namorada Bia (com sua melhor amiga de infância, Lala),

sofre um acidente provocado intencionalmente por Bia. O acidente, somado aos conflitos interiores da personagem em assumir seu papel social (estudar, casar, trabalhar, dentre outros), atua com mola propulsora para que o protagonista desenvolva uma dupla personalidade, motivada a auxiliá-lo com seus dilemas pessoais (trata-se de Grogue, que nomeia a narrativa). No entanto, seu papel enquanto *persona* dupla não é revelado até o último capítulo, despertando a imaginação do leitor.

Bia está. Sua pontaria não é das melhores. E o capacete não chega a acertar totalmente a cabeça de Greg. Pega raspando [...] Greg fica zozzo [...] Greg começa a cair. Slow motion. Observa. Alguém continua ocupando o seu lugar no espaço. Em pé. Vendo-o cair. O jeito. Não sabe de onde. Greg no chão. Expressão de liberdade no que ficou em pé. E uma gargalhada. Seca. Greg vê o outro sair andando. Bermuda. Tênis. Camiseta branca. Nas costas da camiseta: grogue. Em letras minúsculas (BRANDÃO, 1997, p. 29).

Na narrativa *Grogue* (1997), Greg e Grogue são os personagens centrais motivadores da ação e do conflito. Devido a um acidente, Grogue, além de nomear a narrativa, torna-se um personagem. Representam dois lados de uma mesma moeda, na medida em que Grogue é configurado como a outra personalidade de Greg, desenvolvido inconscientemente para ajudar o protagonista com seus dilemas de juventudes e de vida.

- Então faça um bom uso dela. Fica no caminho. Com a Bia. Te atazanando a vida mas te enchendo de prazer. E continua na faculdade. Dando suas aulinhas de natação. Não inventa vôos mais ousados. Não inventa rock. Nem Luca com sua turma. Coisas que vão te levar pra baixo de novo (BRANDÃO, 1997, p. 60).

Com o intuito de reforçar as proibições feitas pelos pais do protagonista, para que este não se envolva com o *rock* – pois é relacionado implicitamente a más influências e ilicitudes, ou seja, drogas, álcool e doenças –, o discurso protetor de Grogue “Não inventa vôos mais ousados. Não inventa rock. Nem Luca com sua turma” (BRANDÃO, 1997, p. 60), se configura de modo pedagogizante.

Grogue, enquanto a outra personalidade do protagonista da narrativa, zela para que este siga as orientações de seus pais, os quais orietam seu futuro a partir de determinações ao filho: cursar a faculdade, trabalhar e casar-se, atentando-se às relações de interesse financeiro do casamento. Constroem-se um todo moralizante e cívico envolto no discurso de Grogue, sobre a vida do personagem Greg:

- Mas eu estou definindo: eu quero estudar música.
- Pra quê? E o que você vai fazer com música? Tocar em barzinho? Que tipo de futuro te espera, meu filho?
- Eu vou arrumar um futuro bem lega pra mim. Não se preocupem.
- Pronto, Eva. Tudo de novo. Nós nos preocupamos, sim, Greg. E muito.
- Eu não vou te pedir grana, pai. Fica tranqui-
- É claro que vai. Mas isso não é o que mais me preocupa. E lembrar o quanto nós sofremos com você vagando pelo nada. Foram anos terríveis, Greg. Você sem iniciativa, iludido, sonhando acordado, pensando que a vida é bela, que todo mundo é confiável. E que alguém, vindo de algum lugar, ia descobrir seus talentos e te transformar num herói. Vai comer tudo de novo? (BRANDÃO, 1997, p.71 – 72).

Grogue além de reforçar o discurso dos pais e utilizar os medos e angústias do protagonista relacionadas ao futuro, apela aos instintos juvenis e sexuais para convencer Greg a seguir seus conselhos; no entanto, de modo abusivo revelando uma crítica a sociedade patriarcal:

- [...] Eu te dou até o direito de uma traiçozinha de vez em quando. Que tal?
- Greg continua ouvindo. E pensando. Quietos. Sérios.
- Se você se comportar como um bom menino, eu até te concedo a honra de ter um caso com a Lala a história inteira. É. Um triângulo amoroso. Você entre duas belas gatas. Uma loira e uma morena. Topa? (BRANDÃO, 1997, p. 60).

O confronto entre Greg e Grogue proporciona ao leitor, assim como ao protagonista, um choque com a realidade, um momento decisivo, a tomada de atitudes, uma luta contra os diversos ideais que lhes são impostos, ora pelos pais, ora pela sociedade, permitindo ao leitor além de sentimentos de aflição e angústia, atentar-se à diversidade de escolhas que a vida lhe proporciona e à necessidade de criticidade para enfrentá-las.

- Só eu virar as costas e você põe tudo a perder: rompe com a Bida. Procura o Luca. Sai pela madrugada. Bebendo. Uivando pra lua. O que é isso?
- Acho que eu estou entendendo. Você é o meu anjo-da-guarda. Ou seria um guarda-costas? Você está mais pra segunda opção.
- É o que diz Greg. Um pouco mais animado e acordado.
- Grogue ri:
- Fica quieto na sua história, Greg. Não desfoca a ação principal. Você está indo bem (BRANDÃO, 1997, p. 59).

Grogue também é responsável pela interação com o leitor, pois além de questionar as ações do protagonista, destaca-o como um personagem, permitindo a ele e ao leitor estarem cientes da ficção e das responsabilidades de Greg como representante do universo juvenil:

- Tem uma história sendo contada. Não é das melhores, é verdade. Mas o meu papel é o principal.
- Luca dá uma gargalhada. E um soluço.
- E por que você foi o escolhido? Você nem parece com o Matt Dillon?
- Mas tenho a idade certa. Uso as roupas certas. Meu tênis é da marca certa. As bandas que eu ouço: também. E os shows que eu vou. Os livros que eu compro mas não leio, também. E as revistas. E o meu jeito de pensar. De falar. As minhas idéias. [...] Até meus pais, coitados, vivem mal o suficiente pra serem os pais do personagem principal. Até a Bia é gostosa e cruel o suficiente pra ser a minha namorada. Eu sou o cara perfeito pra história (BRANDÃO, 1997, p. 49).

No entanto, quando Greg afunda-se em sua confusão interior, a angústia em optar entre as imposições de seus pais e suas vontades próprias, a dificuldade em assumir o “comando de seu destino” faz com Grogue, sinta-se obrigado a tomar o lugar do protagonista e viver uma “vida adequada”:

- Greg encontra alguns fachos de coragem. E tenta usá-los:
- Desta vez é diferente.
- Grogue percebe. E não gosta:
- Diferente.
- Eu estou saindo fora. Está tudo prontinho. Pra você. Como você queria. Agora vai lá e assume o meu lugar.
- Mais medo nos olhos de Grogue. E Greg:
- Eu estou te dando a minha vez.
- Greg bebe um pouco de água. E continua:
- Agora você é o protagonista. VOCÊ vai se casar com a Bia. VOCÊ vai fazer tudo o que eles querem que eu faça. Tchau (BRANDÃO, 1997, p. 129).

Podemos aproveitar o duelo final das personagens e associá-lo ao projeto estético de Brandão, pois assim como Greg enfrenta Grogue, é como se a literariedade empurrasse o pedagogizante para as margens do texto, especialmente pela voz e caracterização da personagem juvenil, que mesmo sem se rebelar totalmente contra o sistema social, se torna o “dono de seu destino”.

Para manter esse novo projeto literário – menos pedagógico – Brandão constitui *Grogue* por meio do diálogo com um dos clássicos da literatura de formação, o romance *O apanhador no campo de centeio*, de J. P. Salinger. A leitura da narrativa, novamente diante de um exercício de Literatura Comparada, nos permite reconhecer elementos estruturais e temáticos oriundos do texto de Salinger. Convém ressaltar que uma das motivações do exercício advém da influência literária destacada pelo escritor.

Tive a sorte de ter uma formação clássica, lendo com prazer os maiores contadores de histórias e poetas da humanidade, como Machado de Assis, Shakespeare, Guimarães Rosa, Dante, Hilda Hilst, Victor Hugo, Clarice Lispector, Edgard Allan Poe. Todos me influenciaram. Agora quem mais e melhor me ajudou a “equilibrar a minha mão” na hora de criar a minha ficção, foi o autor norte-americano J.P. Salinger, que escreveu o livro *O Apanhador no Campo de Centeio* (BRANDÃO, 2014).

Podemos destacar sumariamente que, assim como no romance de Salinger, o aspecto temporal da narrativa de *Groque* é reduzido, concentrando-se em um final de semana. Holden, o narrador-protagonista de *O apanhador no campo de centeio*, ao fugir da escola, relata e tece reflexões sobre seus dilemas com os estudos. Ao utilizar acrônias na narrativa, destaca seu processo de amadurecimento por meio de vínculos com seus mestres e amigos.

Notamos que a estrutura narrativa e a temática proposta por Salinger é respeitada na obra contemporânea de Brandão, pois o protagonista Greg, diante dos mesmos dilemas de Holden, apresenta questionamentos quanto aos estudos, especialmente no que se refere a cursar faculdade de Educação Física ou abandoná-la para tocar em uma banda de *rock* com os amigos, o que poderia representar diante do exercício comparado o desejo incompreendido de Holden: passar o dia apanhando as crianças antes que elas caiam no abismo próximo ao campo de centeio.

O grande diferencial do texto brasileiro, além da nova roupagem contemporânea concedida por Brandão, concentra-se na figura do narrador de *Groque*, constituído em “modo câmera”¹⁵ conforme propõe Norman Friedman (2012) – a qual será melhor desenvolvida no terceiro capítulo.

Groque se constitui a partir da descrição das ações de outras personagens por meio de dois planos apresentados quase que simultaneamente, como nas telenovelas. Tal atua como um elemento que satisfaz a curiosidade dos leitores, pois não deixa a sensação de que enquanto uma personagem está no foco da *camera narrator* a outra estaria em um vácuo ou imóvel.

Greg [...] Se da conta da demora do elevador, que nem sequer foi chamado novamente. Escadas. Oito andares. Isso não é nada para quem está acostumado a tantas pedaladas. Chega à portaria. Acena de longe para o porteiro [...]

Porteiro - A Bia. Ela está subindo. Eu tentei não deixar. Mas você sabe, essa menina é fogo.

¹⁵ Segundo Friedman (2002, p. 179) o “modo câmera” é capaz de “[...] transmitir, sem seleção ou organização aparente, um ‘pedaço da vida’ da maneira como ela acontece diante do médium de registro [...] o próprio ato de escrever é um processo de abstração, seleção, omissão e organização”.

Olhos nos olhos. Entre eles, os homens sabem quando estão em perigo. Greg dá um soco de direita na palma da mão esquerda. Rewind. Bia no elevador. Aperta o botão do oitavo andar (BRANDÃO, 1997, p. 9 – 10, grifos nossos).

Assim, Toni Brandão consegue conceder ao leitor a impressão de uma maior verossimilhança dos fatos narrados. Especialmente ao utilizar os *flashes* da câmera, ao invés de recorrer à relação de confiabilidade que o narrador-protagonista deve estabelecer com o leitor, como proposto em Salinger, visto que precisamos confiar no discurso absoluto do narrador-protagonista Holden.

Brandão ao limitar o caráter ambíguo do texto, por meio do discurso do narrador em modo-câmera, o escritor não o desmerece polissemicamente ou limita-o a uma única interpretação, todavia o constitui por meio de uma linguagem ágil e sucinta, acessível ao leitor juvenil contemporâneo ao narrar a formação de Greg – o que nos permite associá-lo ao romance de formação contemporâneo.

Segundo Toni Brandão (2014), a narrativa foi criticada pelo exacerbado uso de referências mercadológicas, as quais de acordo com o escritor contribuíram significativamente para sua ausência de crítica. Felizmente, diante do âmbito analítico, sua materialidade linguística tornou-se o *lietmotiv* desta dissertação, a qual discutiremos no terceiro capítulo.

2.2.7. João e seus meio irmãos

Em 1998, Toni Brandão lança a trilogia *João e seus meio irmãos*, composta por *Guerra na casa do João*, *O casamento da mãe do João* e *Tudo ao mesmo tempo*, respectivamente, publicados pela Editora Melhoramentos. A trilogia se concentra em narrar três momentos da vida do narrador-protagonista João: a separação dos pais, o segundo casamento da mãe e o nascimento dos meio irmãos.

O primeiro volume, *Guerra na casa do João*, é constituído por oitenta e cinco páginas divididas em dez capítulos. Brandão constrói uma narrativa reflexiva não restrita somente ao público juvenil, na medida em que ao compor as discussões das personagens dos pais, as recobre por ideais políticos, em que se confrontam os governos dos partidos PT (pelos ideais do pai) e PSDB (da mãe). Assim, começamos a ter contato com um Toni Brandão que toca em questões relacionadas à política brasileira.

Acho que os meus pais pensam que com as brigas deles vão resolver os problemas do Brasil ou de São Paulo, sabe? Tem que ver como foi a briga do

dia em que o Celso Pitta ganhou da Luiza Erundina a eleição para prefeito de São Paulo. Meu pai falou tanto que parecia que o Pitta tinha sido eleito só por causa do voto da minha mãe. Mas isso já faz tempo. Vamos voltar para a briga [...]

- É por causa de pessoas como você, Cristina, que o Brasil vai ter que agüentar mais cinco anos do Fernando Henrique vendendo as riquezas do Brasil pra Deus e todo o mundo.

Meu pai não gosta do PSDB, o partido do presidente. Ele vive dizendo que com essa onda de privatizações o Brasil vai acabar nas mãos dos Estados Unidos, do Japão ou dos países da Europa! E do jeito que minha mãe gosta das idéias do Fernando Henrique, ela nunca deixa barato quando meu pai diz coisas como essa (BRANDÃO, 2006, p. 13).

Em relação ao narrador-protagonista, caracterizado por ter onze anos, o autor constitui uma personagem coerente, uma vez que João demonstra desconhecer diversas palavras utilizadas pelos pais. Assim, sem bater na tecla “gosto de pesquisar ao dicionário” como as outras personagens do escritor, João opta em ignorá-las visto que não as entende, ou simplesmente pede que os pais as contextualize numa linguagem mais acessível:

E o meu pai foi rápido e bem irônico na resposta:

- Orientação da mãe, você quer dizer. Porque aqui a minha opinião sobre a educação do João nunca foi levada muito a sério.

- Talvez porque ela seja utópica e um tanto quanto absurda.

Absurda eu sabia o que era, óbvio. Agora, utópica, fiquei totalmente boiando. Se eles continuassem com aquelas palavras difíceis, da próxima vez eu ia ser obrigado a alugar uma briga de pais com legendas em português (BRANDÃO, 2006, p. 46).

Em 20 de novembro de 1998, o colunista Dib Carneiro Neto de *O Estado de S. Paulo* com o título “Confira os lançamentos dos livros infantis” anuncia e comenta o texto de Brandão como sendo um autor que “[...] já revelou ser um craque em textos voltados para o público adolescente. Sua linguagem é incrivelmente atenta com essa faixa etária, seus problemas, desejos, humores e suas opiniões”.

Em 2003, Toni Brandão adaptou para o teatro o primeiro volume de sua trilogia, *Guerra na casa do João*, sob a direção de Débora Dubois. O espetáculo foi apresentado no teatro do Sesc Vila Mariana, na cidade de São Paulo.

Dib Carneiro Neto pondera com a chamada “O melhor é separar” para *O Estado de S. Paulo*, em 17 de outubro de 2003, a habilidade de Brandão enquanto dramaturgo “[...] de novo, acertou em cheio nos diálogos. A linguagem dos adolescentes aparece na peça no tom exato – viva, criativa, ágil”, e, ressalta alguns pontos de destaque do texto “[...] o pai por exemplo, repete sempre para a mulher, em meio a todas as brigas de

caráter pessoal, a mesma frase feita ‘Você não entende que o Brasil está mudando?’ Ótimo bordão”.

O segundo volume (*O casamento da mãe do João*) e o terceiro (*Tudo ao mesmo tempo*) da trilogia não foram adaptados para o teatro. Com efeito, mesmo que a leitura dos dois textos auxilie a compreender o processo de escrita de Brandão e a ausência de crítica acerca destas, optamos em restringir-nos apenas ao primeiro volume, como propusemo-nos inicialmente ao selecioná-lo como *corpus* do texto adaptado.

2.2.8. *Televizinhos*

Em 2003, Toni Brandão lança o seu décimo terceiro livro pela Editora Melhoramentos, *Televizinhos*, com cento e vinte oito páginas divididas em onze capítulos. Na trama juvenil, o narrador-protagonista (Kiko) divide o foco com seus três amigos (Tuto, Clara e Rita) ao apresentar o interior dos apartamentos do edifício Século XXI, concedendo destaque aos seus moradores, os quais representam culturas e países diferentes (brancos; negros; árabes; americanos; judeus; cristãos, dentre outros).

O *leitmotiv* da narrativa é a ameaça de demissão do porteiro pela síndica do condomínio, pois o funcionário assistia TV enquanto trabalhava. Os quatro amigos que presenciaram a cena resolvem visitar os apartamentos para esclarecerem aos moradores a injustiça da síndica. É por meio dessas visitas, em que cada capítulo refere-se a um apartamento, que os adolescentes conhecem um edifício constituído multiculturalmente.

A chamada de Dib Carneiro Neto para a *O Estado de S. Paulo* em 23 de abril de 2003 se destaca no centro da página do jornal “Uma gangue do bem e um prédio globalizado”, dividindo a página com o livro *Portinholas*, da conceituada autora Ana Maria Machado.

É um edifício globalizado [...] Falar para os pré-adolescentes sobre os meios de comunicação era um assunto latente para mim que trabalho na TV [...] Generalizou-se que televisão é ruim para as crianças, por seu conteúdo erotizado e consumista, mas eu sempre ajudei a fazer programas bons (Zeca e Juca, Irmãos em ação, Sítio do Pica-pau Amarelo), por tanto queria mostrar que há o outro lado, como por exemplo a importância fundamental do imediatismo da TV para veicular informações decisivas (BRANDÃO, 2003)¹⁶.

¹⁶ CARNEIRO NETO, Dib. Uma guange do bem e um prédio globalizado. São Paulo, *O Estado S. Paulo*, 23 abr. 2003.

Por meio da notícia, conhecemos que a narrativa destaca uma temática voltada para a aceitação da diversidade, pois as personagens secundárias representam países com ideologias opostas. Nota-se, por exemplo, que na formação do aspecto ideológico, circundam questões do cenário televisivo, retratando os efeitos positivos e negativos que a programação concede aos telespectadores. Dessa forma, os protagonistas adolescentes são bombardeados pelos diferentes pontos de vistas das personagens.

- Tirando os canais de TV a Cabo em que só passam desenhos e programas infantis, não tem muita coisa na televisão pra gente da nossa idade: os quase adolescentes! [...]
- Do que é que você gosta na TV, Clara? [...]
- De programas que não tratam as pessoas como burras! [...]
- E quando você acha que as pessoas estão sendo tratadas como burras pela televisão? [...]
- Quando os programas fazem as pessoas passar por ridículos... quando elas vão aos programas pra contar alguma coisa difícil da vida delas pra um monte de gente ao mesmo tempo... principalmente nos programas de auditório... eu acho que nesses programas ninguém tá nem aí pro problema da pessoa, sabe? Acho que só querem aproveitar da dor da pessoa pra fazer o programa acontecer (BRANDÃO, 2003, p. 24 – 25).

Convém ressaltar que em 2000 e 2001 Brandão trabalhou para a Rede Globo de Telecomunicações como roteirista de seriados juvenis. Diante desse cenário de produção cultural, podemos considerar que segundo Souza (2002, p. 119) “os fatos da experiência, ao serem interpretados como metáforas e como componentes importantes para a construção de biografias, se integram ao texto ficcional sob a forma de uma representação do vivido”.

Dessa forma, ao demonstrar seu posicionamento ácido, crítico e com pitadas didáticas sobre a programação e o conteúdo televisivo, o escritor descortina e desmitifica a visão utópica que os adolescentes possuem desse universo midiático, o qual é considerado popularmente como um discurso absoluto da “verdade” incondicionalmente aceita.

- Vocês lembram como eram as cenas da menina drogada, na televisão? Querendo dar uma de superior, mas tão incomodado quanto a Clara, o Tuto deu uma risadinha nervosa e falou:
- Aquilo era novela!
- A Clara não perdeu tempo:
- Mas todo mundo falou que as cenas eram muito parecidas com o que acontece com a maioria dos drogados na vida real.
- O Tuto não estava a fim de dar o braço a torcer:
- Você não ouviu quando a Professora Teresa falou pra gente que as novelas só alienam... Então, elas só mostram mentiras!
- Nem a Clara:

- E você esqueceu o que o Eduardo falou sobre o quanto as novelas podem ajudar as pessoas quando elas misturam com a ficção os assuntos da realidade? (BRANDÃO, 2003, p. 102).

Mesmo imersos nesse bombardeio televisivo, as personagens são capazes de filtrar os ideais expostos e formular seus próprios posicionamentos acerca da influência da televisão, ora vista como alienante, ora como informativa, e até mesmo didática, concedendo maior fôlego ao conteúdo pedagógico de Brandão. Importa acrescentar que o autor utiliza suas personagens secundárias como “professores” tanto da televisão, quanto das ideologias culturais. Também abre espaço para refletir junto aos adolescentes sobre alguns pré-conceitos sobre a homossexualidade; as drogas e o racismo para com os brasileiros e os estrangeiros, especificamente os árabes, vistos como terroristas.

A narrativa juvenil *Televizinhos* constitui um momento de reflexão para os seus leitores, sejam eles juvenis ou não, visto que emana dela ideologias de um escritor midiático, o qual, no entanto, ao conceder voz aos dois lados (como destacado pelo escritor em entrevista ao *Estado de S. Paulo*), permite aos leitores uma ampla visão sobre este universo.

2.2.9. Muito Romântico

Em 2005, Toni Brandão publica a primeira edição do livro *Muito romântico* pela editora Jabuticaba. Dividido em três partes “Noite preta”, “Sophia Zaragoza” e “Isabela Juliana de Albuquerque e Silva”, o romance é composto por quinze capítulos somando 206 páginas cujo narrador onisciente, por meio do foco de diversas personagens (dentre elas as escravas), apresenta uma São Paulo no ano de 1860, lúgubre, podre, recoberta por névoa e chuva, a qual serve como cenário para o amor não correspondido do estudante de direito Antônio pela atriz bugra Diana Hataway, revestindo-se de ideologias românticas, como rebeldia; valorização e enaltação das emoções e a melancolia profunda.

Em 14 de janeiro de 2006, o jornalista Eduardo Simões, na sessão “Iustrada” do *Jornal Folha de S. Paulo* realiza uma matéria em comemoração ao mês do aniversário da cidade de São Paulo: “SP à moda antiga: A cidade de 1863 é cenário para história de amor não correspondido” e destaca o livro *Muito romântico*, de Toni Brandão publicado em 2005 com a temática direcionada ao público de jovens adultos.

Em “Muito Romântico”, o autor Toni Brandão descortina São Paulo 1863 [...] Há cerca de três anos, Brandão, que é conhecido com “o rei da quinta-série”, por conta de seus livros infanto-juvenis, que já venderam 700 mil exemplares, resolveu se lançar com escritor para adultos e jovens adultos retratando um momento da história em que a juventude teve grande representatividade. Assim surgiu “Muito Romântico”, no Brasil Imperial, na segunda geração do romantismo¹⁷.

Na mesma data, 14 de janeiro de 2006, Karla Dunder jornalista de *O Estado de S. Paulo* escreve a notícia que anuncia *Muito Romântico*, “Os jovens da São Paulo do século XIX” e comenta “Com riqueza de detalhes, o autor faz um mergulho na história e reconstitui a arquitetura da cidade [...] Para entrar no clima da época, Brandão levou um ano debruçado em jornais e documentos do Arquivo do Estado, do Patrimônio Histórico e da própria faculdade de São Francisco”.

Ao desenvolver deste trabalho que priorizou a pesquisa histórica para compor a narrativa, Brandão releva um empenho em alcançar seu leitor por meio da verossimilhança. Dessa forma, demonstra maestria ao constituir um universo equilibrado, no qual os efeitos de verdade e o caráter ficcional do texto literário se completam e se harmonizam.

Costumo dizer que escrevo para o ser humano, sempre com humor e clareza de linguagem, sem jamais subestimar o leitor [...] Sempre tratei de diversos assuntos nos livros para crianças e no caso dos leitores adultos, talvez o que mude sejam as reflexões dos personagens, um ponto de vista diferente [...] (BRANDÃO, 2006)¹⁸.

Ao entrevistar Brandão acerca do romance que retrata uma São Paulo antiga, Karla Dunder destaca que o escritor afirma ter constituído uma narrativa para o público adulto, o que possibilita uma mudança na configuração das personagens; causando, assim, uma incoerência em relação ao público jovem-adulto mencionado por Eduardo Simões a *Folha de S. Paulo*. O romance apresenta certo distanciamento em relação ao público jovem, especialmente ao observar a composição de sua capa por um vermelho que remete à coloração sanguínea com a cidade aos fundos ofuscada em tons de cinza.

Ocorre, todavia, que a segunda edição do romance publicada em 2012, pela Editora Autêntica Gutenberg, destaca-se por uma capa que contém o protagonista

¹⁷ SIMÕES, Eduardo. SP à moda antiga: A cidade de 1863 é cenário para história de amor não correspondido. São Paulo, *Folha de S. Paulo*, 14 jan. 2006.

¹⁸ DUNDER, Karla. Os jovens da São Paulo do século XIX. São Paulo, *O Estado de S. Paulo*, 14 jan. 2006.

desenhado com traços em tom preto, branco e vermelho, sobreposto a um pequeno caixão. Ao refletirmos sobre o contraste entre ambas as capas, a segunda edição busca recuperar o público jovem-adulto destacado por Simões em 2006.

A crítica considera o romance especialmente por seu pano de fundo, o qual rememora uma São Paulo histórica constituída pela árdua pesquisa do escritor. No entanto, desconsidera-se que *Muito romântico* apresenta um Toni Brandão ácido, irônico, influenciado pelas Gerações Românticas da Literatura Brasileira, sem perder sua linguagem ágil e envolvente. O escritor constitui uma narrativa em tom de crítica e denúncia ao regime político, à economia, à mão-de-obra escrava, bem como a corrupção do clero, referindo-se ao contexto em que os fatos ocorreram.

- ... coloque essas moedas nas mãos do Padre Leão e diga que é apenas um adiantamento para que ele celebre os rituais da morte do meu pai.
Temendo que Sophia se arrependa do que prometeu, Padre Leão gasta menos tempo para chegar à casa dos Zaragoza do que levou o escravo Abel [...]
Soa muito bem a Sophia a ambição que ela vê em Padre Leão – ambição disfarçada em pesar –, enquanto ele coloca em um dos bolsos do hábito as moedas de ouro que até então permaneciam em sua mão; talvez para lembrar àquela que o contratou que as três moedas são só um adiantamento (BRANDÃO, 2012, p. 153).

A referencialização literária que antes não possuía tanta relevância nas narrativas de Brandão, passa a configurar as personagens e conduzir à narrativa. Nessa verve, o escritor recorre a recortes da Literatura Clássica Universal e Brasileira, com intuito de reforçar as angústias interiores do protagonista. Angústias motivadas por uma vida boêmia, na qual temos a possibilidade de vislumbrar a biografia dos escritores românticos que são mencionados na diegese.

Para tanto, ganham folêgo, na narrativa, poetas representantes da segunda e da terceira geração romântica da Literatura Brasileira, tal como Casemiro de Abreu; Álvares de Azevedo; Castro Alves; assim como, as influências românticas advindas da literatura estrangeira como Rousseau; Goethe; Lord Byron; e Baudelaire com seus preceitos simbolistas; dentre outros.

Para não fugir totalmente ao seu projeto estético, Brandão destaca, com leveza e suavidade, a figura de um jovem e sua necessidade de praticar a leitura. Ao focalizar a personagem juvenil Allegro (filho de pais analfabetos) que aprende a ler com auxílio de um padre. Escondido de sua mãe, a personagem lê *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo e *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Goethe, cujas produções são ícones do Romantismo literário:

Não é o que fazem as crianças? E eu? Pobre Werther. Como sofre o fracasso de seu amor... [...] Nem tanto na forma, mas no conteúdo, Allegro reconhece, na angústia e no tormento do jovem Werther do livro, o angustiado e atormentado Antônio que ele vê perambular, cada dia pior, desde que foi abandonado por Diana Hataway.

Quando foi pego, há poucos dias, devolvendo o livro Noite na Taverna, estabeleceu entre Allegro e Antônio uma grande cumplicidade. Em vez de repreendê-lo por entrar em seu quarto e tirar um de seus livros, Antônio quis saber qual impressão tinha causado ao garoto a leitura (BRANDÃO, 2012, p. 136).

Não obstante, o cunho pedagógico que caracteriza Brandão não é completamente superado. O didatismo de *Muito romântico* constitui-se a partir do instante em que o escritor desconsidera que seu leitor seja um consumidor dos clássicos. Assim, concede facilmente todas as referências literárias utilizadas na constituição do romance. Tal prática além de limitar um real desenvolvimento da leitura, aproxima o texto ao papel de um livro didático, cujo enfoque se restringe a realizar explicações sobre os escritores mencionados. Essa restrição ganha envergadura nas últimas páginas do romance em que podemos consultar as “Obras de referência” e as “Citações”.

Mesmo com seus “pecados pedagógicos”, *Muito romântico* permitiu-nos contemplar um Toni Brandão leitor dos clássicos literários; evidenciando, também, um escritor capaz de utilizar, com certa habilidade, textos matrizes na constituição de sua narrativa. Tais observações, de forma sistemática, não é o propósito desta dissertação, visto que nosso objetivo concentra-se, sobretudo, no discurso híbrido do escritor e da influência do mercado literário em seu projeto estético.

2.3. Das páginas às telas: a multiplicidade da escrita midiática

Eu procuro que tudo comece no livro. As minhas peças de teatro, sempre foram teatro e livro, e, conversam mais ou menos parecidos. Eu nunca tive nem livro nem peça herméticos, que não fosse pra ser visto e entendido por muita gente. Então eu sempre mantive uma linguagem coloquial, *pop*, na literatura que é um lugar mais reflexivo (BRANDÃO, 2014).

Em 18 de agosto de 1995, Brandão lança uma fita de áudio com a narração de seu livro, a qual é destacada pela reportagem na *Folha de S. Paulo* “Para ouvir no *walkman* e brincar no computador”. No artigo, comenta que “Nelas, atores pré-adolescentes representam os personagens. Há também efeitos especiais de som, como se fosse uma novela de rádio”.

Com o sucesso do primeiro áudio-livro em 1996, Brandão lança a produção *Perdido na Amazônia* em dois CD-ROM. A obra está constitída em três idiomas: português, inglês e espanhol. Em 18 de setembro de 1996 a *Folha de S. Paulo* com o título “CD-ROM visita a Amazônia” apresenta o trabalho do escritor destacando sua interatividade e o conteúdo narrativo.

[...] baseado no livro *hômimo* de Toni Brandão, traz várias informações sobre índios, animais e plantas da região. Destinado a crianças entre 8 e 11 anos, o software tem três opções de idiomas [...] é ambientado na floresta amazônica e composto por três blocos. O primeiro reúne o texto original do livro, o segundo contém informações sobre a região, e o terceiro traz dois jogos, ilustrados com animais e plantas [...] são apresentados mitos como o Saci e a Iara¹⁹.

Com uma maior interatividade, em março de 1997, Brandão publica o primeiro capítulo de *Crimes no Parque*²⁰, uma série interativa publicada no *site* terra.com.br, com a temática policial. Finalizada com vinte capítulos, a narrativa virtual criava vida com os cliques dos leitores. Constitída por notícias e imagens que além de despertar a curiosidade sobre quem seria o assassino fictício do Parque de São Paulo, possibilitava ao leitor encontrar pistas para desvendar sua identidade. Todavia, o *site* atualmente disponível não funciona, pois sua versão não é mais compatível com o atual sistema de *internet*.

Em 2000, Brandão produziu roteiros para a Rede Globo de Televisão dos seriados *As aventuras de Zeca e Juca* e *Irmãos em ação*, apresentados na programação

¹⁹ CD-ROM visita a Amazônia. São Paulo, *Folha de S. Paulo*, 18 set. 1996.

²⁰ Disponível em <http://www.terra.com.br/crimes/> último acesso em 09 abr. 2015.

matutina da emissora, *Bambular* ou mais conhecida como *TV Globinho*. Ocorre, no entanto, que apenas nas biografias do escritor em seus livros é que conseguimos encontrar essa informação, pois até mesmo ao consultar os arquivos da emissora encontramos poucas referências das séries e do roteirista.

Eu primeiro trabalhei como jornalista durante sete anos na folha de São Paulo, porque era muito interessante e deu muita disciplina para mim, me ajudou muito. E quando eu fui escrever para a televisão eu já vinha bem disciplinado do jornal, porque tinha prazo, tamanho certo para caber o texto (BRANDÃO, 2014).

Em 2001, Brandão participou como um dos roteiristas do processo adaptativo do seriado inspirado nas narrativas de Monteiro Lobato, *Sítio do Pica-pau Amarelo* transmitido pela Rede Globo de Televisão. É por meio do crítico Dib Carneiro Neto que o trabalho de Brandão se destaca diante das letrinhas miúdas que compunham o seu nome juntamente com outros da equipe responsável pelo seriado.

Brandão é um *best seller* nessa faixa etária, que consome suas histórias com o mesmo apetite que devora *Big Macs*. Já vendeu 450 mil livros, o suficiente para coroá-lo como o rei da 5ª série, ano escolar que agrupa seus leitores mais fiéis. Mas não é o suficiente para ele. Adaptou cinco de suas obras para o teatro e chegou à final do Prêmio Sharp de Música com o CD Tutu, o Menino Índio, seu oitavo livro, história de iniciação de um curumim narrada por Rita Lee. Há dois anos, Brandão foi convidado pela Globo para escrever os seriados *Irmãos em Ação* e *As Aventuras de Zeca e Juca*. Atualmente está às voltas, ao lado de outros três roteiristas, com o desafio de verter novamente para a emissora o *Sítio do Pica-pau Amarelo*, da obra de Monteiro Lobato, grande sucesso nos anos 70 dirigido por Geraldo Casé. Brandão faz questão de desmentir os boatos sobre uma adaptação hightech, com Pedrinho e Narizinho grudados na tela do computador enquanto Tianastácia prepara bolinhos no microondas. "Isso é um absurdo. Lobato tem elementos de imaginação fantásticos. Vamos ser fiéis à obra. Haverá apenas algumas mudanças na linguagem, mas sem banalizar ou vulgarizar", diz Brandão, sentado no sofá do apartamento onde mora na Zona Sul de São Paulo.²¹

O autor também produziu uma série em quadrinhos intitulada *O mundo de Bia* para a revista eletrônica *Atrevidinha* da Editora Escala. Voltada para o público adolescente, a série foi publicada nas páginas do site uol.com.br. Contudo, o único número publicado é o primeiro capítulo "Se tivesse esse poder!!!"²².

Em 2013, Brandão participou do desenvolvimento do projeto *Livro e Game* patrocinado pelas empresas de telefonia *Telefônica* e *Vivo*. Realizado pela Virtual

²¹ CARNEIRO NETO, Dib. Tony Brandão: o rei da 5ª série ataca na TV. São Paulo, *O Estado de São Paulo*, 09 ago. 2001.

²² Disponível em <http://atrevidinha.uol.com.br/atrevidinha/beleza-idolos/50/artigo90031-1.asp.htm> último acesso em 09 abr. 2015.

Educação Cultura e Comunicação, o escritor contribuiu como roteirista, tendo como objetivo permitir aos jovens o contato com clássicos da Literatura Brasileira entre os quais se destacam *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida; *Dom Casmurro*, de Machado de Assis e *O cortiço*, de Aluísio Azevedo.

De acordo com Linda Hutcheon (2011, p. 30) podemos entender o projeto *Livro e Game* por seu teor adaptativo enquanto “processo e produto”, uma vez que a adaptação é “vista a partir da perspectiva do seu processo de recepção [...] uma forma de intertextualidade; nós experienciamos as adaptações como palimpsestos por meio da lembrança de outras obras que ressoam através da repetição com variação”.

Assim, por meio de uma leitura interativa no ambiente virtual, (o qual os adolescentes dominam e utilizam constantemente), o *Livro e Game* foi desenvolvido a partir de jogos interativos que necessitam da realização da leitura para alcançar pontos e conquistar o objetivo do jogo. Dessa forma, o trabalho realizado por Brandão não se resume ao de roteirista, visto que o projeto atua como uma ponte iniciada pelo texto eletrônico, mas que tem o poder de conduzir os jogadores para a leitura dos clássicos da Literatura Brasileira.

Com alcance no âmbito acadêmico, Toni Brandão participa do *IV Congresso Internacional CBL*²³ do *Livro Digital: O Livro além do livro*, em 13 e 14 de junho de 2013, realizado na cidade de São Paulo, como componente de uma mesa redonda intitulada “O livro digital infantil e juvenil: livro ou game?”, ao lado da Professora Doutora Mariza Lajolo uma das mais renomadas pesquisadoras da literatura infanto juvenil brasileira.

Acreditamos que cada experiência realçou significativamente o contato do escritor com a utilização de recursos advindos do universo midiático, especialmente a linguagem curta e coloquial, somada aos aspectos visuais, os quais transparecem constantemente em suas obras. Sobre essas questões linguísticas, Brandão afirma que “O livro tem a palavra e a intimidade de quem vai ler e vai pegar aquilo. E você tem que emocionar com outros recursos. Então, cada linguagem para mim é muito mais desafiadora” (BRANDÃO, 2014).

Diante da habilidade de transitar entre essas diferentes instâncias, o autor que foi considerado “midiático”, mesmo sem aparecer constantemente nos veículos de comunicação de massa ou divulgar o seu trabalho por meio delas, utilizou suas

²³ Câmara Brasileira do Livro.

experiências para constituir, além de uma linguagem e um projeto estético híbrido, uma personalidade capaz de representar tais instâncias, relevando a multiplicidade artística do escritor.

2.4. Por trás das cortinas: em cena, o Dramaturgo e a Diretora

Com a repercursão do texto de Brandão nos jornais da cidade São Paulo, uma nova possibilidade artística se iniciava para o escritor. Surge nesse cenário a presença de Débora Dubois, formada em Artes Cênicas em 1988 pelo Instituto de Arte e Ciência – Indac - em São Paulo. Diante da interpretação de textos didáticos para adolescentes em escolas públicas, a atriz notava ali que algo estava errado, haja vista que o público demonstrava-se distante da representação.

Eu estava trabalhando na época como atriz num espetáculo que era para escolas sobre Maria Quitéria, que era uma mulher brasileira que foi lutar junto com o exército de Dom Pedro I. Fazíamos esse espetáculo para o público de 7ª e 8ª série, e eu achava uma judiação porque eles faziam uma baderna, pois não tinham o menor interesse naquilo. E eu falava “isso é um desperdício” porque a gente tem como atingir esse público (DUBOIS, 2014)

²⁴.

Motivada a atuar como diretora e dirigir um espetáculo que alcançasse os adolescentes, Débora Dubois consegue auxílio com uma produtora para financiar um espetáculo juvenil. Ocorre, todavia, que faltava, ainda, um texto para a materialização do espetáculo.

No dia que a produtora me falou do recurso para fazer a peça que era dentro de uma escola e isso era o que eu queria. Depois disso fui para o aniversário da Vera Zimmermann, a *Vera Gata*, da música do Caetano Veloso. Cheguei lá Toni Brandão estava porque ele também é amigo dela. E eu não conhecia o Toni ele estava na mesma roda de amigos, começamos a conversar e aí ele falou assim “você já leu um livro meu?”. Eu fiquei desesperada para achar esse livro que era *Cuidado Garoto Apaixonado*, li e decidi que era esse o texto, e, montei (DUBOIS, 2014).

Firmada a parceria, estrearam em abril de 1998 no teatro Faap em São Paulo, com o espetáculo ganhador do prêmio APCA, *Cuidado Garoto Apaixonado*, ao lado de

²⁴ Entrevista concedida por Débora Dubois, ao pós-graduando Luiz Fernando Marques dos Santos, do Programa de Pós-Graduação em nível de Mestrado e Doutorado em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, *Campus* de Três Lagoas. Entrevista realizada em 05 de abril de 2014, no Teatro das Artes, localizado no Shopping Eldorado, São Paulo.

atores que hoje são reconhecidos nacionalmente: Júlio Rocha, Marcos Damigo, Jerusa Franco, dentre outros que compunham o grupo *Barata Albina*²⁵, dirigido por Débora Dubois.

Acerca do processo adaptativo do texto, Dubois relata sua nova experiência como diretora, assim como a tarefa de Toni Brandão em transpor para o palco o texto literário, a qual segundo Dubois é realizada com maestria pelo escritor.

Quando eu li o livro eu não sabia exatamente o que fazer para fazer essa adaptação. O Toni também nunca tinha feito, mas o Toni já tinha transformado história em rádio, em *CD*, e ele tem uma facilidade com o diálogo. Então eu acho que o nosso aprendizado foi esse. Foi colocar essas coisas no palco, pegar um texto da literatura para dramaturgia. E ele realizou isso muito bem. Depois quando eu comecei a montar ele já não estava mais no palco (DUBOIS, 2014).

É a partir dos postulados de Linda Houtcheon (2011) que conseguimos compreender os anseios e as perspectivas demonstradas por Dubois que resultou no processo adaptativo do texto de Brandão para o teatro. De acordo com as concepções da estudiosa acerca desse processo, é importante destacar que

[...] uma história mostrada não é o mesmo que uma história contada, e nenhuma delas é o mesmo que uma história da qual você participa ou com a qual você interage, ou seja, uma história vivenciada direta ou cinesteticamente. Cada modo adapta diferentes coisas – e de diferentes maneiras [...] contar uma história, como em romances, contos e até mesmo relatos históricos, é descrever, explicar, resumir, expandir; o narrador tem um ponto de vista e grande poder para viajar pelo tempo e espaço, e às vezes até mesmo para se aventurar dentro das mentes dos personagens. Mostrar uma história, como em filmes, balés, peças de rádio e teatro, musicais e óperas, envolve uma *performance* direta, auditiva e geralmente visual, experienciada em tempo real (HUTCHEON, 2011, p. 35).

Impulsionados pelo sucesso do espetáculo *Cuidado Garoto Apaixonado*, Brandão e Dubois concorrem e ganham o Prêmio *Coca-Cola* de Apoio ao Teatro em 1999, com o qual financiaram a produção do seu segundo espetáculo, também adaptação de um dos romances de Brandão. Nesse interstício, entrava em cena a narrativa *Grogue* (1997) que, no entanto, não ganha repercussão como a anterior.

²⁵ No primeiro dia de ensaio do grupo para a representação de *Cuidado Garoto Apaixonado* no Teatro FAAP, apareceu uma barata albina, que primeiramente desestabilizou o elenco, criando ali uma trágica comédia para matar a barata. O episódio concedeu o nome ao grupo.

Mesmo com alguns aspectos de destaque, como a presença do duplo no texto *Groque* que foi mantida na adaptação, ao entrarmos “na coxia” da montagem em 1999, Débora Dubois nos releva alguns pontos que propiciaram uma visão negativa a crítica.

Acerca do duplo que constitui as personagens Greg e Groque, Toni Brandão aponta que na adaptação teatral “O ideal era que fosse feito pelo mesmo ator os dois. Mas a Débora me ensinou que não. Um desafio, não ser o mesmo ator que faz o mesmo papel, ao contrário, são dois que fazem o mesmo papel, foi desafiador de uma maneira inédita e ao contrário” (BRANDÃO, 2014).

A diretora Dubois ao comentar a técnica utilizada para desenvolver a ideia de *personas* duplas, relata como foram constituídos os ensaios de *Groque*. Assim, destaca o preparo cênico dos artistas e o aproveitamento de suas experiências circenses, as quais contribuíram para superar o desafio de representar o duplo Greg/Groque.

Nós fizemos um cenário que era uma estrutura de ferro. O Marcos Damigo que interpretava o Groque, não sabia fazer circo na época, e todos os dias depois do ensaio ele ia para o circo. Quando chegou o cenário, o Groque iria ficar de ponta cabeça, isso trouxe uma coisa para espetáculo em relação aos personagens Greg e Groque. Nós tínhamos um ator falando o texto em pé, e o outro de cabeça para baixo. Então não tinha necessidade de explicar nada (DUBOIS, 2014).

No entanto, o cenário composto por ferro, que era um dos atrativos, foi destacado por Dubois como um dos complicadores para a continuação de *Groque* nos teatros, devido ao peso e a dificuldade para montar, desmontar e transportar o cenário.

A trilha sonora existente na narrativa também foi um dos destaques do espetáculo que somada à habilidade de Dubois com musicais, representava muito além de um mero elemento da adaptação, impulsionando a continuação da materialização cênica quando as personagens permaneciam em silêncio.

As peças e os textos do Toni, eles já falam nas gírias, a embocadura como a gente chama no teatro é perfeita. Então a música, essa levada mais jovem cai como destacado pelo *Estadão*²⁶ “continua a dramaturgia”, é o fazer dramaturgia com a música. Quando eu estava fazendo a Maria Quitéria, a música não tinha função a não ser pano de fundo. Então eu montava uma cena e entra com uma música, parava o texto e subia a música. A música virava a dramaturgia e possibilitava a reflexão (DUBOIS, 2014).

²⁶ Para os adolescentes, que normalmente não têm muitas opções no teatro, a dica é *Cuidado Garoto Apaixonado*, inspirado no livro de Toni Brandão. A diretora Débora Dubois acerta na direção de elenco jovem e a trilha sonora é das mais acertadas da temporada, caindo com perfeição no gosto da plateia. CARNEIRO NETO, DIB. Uma seleção de programas muito especiais. São Paulo, *O Estado de São Paulo*, 10 jul. 1998.

O *leitmotiv* que afastou *Grogue* dos palcos, segundo a crítica realizada em *off* pelo amigo pessoal Dib Carneiro Neto, o principal crítico dos trabalhos de Brandão, com intuito de preservar a imagem do escritor e de Dubois, foi a dificuldade de convivência com os novos integrantes do grupo Barata Albina, que transparecia ao palco e motivou a finalização do grupo.

Segundo a atriz e diretora, o grupo que ficou em cartaz por dois anos com *Cuidado Garoto Apaixonado* se desestabilizou com a entrada de duas novas integrantes. Assim, quando Dib Carneiro Neto assistiu ao espetáculo, o crítico se recusou escrever a crítica, realizando apenas uma crítica por telefone à diretora e amiga:

Por telefone o Dib me falou que a música você continua usando do mesmo jeito. O texto do Toni é impecável, ele atinge o público de forma direta, porque foi feito para esse público. Só que eu assisti a uma peça em que na minha frente às atrizes estavam lendo o texto e se percebia claramente uma briga entre elas. E por isso que a vida do *Grogue* foi tão curta, por causa de uma briga interna e de ciúmes por causa das novas integrantes. Somado ao cenário *super* pesado, e, eramos nós mesmo que motávamos, e também o teatro que não era o ideal. Enquanto um teve dois anos de vida, *Grogue* durou dois meses (DUBOIS, 2014).

Para Débora Dubois, a adaptação de *Cuidado Garoto Apaixonado* foi como uma chave que possibilitou o início de sua carreira como diretora. Assim como contribuiu com a repercussão dos textos de Toni Brandão, o qual atuou também como diretor dirigindo o mesmo espetáculo.

Diferente do primeiro sucesso, *Grogue* acaba desaparecendo por meio das dificuldades e pela ausência de crítica. Segundo Brandão, em 2015 o romance será relançado pela Editora Autêntica Gutenberg em sua versão narrativa e dramática, o que talvez conceda um novo fôlego à obra.

CAPÍTULO III – O HIBRIDISMO LITERÁRIO E A CONFIGURAÇÃO DA SOCIEDADE DE CONSUMO NO UNIVERSO JUVENIL DE *GROGUE*

3.1. Da ausência à presença: uma leitura dos elementos paratextuais

A narrativa juvenil *Grogue* (1997) desperta no leitor a sensação de curiosidade desde seus elementos paratextuais que segundo Gerárd Genette (2009, p. 9, grifos nossos) são o fenômeno que permite ao “[...] texto se **tornar** livro e se propõe como tal a seus leitores [...]”, ou seja, refere-se à capa, dedicatória, epigrafe, título e subtítulos, dentre outros.

Diante de um autor híbrido que transita entre diversas instâncias midiáticas, a categorização de Genette (2009) auxilia-nos a pensar e filtrar o texto especificamente em seu estado enquanto livro impresso, desconsiderando mesmo que brevemente sua capacidade adaptativa.

Desse modo, notamos que tanto na capa quanto nas folhas de rosto do livro, o título *Grogue* está grafado com inicial minúscula. Os títulos dos dez capítulos que compõe a narrativa também se constituem por iniciais minúsculas, os quais além de não sintetizarem o enredo, são nomeados seguindo uma sequência numérica – um a dez. A sequência auxilia para que o leitor juvenil compreenda a ordem cronológica da diegese, a qual aparentemente não recorre a anacronias.

Diante da leitura da capa – *Krishna* (1991), obra de José Roberto Aguilar²⁷ –, constituída por valores artísticos contemporâneos, percebemos primeiramente a presença do desenho de um corpo aparentemente humano, preenchido pela tonalidade branca. Notamos uma ausência manifestada na capa, visto que este sujeito que a ocupa é contrastado por inúmeras cores – em sua maioria quentes, vermelho e amarelo –, que

²⁷ Em 12 de março de 2014, o jornalista Silas Martí, escreve para o jornal *Folha de S. Paulo*, a matéria “Análise: Obra de José Roberto Aguilar antecipou a arte de rua”, na qual tece alguns comentários acerca do projeto estéticos das obras de Aguilar: “Da captura da ‘aura psíquica’ das coisas, como diz o músico Jorge Mautner, suas ‘orgias de cores’, na descrição também do músico Arnaldo Antunes, a obra de José de Aguilar parece atravessada por um eixo em mutação: a pintura. Suas primeiras telas, influenciadas pela literatura e marcadas por certo desdém pelo apuro técnico, nascem densas, carregadas de matéria e calcadas na representação de espaços fantásticos. São estranhos seres humanóides, que se fundem a flores e plantas ou ganham feições animais, sempre retratados em ambientes achatados, como se a figura e fundo fossem moldados a partir da mesma energia cósmica [...]”. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/03/1424014-analise-obra-de-jose-roberto-aguilar-antecipou-a-arte-de-rua.shtml>. Acesso: em 15, de julho, de 2015.

preenchem em forma de rabisco o fundo da capa, concedendo maior destaque ao centro ocupado pela forma branca.



IMAGEM I – CAPA *GROGUE*, 1997.

A escolha da capa ganha, ainda, maior relevância segundo as concepções do José Nicolau Gregorin Filho (2011), pois na literatura juvenil é importante consideramos a utilização da imagem e seu caráter mediador com o texto, especialmente quando pensamos na capa como o primeiro contato com a narrativa. Assim, o professor assevera que

[...] a percepção das imagens é bastante estimulada na adolescência, em razão do crescente aumento do uso das tecnologias da informação e da comunicação. O incentivo de tal percepção também está associado ao universo cultural: se o jovem vive numa sociedade urbana e consumista, ela está fortemente ligada aos estímulos que a mídia produz (GREGORIN FILHO, 2011, p. 68).

A escolha da obra de arte para compor a capa de *Grogue* não é arbitrária, pois Brandão e Aguilar recorrem à hibridização em seu processo de criação, revitalizando as produções artísticas no cenário contemporâneo. De acordo com Genette (2009, p. 15) “[...] a condição pragmática de um elemento de paratexto é definida pelas características de sua instância, ou situação, de comunicação: natureza do destinador, do destinatário, grau de autoridade e de responsabilidade do primeiro, força elocutória de sua mensagem

[...]”, assim, a pintura e o texto se amalgamam, criando a nova obra de arte com a qual o leitor realizará o primeiro contato.

Em relação à dedicatória “Para ninguém” (BRANDÃO, 1997, p. 5), acreditamos que Brandão procura romper com a habitual convenção de compor uma dedicatória cordial e a imprima a partir de uma ampla gama de ironia e ambiguidade, pois para Genette (2009, p. 123) “qualquer que seja a dedicatória oficial, sempre existe uma ambiguidade na destinação de uma dedicatória de obra [...]”, o que nos motiva acreditar que a necessidade de contrariar modelos conservadores será um dos temas recorrentes no plano narrativo de *Grogue*.

Ao atentarmos à configuração do título do livro e dos capítulos, assim como da dedicatória, notamos que o uso da inicial minúscula possivelmente se refere à ausência ou à desvalorização de personalidade, especialmente ao pensarmos na configuração da capa. Assim, a intenção de tal recorrência gráfica possivelmente está relacionada à constituição do estado interior do protagonista, que somadas aos conflitos sociais constituem o sujeito homônimo da fábula – *Grogue*.

Nesse seguimento, os elementos paratextuais de *Grogue* são compostos, assim como seu discurso, por meio do processo de hibridização de gêneros, pois de acordo com Yves Stalloni (2007, p. 179) “[...] os criadores contemporâneos parecem ter-se aplicado na produção de obras suficientemente híbridas ou incertas para desafiar as etiquetas”, o qual podemos também considerar como uma forma de manutenção dos valores da literatura clássica e suas temáticas universais.

Por meio do resumo apresentado na capa de fundo, somos levados a imaginar que o sujeito da capa representaria o protagonista Gregório, e as cores nos direcionariam, assim, à constituição de seu estado interior, por meio de suas angústias e anseios juvenis, somados à influência dos amigos e das imposições de seus pais.

Gregório anda confuso. Pensa em Bia. No corpo de Bia. No jeito de Bia. Lembra de Lala. Depois, em sua cabeça, aparece Branca, linda como num filme. Gregório tenta mudar de canal. Música. Conversas a noite toda com Luca. Sorri lembrando a cara da família, sua mãe falando alto, seu pai balançando a cabeça com a tal fotografia na mão. Trancar ou não trancar a faculdade? Gregório examina o teto. Sente sono. Vontade de se enfiar na cama e dormir um mês. Ou virar monge. Uma guitarra grita na vitrola. Gregório anda confuso. Meio zozzo. Meio grogue (BRANDÃO, 1997, capa).

Conflitos interiores, relacionamentos amoros, trabalhar e cursar a faculdade de educação física, casar com a namorada que seus pais preferem ou arriscar tudo com uma

nova garota desconhecida, responsabilidade ou diversão são algumas das dúvidas que constituem o protagonista Greg, e por meio dessa dualidade (entre o “fazer” ou o “não-fazer”), permitem ao leitor refletir, aproximar-se e reconhecer-se diante da narrativa.

3.2. As personagens femininas e a sociedade do consumo

Ao priorizarmos uma leitura em relação à configuração e ao papel das *personas* femininas diante das instâncias que constituem a diegese, é relevante considerarmos, inicialmente, as preposições de Antonio Candido (2009, p. 64 – 65), o qual assevera que a personagem “[...] deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo [...] lembrar um ser vivo, isto é manter certas relações com a realidade do mundo [...]”.

A primeira descrição de Bia, namorada do protagonista e personagem feminina central, é apresentada no primeiro capítulo, por meio de seu reflexo no painel de aço do elevador: “Os mesmos olhos verdes. Cabelos negros. E lisos. Cortados um pouco abaixo dos ombros. E uma grande diferença: nada combinando. Tudo maquiado pela aflição” (BRANDÃO, 1997, p. 10).

Notamos que a tensão se reflete na composição de sua indumentária. No entanto, o lado aparentemente frágil de Bia, refletido no elevador, é abafado ao encontrar Lala no apartamento de seu namorado e perceber que eles tiveram relações sexuais: “Da porta, observa atentamente todos os detalhes do cenário onde costuma brilhar. Cama de casal. Revirada” (BRANDÃO, 1997, p. 13). Ganha espaço o sentimento de ódio que reveste o interior da personagem e passa a atuar enquanto *leitmotiv* de suas ações.

A traição desperta o conflito entre as personagens e acentua o clima de tensão do todo narrativo. Bia, motivada por suas angústias e traumas, realiza a ação de provocar um acidente envolvendo Greg. Assim, joga do apartamento do namorado, localizado no oitavo andar, um capacete de ciclista que o acerta, redirecionando os conflitos. Dessa forma, por meio do acidente, o protagonista desenvolve outra personalidade, Grogue, o qual concede o título à narrativa juvenil.

Por seu caráter polissêmico, o romance permite ao leitor pressupor que Greg envolveu-se com supostas influências negativas, por meio da convivência com seus amigos no passado. Bia representaria a redenção para o protagonista: “– O seu papel, Bia, era pra me recuperar. Mas pra alguém consegui recuperar alguém, é preciso que tenha um pouco mais de sanidade mental do que você” (BRANDÃO, 1997, p. 41), pois o liberta de seus antigos hábitos.

A partir da configuração de “boa menina”, Bia consegue conquistar a confiança dos pais do protagonista; eles aparentam ser manipulados por meio da lucratividade futura, visto que a personagem herdará uma rede de academias de malhação²⁸: “– Eu e seu pai recebemos um telefonema desesperado de sua namorada, a melhor de todas que você já teve. A única em que nós confiamos” (BRANDÃO, 1997, p. 67).

Desse modo, a presença do consumismo ganha espaço na narrativa. Notamos em *Groque* (1997) a ânsia das personagens em satisfazer suas necessidades consumistas, o que colabora para chamá-los de *homo oeconomicus*, utilizando a expressão de Gilles Lipovetsky que também aponta: “Consome-se cada vez menos para ofuscar o Outro e ganhar consideração social e cada vez mais para si mesmo [...]” (LIPOVETSKY, 2009, p. 201). Os pais do protagonista se encarregam de controlar os relacionamentos do filho, visando à lucratividade do futuro casamento: “– O que é que tem a Bia, mãe? – Terminar com ela. Uma moça tão boa! tão... – Rica, né?” (BRANDÃO, 1997, p. 65).

Diferentemente de sua descrição inicial, em que a aflição reconfigura seu *modo-de-ser*, a personagem Bia, ao revestir-se do controle de suas ações, se despe do arquétipo de personagem feminina passiva às imposições patriarcais. Com efeito, representaria, segundo a crítica feminista, a *mulher-sujeito*, a qual é “[...] marcada pela insubordinação aos referidos paradigmas, por seu poder de decisão, dominação e imposição” (ZOLIN, 2009, p. 219).

No capítulo “Seis” somos apresentados ao ápice da feminilidade de Bia “[...] Sofisticada. Provocante. Perfumada. Deliciosa [...] Bia sabe muito bem como aproveitar esses momentos. Como duas cobras, seus braços trançam-se no pescoço de Greg. E sua boca tapa a dele com um beijo. Longo [...]” (BRANDÃO, 1997, p. 83). Somos impulsionados a abandonar sua fragilidade apresentada no elevador, para vislumbrar suas habilidades de manipulação e dominação, ou seja, sua configuração como uma mulher-sujeito.

Na narrativa Lala, a mola propulsora do conflito, representaria a consumação dos desejos sexuais adolescentes de Greg, especialmente ao submeter-se a condição de amante. Sua primeira descrição é permeada por uma ampla sensualidade pós-coito.

Está descalça. A camiseta de Greg lhe serve de vestido. Um barquinho vermelho sobre ondas azuis. Iluminados por um sol redondo. Amarelo. Sob o desenho, a palavra Califórnia flutua em azul bem vivo [...] Envergonhada seus cabelos caem um pouco para frente. Loiros. Longos. Ondulados. E um

²⁸ O que nos remete a telenovela juvenil transmitida pela Rede Globo na década de 1990, *Malhação*.

pouco embaraçados. O medo e a tensão deixam-na ainda mais bonita [...] (BRANDÃO, 1997, p. 12 – 13).

Notamos que a sensualidade da personagem se apropria da presença do couro e das pérolas para compor sua indumentária; criando, assim, um clima implícito recoberto pelo fetiche: “[...] Lala já vestiu as meias. De seda preta. A calça de couro. Preta e justa. Fecha um zíper lateral. Tira a camiseta de Greg. Procura algo pelo quarto. Colar de pequenas pérolas em volta do pescoço. Ciúme em Bia. Os peitos de Lala são mais bonitos” (BRANDÃO, 1997, p. 13 – 14).

De acordo com a simbologia a pérola representa o “[...] essencial da feminilidade criativa. O símbolo sexual da concha lhe comunica todas as forças que implica [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 711). Desse modo, no capítulo “Sete” a configuração de amante e/ou distração sexual se confirma por meio do discurso do narrador que se apropria dos pensamentos de Greg: “[...] E sente um pouco de falta de uma cena de sexo. E também se lembra que Lala não tem quase nada a ver com a história dos últimos capítulos. E que uma ceninha romântica e sensual com ela não seria nada mau [...]” (BRANDÃO, 1997, p. 101 – 102).

Ao pensarmos pelo viés do consumismo, acreditamos que Lala ocuparia um *status* social mais elevado em relação às demais personagens. O que nos direciona a tal afirmação é o colar de pérolas que exhibe em seu pescoço, o qual atuaria como um símbolo de prestígio e riqueza: “Suma da minha frente. Antes que eu te enforque com esse colar de pérolas falsas [...] - São verdadeiras. Bia entra em erupção. Mas sufoca a voz” (BRANDÃO, 1997, p. 16).

Assim, o colar de pérolas e sua representação financeira, motivariam os pais do protagonista a vislumbrarem uma possibilidade maior para potencializar seus lucros futuros diante do investimento do casamento do filho com Lala. Tal situação despertaria em Bia, além do ciúme motivado pela amante que prejudica o seu namoro, novas necessidades consumistas, com intuito de superar a rival.

Nessa verve, a cena final do capítulo “Oito” nos releva os impulsos consumistas de Bia mascarados pela oportunidade de se casar com Greg e expurgar os sentimentos relacionados à traição. Um apartamento e uma viagem ao Havaí para Bia; enquanto a academia, um carro e a liberdade para Greg, são os bens de consumo que as personagens irão “lucrar” com o casamento. O que permite também a Bia gozar de uma vingança monetária sobre Lala.

Toca o telefone. Greg puxa o fone pelo fio. Pega-o no ar. Antes que ele caia no chão:

- Oi, Bia.

Greg está longe. Passivo. Fragilizado. Bia está com tudo:

- Detestou ser pedido em casamento pelo jornal?

- É.

- Meu pai disse que assim que a gente se casar deixa a Academia nas suas mãos.

- É?

- É.

[...] Nenhuma animação nesse é. E nem nos próximos.

- E meu pai vai nos dar um apartamento.

- É?

- E nós vamos ganhar um monte de presentes.

- É.

- Seu pai disse que te dá um carro.

- É?

- E a última surpresa: lua-de-mel no Havaí, presente da minha mãe.

- É?

- Já pensou, cara. Você livre das duas dos seus pais. Tendo sua casa. Com suas coisas. Seu carro. E ainda me ter ao seu lado (BRANDÃO, 1997, p. 121 – 122).

A narrativa apresenta duas personagens femininas contrastantes. Destacamos conforme a crítica feminista que a configuração de Bia se molda pelas características da mulher-sujeito que ganha espaço na diegese por seu caráter manipulador, enquanto Lala representaria a mulher-objeto, a qual “define-se pela submissão, pela resignação e pela falta de voz”, servindo especialmente como uma válvula de escape sexual para os desejos do protagonista (ZOLIN, 2009, p. 219).

O narrador também colabora para que percebamos a presença do consumismo na narrativa. No capítulo “Seis”²⁹, ao recorrer ao “modo câmera”, consegue demonstrar, além dessa compulsão mercadológica, a angústia do protagonista diante da exacerbação consumista que massifica os indivíduos, logo, a sociedade que o circunda e o bombardeia. Mesmo diferenciados por seus rótulos, os indivíduos são vistos tão somente enquanto consumidores, o qual por meio da imposição dessas necessidades fabricadas.

[...] jamais se consome um objeto por ele mesmo ou por seu valor de uso, mas em razão de seu “valor de troca signo”, isto é, em razão do prestígio, do status, da posição social que confere [...] Desse modo, a sociedade de consumo, com sua obsolescência orquestrada, suas marcas mais ou menos cotadas, suas gamas de objetos, não é senão um imenso processo de produção de “valores signos” cuja função é conotar posições, reinscrever diferenças sociais em uma era igualitária que destruiu as hierarquias de nascimento (LIPOVETSKY, 2009, p. 199).

²⁹ Convém ressaltar que o trecho foi transcrito na página 38.

As *personas* brandianas se relacionam constantemente com a cultura de massa, especialmente a americana que auxilia a compor a sociedade do consumo apresentada na narrativa. Ao romper o namoro com Bia, o protagonista recorre a referências *hollywoodianas* para construir um discurso irônico acerca das ações da personagem.

- Queria ter uma câmera pra captar todos os detalhes dessa sua cara de bruxa de Walt Disney, que exagerou na maldade [...]
- Quem era aquela loira desengonçada?
- Dublê da Michelle Pfeifer, no *Batman* (BRANDÃO, 1997, p. 40).

O protagonista, ao mesmo tempo em que se aproxima, consegue manter certa distância da cultura de massa americana, visto que não se submete a ela e nem se configura como sujeito-consumidor. Demonstra suas predileções pelas tramas heroicas de Batman, o que não interfere e/ou limita-o a se posicionar em relação aos arquétipos consolidados nas produções de Walt Disney.

3.3. Do narrador à narrativa: uma arquitetura híbrida

Com o intuito de compreender o discurso híbrido que constitui a narrativa *Groque* (1997), atentemos, primeiramente, à figura do narrador. Para tanto, nos ancoramos nos estudos de Norman Friedman (2002) e sua tipologia do modo de narrar proposta no ensaio *O ponto de vista na ficção*.

Notamos que o narrador constituído por Toni Brandão enquadra-se em três das oito classificações propostas por Friedman – “modo câmera”, “modo dramático” e, “onisciente intruso” – à medida que desenvolve seu discurso na diegese.

A princípio, somos iludidos com a sensação de que o narrador limita-se a uma “câmera cinematográfica”, por sua transmissão da realidade, reforçada por uma linguagem curta e direta acerca das ações das personagens.

Greg já está de bermuda. Procura a camiseta pela cama. Está em Lala. Calça o tênis. Vai até o armário. Tira outra camiseta de uma das gavetas. Branca. Cheirando a amaciante. Veste a camiseta. Sai. Lala tira a fita do vídeo, coloca-a na caixinha. Desliga o power. Greg entra no quarto (BRANDÃO, 1997, p. 8).

Friedman (2002, p. 179) categoriza este narrador como modo câmera, visto que é capaz de “[...] transmitir, sem seleção ou organização aparente, um ‘pedaço da vida’

da maneira como ela acontece diante do médium de registro [...] o próprio ato de escrever é um processo de abstração, seleção, omissão e organização”.

Ao considerarmos a possibilidade de um narrador “modo câmera”, notamos a utilização de técnicas narrativas advindas da linguagem cinematográfica – no plano da diegese de Grogue. Nesse segmento, destacam-se os chamados “efeitos de edição” como: *rewind*³⁰, *fast forward*³¹, e *slow motion*³².

Acerca desses recursos provindos da instância cinematográfica, Nicolas Bourriaud (2009) destaca-os por sua utilização com outras artes, o que corrobora a nossas discussões acerca do hibridismo que constitui o discurso do narrador de *Grogue*. Nesse segmento, assevera que:

A praticidade da imagem em vídeo penetra no domínio da manipulação das imagens e formas artísticas: as operações básicas num aparelho de vídeo (voltar, dar pausa numa imagem, etc.) agora fazem parte da bateria de decisões estéticas de todo artista (BOURRIAUD, 2009, p. 105).

Notamos que a presença desses efeitos de edição se materializa desde a primeira página da narrativa, na qual por meio do *rewind* a personagem Greg realiza a ação de rebobinar uma fita de vídeo que assistia com Lala – sua amiga de infância.

Greg senta-se na cama;
- Que final dramático!
Lala está triste:
- É.
- Prefiro autores menos cruéis com os personagens.
- Eles sofrem a fita inteira.
- Pensei que o final ia ser feliz. Pelo menos, seria uma recompensa, né?
Greg aperta a tecla *rewind* do controle remoto (BRANDÃO, 1997, p. 7).

No entanto, o primeiro *rewind*, aparentemente, não possui relação com a forma de narrar em “modo câmera”. Mas, sua presença – precoce – nos auxilia a associá-lo, assim como a narrativa, à instância cinematográfica, por meio da recorrência dos efeitos recorrente desta vertente artística.

Segundo Anelise Reich Corseuil (2009, p. 372), “Linearidade, *flashbacks*, *flashforward* são algumas das técnicas empregadas que podem alterar a estruturação temporal de uma narrativa”. Assim, para realizar e destacar a ocorrência das mudanças

³⁰ Rebobinar.

³¹ Avançar.

³² Ação desenvolvida em câmera lenta.

de cenas no plano diegético, Brandão utiliza os recursos cinematográficos para compor o discurso de seu narrador, o qual relata as ações das *personas* de modo que pareçam desenvolvidas simultaneamente.

O narrador, enquanto “modo câmera”, ao narrar dois momentos distintos, mas que se desenvolvem no mesmo período temporal na diegese, recorre ao efeito de simultaneidade, por meio do *rewind*, especialmente ao destacar um ou mais planos de ação – prática desenvolvida nas telenovelas. Assim, permite que o leitor vislumbre as demais personagens no momento em que estariam inertes ou em um vácuo temporal, visto que não ocupam o centro da cena, ou seja, quando não estão no foco da câmera.

Para ilustrar tal simultaneidade, destacamos dois planos de ação que aparentam ocorrer no mesmo período temporal da diegese. Observamos que no primeiro capítulo teríamos como primeiro plano o diálogo desenvolvido entre o protagonista Greg e o síndico de seu prédio, Seu Francisco. A câmera capta o momento em que o síndico realiza a ação de avisar que Bia havia subido para o apartamento de seu namorado. Ocorre, aqui, um desencontro entre as personagens, arquitetado pelo narrador.

Olhos nos olhos. Entre eles, os homens sabem quando estão em perigo. Greg dá um soco de direita na palma da mão esquerda. Rewind. Bia no elevador. Aperta o botão do oitavo andar. Vê a própria imagem no painel de aço. Susto. Os mesmo olhos verdes. Cabelos negros. E lisos. Cortados um pouco abaixo dos ombros. E uma grande diferença: nada combinado. Tudo maquiado pela aflição. E sensação de desconforto. Que cresce e faz com ela sinta vontade de sumir (BRANDÃO, 1997, p. 10).

O segundo plano se constrói no elevador e ocorre no mesmo espaço tempo em que Greg e Seu Francisco conversam na portaria do apartamento. A câmera, ao focalizar Bia no elevador, recorre a um painel de aço para descrevê-la. O painel, além de compor o fundo, funciona como uma espécie de espelho em que a personagem se avalia, permitindo ao leitor enxergar sua roupagem.

Enquanto a personagem se depara com seu reflexo, a câmera releva ao leitor sua indumentária. No entanto, nesse momento, percebemos que o narrador opta em despir-se de seu “modo câmera” para assumir as características de um narrador capaz de mergulhar no interior de Bia, de modo a relevar suas angústias.

Notamos que o narrador conduz a narrativa de forma arquitetada. Intercala a utilização da configuração em câmera com outros modos de narrar, deixando a falsa sensação de que as *personas* vivem, logo, seriam possivelmente donas de suas ações. Para Jean Pouillon (1974, p. 63), o distanciamento do narrador em relação às

personagens possibilita uma “compreensão imediata dos móveis mais íntimos que o fazem agir; graças a esta posição, ele vê os fios que sustentam o fantoche e desmonta o homem”.

A descrição se inicia a partir do olhar da personagem para si. Na esteira de Pouillon (1974, p. 62) teríamos uma visão “por detrás”, visto que Bia está diante de uma “[...] reflexão que cada um de nós pode fazer sobre a sua própria pessoa, e na qual nos transformamos como que em objetos para nós mesmos [...]”, o que nos possibilita apontar uma mudança na forma de narrar.

O lado aparentemente frágil de Bia, o qual a câmera tenta captar no elevador, é substituído por emoções de ódio e vingança ao descobrir que estava sendo traída por seu namorado Greg, elevando o clima de tensão ao máximo, mesmo que ainda no primeiro capítulo da narrativa.

Nem quer reconhecer a voz. Quer entrar. Tira a mão esquerda do bolso. Gira a maçaneta. Deixa no hall quase todas as noções de boas maneiras. Entra. Fecha a porta. Não chega a bater. Mas faz algum barulho. Bia na porta de entrada. Lala na porta da cozinha. De onde vinha. Com dois pratos na mão. Paradas. Os olhos de Bia fazem um tipo cruel de reconhecimento de área. Quer explicar ao máximo o objeto estranho. Que a observa com dois olhos azuis (BRANDÃO, 1997, p. 11).

O segundo capítulo se inicia em outro espaço, no qual o clima de tensão instaurado no primeiro entre Bia e Lala é rompido. A narrativa é aparentemente conduzida por uma “camerawoman” (garota da câmera) que se encarrega de apresentar as personagens de uma banda de *rock*.

A mão direita da camerawoman segura à altura do olho uma handycam. O olho direito ajuda a escolher a melhor imagem. É tudo o que ela precisa para registrar o ensaio dos Bons Meninos, banda de rock. Eles estão passando pela terceira vez uma versão meio red hot chili pepers de Yellow Submarine, dos Beatles. Erram notas. Não importa. O que os meninos querem são imagens. Arquivo pessoa. A lente dá um belo close nos três anéis de morcego da mão esquerda de Luca, garoto de dezenove. Enquanto os dedos se alternam no braço da guitarra, os morcegos esboçam vôos interessantes (BRANDÃO, 1997, p. 17).

Diante da presença da camerawoman – o que também nos induz à hipótese de que existe um sujeito que segura a câmera *narrator* – importa mencionar a relação do objeto câmera com o olho humano, pois “A comparação da câmera com um olho deriva de idéias antigas, já ditas a propósito da fotografia, o olho e o aparelho de tomada de

cenas considerados intermutáveis porquanto ocupam o mesmo ponto de vista” (AUMONT, 2003, p. 40).

Para interligar o segundo capítulo – o qual aparentemente se inicia sem relação com o anterior – ao primeiro, o narrador recorre novamente à utilização do *rewind*. Assim, consegue demonstrar a ação que o protagonista Greg realiza após sair de seu apartamento, a qual ocorre simultaneamente ao ensaio da banda de *rock*.

A campainha toca de novo. Todos ouvem. Mas não param de tocar. Luca registra ao microfone. Na melodia:
 - E a pizza chegou, oh! oh!
 - Eu vou buscar. É simpático entregadores de pizza em videoclipe, é que diria Spike Lee.
 E lá se vão, camerawoman e handycam. Rumo ao desconhecido. Rewind. Greg. Chega à pizzeria com um certo ar de felicidade. Pela coragem de fugir. Alguma culpa por deixar Lala nas garras de Bia? Até que não (BRANDÃO, 1997, p. 18 - 19).

Notamos novamente a presença de dois planos de ação simultânea construídos pelo narrador. No primeiro teríamos o ensaio da banda de rock, que inicia o segundo capítulo, enquanto que no segundo plano a “câmera” focaliza Greg na pizzeria enquanto dialoga com a atendente.

Para que a narrativa ganhe um ritmo mais acelerado e se concentre nas ações selecionadas pelo narrador para o desenvolvimento do conflito, ganha espaço no plano narrativo a utilização do *fast forward*, visando eliminar os excessos do discurso, assim como a presença das personagens secundárias, direcionando a próxima cena.

Esse Luca que ligou é meu amigo?
 - É, sim, bem. Mas pode deixar que eu vou te atender primeiro. Ele está ensaiando com o conjunto e pode esperar um pouco. Você está aqui.
 Uma ideia anima Greg.
 - Não. A senhora pode atender o Luca primeiro. Eu levo o pedido dele. E como lá.
 - “Você” levar o pedido? Mas você é cliente, bem!
 - Fica como se eu tivesse vindo buscar.
 FF. Fast forward. E lá vai Greg pela rua. Em direção à casa de Luca (BRANDÃO, 1997, p. 20);

Capaz de acelar a narrativa, o narrador também consegue retardá-la para acentar a tensão e o conflito, na medida em que concede uma impressão de lentidão por meio do recurso do *slow motion*, quando Bia acerta Greg com um capacete – Giro – de ciclista.

Bia está. Sua pontaria não é das melhores. E o capacete não chega a acertar totalmente a cabeça de Greg. Pega raspando. O que não deixa de ser uma

pancada. Greg fica zozinho. Um solo de guitarra em sua cabeça. Não identifica a música. Mas é Jimmy Hendrix quem toca. Companheira de algumas dúvidas. O Giro faz um corte vertical no lado esquerdo de sua testa. A tontura aumenta. O solo da guitarra acelera. O Giro se quebra no asfalto. Dois pedaços. Quase iguais. Greg começa a cair. Slow motion. Observa. Alguém continua ocupando seu lugar no espaço. Em pé. Vendo-o cair. Ghost? Nem tanto. Greg reconhece a cara. A roupa. O jeito. Não sabe de onde. Greg no chão. Expressão de liberdade no que ficou em pé (BRANDÃO, 1997, p. 29).

Percebemos que a lentidão se amplia conforme o narrador deixa o plano cronológico da diegese e mergulha no inconsciente do protagonista, fazendo com a angústia interior de Greg se materialize na narrativa, concedendo espaço e materialidade a personagem Grogue.

Segundo Corseuil (2009, p. 376), “[...] a descrição de cenas se concentra no trabalho da câmera, que, [...] pode ser definida como um narrador, pois não está apenas a mostrar, mas também a construir o universo ficcional, como todos os seus significantes”. Não obstante, no terceiro capítulo, ganham espaço na narrativa outros mecanismos que se destacam com no universo cinematográfico – personagens coadjuvantes, panos de fundos, propagandas e trilhas sonoras, destacados em especial por meio discurso do narrador.

a) Figurantes curiosos ajudam a compor a cena do acidente. A pequena platéia acrescenta alguma vergonha à aflição de Bia. Mas ela não se deixa abater. Seu Francisco procura arrependimento em Bia. Não encontra:

- Não era pra acertar.

- Então por que a senhora jogou?

- O senhor quer ajudar ou ficar me culpando? (BRANDÃO, 1997, p. 31).

b) Cena típica de comédia de plano de assistência médica: ainda na porta do hospital, um enfermeiro jovem e eficiente ajuda o porteiro-da-guarda a colocar Greg na maca. Bia caminha aflita ao lado. Tentando explicar o que aconteceu.

- ... e um capacete de ciclista caiu da janela e acho que bateu na cabeça dele... A trupe de salvamento adentra pela recepção do hospital, que está praticamente vazia. Param alguns centímetros antes da porta dupla, revestida de fórmica branca com janelinhas de vidro fosco, por onde não se vê nada. O enfermeiro dá a voz de comando (BRANDÃO, 1997, p. 32).

c) Enquanto esperam o médico:

Bia e seu Francisco em primeiro plano. Ao fundo entra um coadjuvante. Motoqueiro. Cabeludo. Acidentado. Lado direito todo ralado. Cortes sangram. Cabeça intacta. Estava com capacete. Ele entra mancando. Gemendo de dor. Apoiado pelo mesmo enfermeiro que recebeu Greg...

... daria para aumentar a participação do motoqueiro. Daiara para contar o como, o quando o onde e o porquê de seu acidente. Mas ele é só um coadjuvante. Além do mais, o doutor João volta a procurar Bia, com notícias do protagonista [...] Para quebrar de uma vez o clima de horário nobre, o médico dá sua fala durante o percurso que fazem pelo corredor, elevador e o

outro corredor que leva até o quarto onde Greg está em observação (BRANDÃO, 1997, p. 37).

A partir da ligação de Greg com a música, a narrativa constitui-se por figuras de celebridades nacionais e internacionais como Raul Seixas, Jorge Benjor, Rita Lee, Jimmy Hendrix, dentre outros. A utilização dessas personagens reais, assim como suas composições, propicia ao narrador realçar as cenas a partir da trilha sonora que acompanha o desenrolar dos conflitos e das ações das personagens:

[...] No hall. Música. Percebe que o pé direito do seu Keds está desamarrado. Abaixa-se. Ouve melhor. *Living Colours*. Sai do apartamento de Greg. *Loves rears its ugly head*. Uma das músicas preferidas de Greg. Bem mais alto do que ele costumava ouvir. Para encobrir o quê? *Oh, no, please not that again. Love rears up its ugly head*. Conclui a amarração do Keds. E de alguns pensamentos. Enche os pulmões com o ar mais pesado que consegue encontrar. Na fúria que toma forma em sua cabeça. Chega à porta. Tenta ouvir vozes. Só *Living Colours*. E outra vez o refrão: *oh no, please no that again. Love rears up its ugly head*. Ideias violentas. Espera a música acabar. Toca a campainha. Mãos nos bolsos do vestido. Azul. De algodão. Com pequenas violetas. (BRANDÃO, 1995, p. 11)

A utilização da trilha sonora, além de compor as cenas, reflete o universo musical da personagem, em especial, canções de Raul Seixas, como o sucesso *Metamorfose ambulante*. Para tanto, convém destacar uma composição original – de autoria de Toni Brandão – atribuída a Greg e seu melhor amigo Luca, a qual propicia uma percepção do gênero lírico em *Grogue*, assim como possibilita-nos vislumbrar parte do estado interior do protagonista.

O Percevejo
(Luca Benevento / Greg Wendel)

Como um rato
que percorre o labirinto
dos buracos de um queijo
um percevejo
em plena solidão
atravessa o deserto da palma da minha mão
atravessa o deserto na palma da minha mão
se banha no Nilo
saúda beduínos e sorri para o destino
nos traços da linha da vida
e não duvida
no alto da corcova de um camelo
o percevejo
ruma para o norte
refletindo calmamente sobre a extensão da minha sorte
refletindo calmamente sobre a extensão da minha sorte
(BRANDÃO, 1995, 117).

Os recursos midiáticos inscritos na obra de Toni Brandão corroboram para produzir o efeito de realidade, evidenciando outros planos de ações, por meio da digressão do narrador. Assim, o ficcionista utiliza o que há de “comum” na esfera dos leitores, ou seja, as telenovelas consagradas como fonte de entretenimento e diversão do imaginário popular, para atrair o telespectador e aderi-lo à leitura, em consequência ao seu universo narrativo.

Segundo Sônia Pascolati (2009, p. 43), “Contemporaneamente, vemos a teatralidade ocupar muitas dimensões de nossa vida”. Dessa forma, julgamos pertinente nos concentrarmos nessas duas especificidades que distanciam o gênero dramático do narrativo: a ausência do narrador e a ação dramática. No entanto, será importante considerarmos que não estamos diante de um espetáculo materializado no prosaetrio, ou seja, o palco. O que incitaria, a princípio, uma incoerência: como poderia a ação dramática ocorrer no plano narrativo?

De acordo com Sábato Magaldi (1998, p. 19) o espetáculo se constitui, por meio do “[...] predomínio da ação ou da intriga [...]”. Pascolati (2009) auxilia-nos a compreender o sentido de ação ao refletir acerca da etimologia do conceito do termo drama. Assim, a pesquisadora assevera que drama significa a “existência de um conflito entre as vontades das personagens e uma consequente dinâmica de causa e efeito entre suas ações” (PASCOLATI, 2009, p. 93).

A ação descrita pelos estudiosos representaria diversas molas propulsoras que impulsionariam o desenvolvimento de um conflito incessante, o qual motivado pelas personagens. No entanto, como o cair de uma sequência de dominós enfileirados, a ação também culminará na resolução do conflito inicial, pois “A ação deve obedecer a um encadeamento casual a fim de que a intriga caminhe coerente rumo à resolução do conflito” (PASCOLATI, 2009, p. 96).

Poderíamos pensar que as ações ao serem desenvolvidas livremente pelas *personas* se configurariam desorganizadas, gerando um possível caos no palco, por não possuir a figura do narrador que as direcionaria, complementando suas ações de forma a organizá-las. No entanto, o afastamento do narrador no drama não implica a falta de sentido do texto, pois as didáscalias (indicações cênicas ou rubricas) cumprem a tarefa de direcionar e também situar o leitor diante das ações realizadas pelas personagens. Pascolati (2009) assevera acerca da estrutura dramática que:

Contudo, devemos lembrar que o texto dramático demanda uma leitura diferenciada na medida em que é produzido tendo em vista uma possível representação. A própria estrutura do texto obedece a uma dinâmica específica, exigindo do leitor a atenção à fluidez dos diálogos e às indicações cênicas, necessárias para a caracterização das personagens e a compreensão da ação que se desenrola (PASCOLATI, 2009, p. 94).

Ocorre, todavia, que a ação dramática no plano narrativo não incitaria uma incoerência, pois ela se materializa ao concedermos a narrativa o *status* de constituir o próprio prosaíco. Assim, as *personas brandianas*, por meio do afastamento do narrador, se revestiriam de suas máscaras teatrais e construiriam um espetáculo cênico, especialmente por serem meta-personagens, ou seja, são cientes de que atuam em um universo ficcional direcionado ao público jovem.

Para tanto, durante o desenvolvimento do ato de leitura, as *personas* de *Groque* (1997) concedem, ainda, ao leitor a possibilidade de “se sentar no lugar” privilegiado do espectador teatral, à medida que este se depara com as ações sequenciais e interrompidas de Bia e Greg, as quais elevam o nível de expectativa e emoção constantemente.

Ao lembrarmos-nos da relação premiada de Toni Brandão com a dramaturgia – a qual lhe concedeu o prêmio APCA com a versão do texto *Cuidado garoto apaixonado* adaptado para o teatro, em 1998 –, somos induzidos a desconfiar das pretensões do escritor ao produzir *Groque*, visto a possibilidade futura de adaptar o texto para o palco, o que o motivaria a semear especificidades que facilitassem tal processo.

Outra classificação de Friedman ganha força para classificar este narrador, o “modo dramático”. Com viés advindo do âmbito teatral, o modo dramático destaca-se pela utilização do diálogo, ou seja, “[...] limitam-se em grande parte ao que os personagens fazem e falam; suas aparências e o cenário devem ser dados pelo autor como que em direções de cena” (FRIEDMAN, 2002, p. 178).

Destacamos que a presença do modo dramático compõe quase toda a narrativa, pois o texto recorre ao diálogo das personagens ao invés do discurso do narrador, o qual cumpre a função mencionada por Friedman.

De acordo com Ryngaert (1995, p. 12) “[...] o teatro é antes de tudo diálogo, ou seja, de que nele a palavra do autor é mascarada e partilhada entre vários emissores. Essas palavras em ação assumidas pelas personagens constituem o essencial da ficção”. Acreditamos que Brandão não mascare apenas as palavras, como propõe Ryngaert (1995), o ficcionista brasileiro consegue mascarar as intenções discursivas de seu narrador.

Ao pensarmos na esteira Patrice Pavis (1999, p. 206), esse narrador atua como uma indicação cênica, ou seja, “todo texto [...] não pronunciado pelos atores e destinado a esclarecer ao leitor a compreensão ou o modo de apresentação da peça. Por exemplo: nome das personagens, indicações das entradas e saídas, descrição dos lugares [...]”.

Risada em Greg. Não sabe se para câmera ou para a camerawoman. Fecha o portão. Entram pelo corredor. Passos tranquilos. Para matar a saudade das damas-da-noite. E para tentar se lembrar de onde conhece a camerawoman. Vinte e poucos anos. Duas tranças castanhas. Pés descalços. E um olhar. Um tanto misterioso. Ela veste um tipo de bata cor-de-rosa. E cor de abóbora. Greg já viu pelas ruas. Nos hare-krishna. Não resiste.

- Nunca tinha conversado em fila indiana.
- Nem eu.
- Você é indiana?
- Não.
- E hare-krishna?
- Também não.
- Por causa da sua roupa.
- É um sári. Da irmã do Luca. Caiu sorvete na minha roupa. Está secando. Fico bem assim?
- Fica. Parece uma devota. Ainda mais com as duas tranças. Eu não sabia que a irmã do Luca tinha virado hare-krishna.
- Ela não virou. Que ela é produtora de comerciais, você sabia?
- Sabia.
- Ela usou esse sári numa produção. Qual é o seu nome?
- Greg. E o seu?
- Branca. (BRANDÃO, 1997, p. 22 - 23).

Notamos que o discurso do narrador direciona a ação que a personagem Greg realizará, por meio dos verbos “fechar” e “entrar”; assim como o espaço da cena, o “corredor”; e como a ação deverá ser efetuada, com “passos tranquilos”. Desse modo, o discurso do narrador destaca, também, como deve ser a caracterização e a indumentária da personagem Branca, descrita no trecho como “camerawoman”.

Acreditamos que ao direcionar a ação, especificar o espaço e/ou cenário e as indumentárias das personagens, o narrador da prosa *brandiana* consiga se aproximar do texto dramático, pois cumpre, no plano diegético, uma função similar à realizada pelas didáscalias. Após o discurso do narrador, percebemos que as personagens dialogam com pouca ou nenhuma interferência.

O uso das didáscalias, segundo Ryngaert (1995, p. 104) “[...] evidenciam as relações especiais que se estabelecem no teatro entre a palavra e a ação, entre a situação de enunciação e a situação dramática”. Corroboram, assim, com a ideia de que o narrador de *Grogue* não descreve ações no tempo presente. Ao contrário, indica uma ação futura, elaborada no modo verbal imperativo, ressaltando uma aparentemente manipulação das personagens, facilitando a adaptação.

Percebemos que o narrador exerce a função de diretor, à medida que assume o papel de manipulador da ação. Conduzidos por seu discurso, as personagens iniciam a ação no momento em que concretizam o discurso direto, ou seja, o discurso do narrador direciona e/ou manipula as personagens durante o desenvolvimento do diálogo.

O narrador de *Groque* atua similar a uma didáscalia no texto dramático, pois não realiza apenas uma descrição da ação como se estivesse configurado *in ultimas rés*. Deixando as personagens dialogarem, pois “[...] o veículo do dramaturgo é o diálogo” (MAGALDI, 1998, p. 16), sua função, a priori, é de organizar a posição das personagens e conduzir a realização de suas ações futuras.

Nem quer reconhecer a voz. Quer entrar. Tira a mão esquerda do bolso. Gira a maçaneta. Deixa no hall quase todas as noções de boas maneiras. Entra. Fecha a porta. Não chega a bater. Mas faz algum barulho. Lala na porta da cozinha. De onde vinha. Com dois pratos na mão. Paradas. Os olhos de Bia fazem um tipo cruel de reconhecimento da área. Quer explorar ao máximo o objeto estranho. Que a observa com dois olhos azuis. Pequenos. Lindos. Assustados. Bia se dá conta de que entrou de novo a mesma faixa do CD. Olha o aparelho de som. Repeat pisca em luz verde. Lala não encontra nenhuma frase mais criativa.

- Pensei que fosse o Greg.

- Engano.

Silêncio. Só Living Colours (BRANDÃO, 1997, p. 11).

Exercendo a função de indicações cênicas, os verbos “querer”, “entrar”, “tirar”, “gitar”, “deixar”, “fechar”, dentre os outros que compõe *Groque* (1997), indicam a ação que as personagens deverão realizar em cena, enquanto os complementos que acompanham os verbos evidenciam o modo e o local que organizam tal ação. Nesse episódio, o narrador eleva as *personas* ao máximo de sua tensão, na diegese Bia descobre que esta sendo traída e confronta Lala – a amante de seu namorado. Desse modo, o narrador confere as ações verbais uma carga elevada de tensão.

Há duas formas de expressão do estilo dramático: o *pathos* (sofrimento, emoção, circunstâncias que provocam piedade ou tristeza) e o estilo problemático, ambas organizadas em torno da tensão. A primeira pauta-se pela distância entre o que é representado e o público; o elemento dramático causa tanto mais emoção quanto maior for sua distância e a tensão concentra-se na expectativa em torno do fato principal [...] O estilo problemático concentra-se em torno de um problema ou de uma ideia. A tensão é alimentada pela pergunta “por que razão?”, motor do interesse do leitor [...] a tensão dramática é o conjunto de elementos que faz o leitor ater-se à trama, colocando-o em constante estado de expectativa, alimentando sua ansiedade pelo desenrolar dos fatos (PASCOLATI, 2009, p. 97).

Poderíamos refletir que as *personas brandianas* são manipuladas por fios invisíveis, como possíveis marionetes na mão de um escritor que assume a função de encenador, ou seja, “A ele incumbe pôr em cena uma peça, isto é, realizar o espetáculo. Sua importância cresce, se se considerar que assim como o dramaturgo é o autor do texto, o encenador é o autor do espetáculo” (MAGALDI, 1998, p. 12).

É importante ressaltar que para Pavis (2008, p. 26) “as indicações cênicas ‘revestem’ o texto de uma série de diretivas que prevêm certo tipo de enunciação, em cujo interior o texto dos diálogos assumirá um sentido mais ou menos ‘pretendido’ pelo autor”, as quais nos permite constatar a manipulação do narrador de *Groque*, seja esta advinda do próprio autor com intenções adaptativas ou não.

As *personas brandianas* possuem a falsa sensação de que são donas de suas ações, uma vez que ao dialogarem aparentemente livres na diegese é como se deixassem o *status* ficcional, por meio do elevado grau de verdade concedido pelo diálogo. No entanto, o narrador é um arquiteto híbrido, o qual com sua voz narrativa as manipula constantemente, as posicionando para construir um universo de emoções juvenis.

Notamos que as classificações se aproximam, mesmo que advindas de instâncias distintas, à medida que priorizam os personagens e suas ações. Uma terceira classificação de Friedman ganha fôlego após uma leitura aprofundada da narrativa, o que nos remete à impressão de um narrador manipulador; trata-se do “onisciente intruso” que, para Friedman, permite ao leitor o contato com

[...] pensamentos, sentimentos e percepções do próprio autor; ele é livre não apenas para informar-nos as idéias e as emoções das mentes de seus personagens como também as de sua própria mente [...] a presença de intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão (FRIEDMAN, 2002, p. 173).

Acerca desse narrador, apontamos alguns traços da narrativa que permitem classificá-lo conforme a tipologia preconizada por Norman Friedman. As personagens de *Groque* configuram-se como meta-personagens, conscientes de seu papel ficcional, questionando o autor e a própria literatura “Sem a minha presença, não tem conflito. E sem conflito, essa não será uma boa história” (BRANDÃO, 1997, p. 45).

No que concerne às intromissões do autor, elas se materializam na crítica social, revelando as falhas do sistema de administração pública de São Paulo na década de 1990: “Cena típica de comercial de plano de assistência médica [...] A trupe de

salvamento adentra pela recepção do hospital, que está praticamente vazia” (BRANDÃO, 1997, p. 32); “Luca põe a trava. Liga o alarme. Benze o carro. E mesmo assim, não tem a menor expectativa de encontrá-lo quando voltar. Mas tem seguro!” (BRANDÃO, 1997, p. 75).

Essas instâncias artísticas homologam-se e relativizam-se no texto de Brandão. Classificar o narrador de *Groque* é possível apenas considerando-o como um ser híbrido, constituído por diversos discursos que se materializam na narrativa. Tal hibridismo destaca-se como uma marca direta da literatura moderna, que se concentra em amalgamar diferentes gêneros (narrativo, dramático e lírico) e suas diversas subdivisões (teatro, cinema, música, dentre outros).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao se contar uma história, sem dúvida, a sintaxe atua na construção da rede de significados com arranjos linguísticos ancorados no emprego dos tempos verbais, que transportam para o momento da enunciação narrativa fatos, ocorrências de um tempo anterior, intercalando-os ou mesmo produzindo simultaneidade entre eles.

A organização da linguagem na narrativa juvenil *Groque*, de Toni Brandão, põe em primeiro plano a simultaneidade da cena à enunciação, ao inserir no presente certas retroações ou antecipações. Observamos lacunas relativas ao espaço e tempo definidos, com frases curtas e verbos no presente, o que permite ao leitor se projetar para o interior das cenas em movimento.

As progressões das cenas são impulsionadas pela sobreposição de imagens e falas e pela intercalação de outras cenas captadas por meio das diversas câmeras que retratam as ações das personagens. A captação de sons e imagens realizada pelo narrador configurado em “modo câmera” nos remete a utilização de técnicas da narrativa cinematográfica, a qual cria movimentação e temporalidade na narração.

Dessa forma, as imagens em movimento ocupam o espaço da palavra escrita, construindo outra linguagem como produto de signos visuais para traduzir a simultaneidade. No percurso narrativo, a preferência pelo tempo verbal presente, frases curtas e a adoção de marcações cênicas (rubricas ou didáscalias) por meio do narrador em “modo dramático”, além de corroborar essa aproximação com a linguagem do teatro/cinema, contribuem para acelerar e sobrepor imagens, sons e movimentos.

A utilização dessas linguagens ainda evidencia outros planos que emergem de retroações e prospecções (*rewind* e *fast forward*). Como no primeiro capítulo da narrativa em que o acionamento da tecla *rewind* do controle remoto, por exemplo, projeta imagens e sons do filme visto em momento anterior, ou seja, analepse; assim como a preocupação do porteiro com o que vai acontecer com Greg antecipa um momento posterior à enunciação, destacando o uso de prolepse.

Como características específicas da narrativa juvenil, a linguagem verbal abreviada releva o dinamismo da fala das personagens, a qual se configura atual, espontânea e coloquial. Os diálogos se manifestam por meio de falas rápidas permeadas de marcas da oralidade, redução de palavras e estrangeirismos.

Na enunciação narrativa, essas frases breves constroem uma linguagem visual capaz de captar uma sucessão de *flashes* de imagens em constante movimento, com

auxílio de marcações cênicas, ou seja, a narrativa se materializa pela junção dos recursos técnicos cinematográficos e dramáticos. Desse modo, criam o efeito de realidade e contribuem certamente para atrair o leitor tão familiarizado com a narrativa cênica do cinema e também com os jogos de computador.

A proposta de Toni Brandão em hibridizar diversos gêneros no todo composicional de *Groque* pode ser vista como uma manifestação da contemporaneidade. Autor de literatura juvenil, Brandão utiliza a realidade do jovem moderno como fator principal de suas narrativas, pois o indivíduo juvenil possui em sua identidade uma multiplicidade fragmentária – permeada por um viés midiático e tecnológico –, representada com maestria pelo escritor.

De acordo com Gomes Júnior (2009), o processo de hibridização, ou hibridez, tem como sua primordial característica a habilidade de ressignificação, especialmente diante dos gêneros literários. Desse modo, o estudioso assevera que os:

Gêneros literários são ferramentas de identificação e podem ser assimilados como assinaturas de identidade (e origem) estético-ideológica. Portanto, faz-se necessário reiterar certas proposições, ainda que pareçam óbvias: a arte pós-moderna não neutraliza ou extingue os gêneros. Se o fizesse, comprometeria os modos de representação de uma sociedade - suas formas de percepção e seus sistemas de organização. O que torna a arte pós-moderna instigante e inspiradora é a sua competência para reler os gêneros, para trazê-los à tona, analisar suas linhas de significação, sua lógica interna, seus nexos históricos e sociais e, principalmente, combiná-los sob outras perspectivas, dando a eles outros matizes, outros campos semânticos, ressignificando-os (GOMES JÚNIOR, 2009, p. 37).

A necessidade de analisar como ocorre esta hibridização contribui para a compreensão do processo de amalgamação e ressignificação dos gêneros, o qual compõe a gênese da literatura contemporânea, especialmente a juvenil. Visto que o leitor- midiático demonstra uma maior predileção em assistir os filmes, navegar na *internet* e se divertir com jogos, impulsionando os escritores a optarem por práticas cada vez mais relacionadas a esse *tecno*-universo.

A hibridez de gêneros literários proporciona uma quebra das possíveis limitações do texto narrativo, visto que ao aumentar a liberdade criadora, possibilita aos artistas utilizarem diversos elementos que outrora eram renegados pelo texto diegético, especialmente devido a uma suposta desarmonia que causariam na literatura.

Analisar como ocorre o processo de hibridização, seja pelo olhar do narrador ou por meio da configuração das personagens, contribuirá para a leitura das produções da literatura juvenil brasileira contemporânea. Para alcançar o leitor, os escritores optam

por práticas que englobem o universo que os circundam, especialmente ao considerar que este sujeito se forma imerso em meio a uma sociedade midiático-tecnológica, como proposto por Canclini (2015).

A hibridez colabora para além de uma mera experimentação linguística na narrativa de Toni Brandão. Atua como tentativa de representar a nova identidade fragmentada e potencializada pelas relações consumistas, como demonstramos no primeiro capítulo ao destacar a ideias de Lipovetsky (2004), reveste as instâncias narrativas das produções contemporâneas e constitui os indivíduos da atual sociedade por meio das relações hipermodernas.

Na presente situação, a filiação identitária é tudo menos instantânea ou dada em definitivo; ela é, isto sim, um problema, uma reivindicação, um objeto de apropriação dos indivíduos. Meio de construir-se e dizer o que se é, maneira de afirmar-se e fazer-se reconhecer, a filiação comunitária vem acompanhada de autodefinição e autoquestionamento. Já não se é mais judeu, muçulmano ou basco “tal qual se respira”: a identidade própria é questionada, examinada; hoje, é preciso tomar posse daquilo que outrora se tinha naturalmente (LIPOVETSKY, 2004, p. 95).

Acreditamos que as possíveis fronteiras imagéticas que alguns intelectuais propõem a todo custo construir entre alta literatura e literatura de massa, destacadas também no primeiro capítulo pelos postulados teóricos de Adorno e Horkheimer (2011), e Benjamin (2013), estariam disseminadas nas instâncias das narrativas juvenis, como propomos ao destacá-las no bojo das personagens por meio dessa relação crítica que desenvolvem ao se relacionarem com a cultura de massa.

Ao deixar que suas aventuras ficcionais influenciem positivamente a forma que enxergam a cultura de massa, acreditamos que possivelmente o estigma que circunda tais produções terá a oportunidade de se desfazer futuramente, especialmente quando estas se livrarem das amarras da indústria consumista e os leitores recuperarem seu senso crítico.

Toni Brandão, além de autor, é também leitor literário, telespectador e consumidor de recursos midiáticos que permeiam a sociedade contemporânea. Diante do seu tempo, optou por ser produtor de sentidos, direcionando suas narrativas ao público juvenil, abordando temas que despertam os interesses de seus leitores.

É importante considerarmos nesse processo as experiências de Brandão, como demonstramos no segundo capítulo a partir de um panorama biográfico – não de forma a deixá-las intervir na realização da leitura do texto literário, mas sim a somar com essa

variedade de formas de criações artísticas, visto que o escritor possui um contato constante com esta multiplicidade de gêneros, pois:

O lugar a partir do qual vários milhares de artistas latino-americanos escrevem, pintam ou compõem músicas já não é a cidade na qual passaram sua infância, nem tampouco é essa na qual vivem há alguns anos, mas um lugar híbrido, no qual se cruzam os lugares realmente vividos (CANCLINI, 2015, p. 327).

Toni Brandão constrói seu espaço diegético a partir da harmonização dos gêneros literários e do aproveitamento das especificidades artísticas e midiáticas, representando, além do universo juvenil, a modernidade em sua forma mais densa. Ora que procuramos destacar com nossas explanações a presença do hibridismo em *Groque*, mas acreditamos que a prosa *brandiana* possui uma materialidade significativa que corrobore ao desenvolvimento de novos estudos, especialmente os que priorizem a hibridez de gêneros literários, artísticos e midiáticos, contribuindo a valorização e manutenção das produções contemporâneas.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. A indústria cultura: o iluminismo como mistificação de massa. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. 8. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011, p. 179 – 238.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução Maria Lúcia Pereira. 9. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

AUMONT, Jacques. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloisa Araujo Ribeiro. Campinas – SP: Papirus, 2003.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37.ed. Rio Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Márcio Seligmann-Silva (Org.). Tradução Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

BORRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009. (Coleção todas as artes).

BULHÕES, Marcelo Magalhães. *A ficção nas mídias: um curso sobre a narrativa nos meios audiovisuais*. São Paulo: Ática, 2009. (Série Fundamentos).

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____; et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 51-80.

_____. *Literatura de dois gumes*. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989, p. 163 – 180.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 27. ed. Tradução Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CLACLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2015 (Ensaio Latino-americanos, I).

_____. *Leitores, espectadores e internautas*. Tradução Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

COURSELIE, Anelise Reich. *Literatura e Cinema*. In: BONICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 369 – 378.

ELIOT, T. S. *Tradição e talento individual*. In: _____. *Ensaio*. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37 – 48.

FRIEDMAN, Norman. O Ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca Melo. *REVISTA USP*, São Paulo, n. 53, p. 166 – 182, março/maio de 2002.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GOMES JÚNIOR, Marcílio. *Hibridismo, solvência e fratura: gêneros literários, identidades cambiantes e narrador fraturado em Mongólia*, de Bernardo Carvalho. 2009. 104 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2009. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/91567>>.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. *Literatura juvenil: adolescência, cultura e formação de leitores*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2011.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. Tradução Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

_____. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. Tradução Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Ática, 1998.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 2012.

_____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 2000.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de Jaime Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PASCOLATI, Sonia A. Vido. Operadores de leitura do texto dramático. In: BONICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (Orgs). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 93 – 112.

PEREIRA, Helena Bonito Couto. Cultura de massa na ficção contemporânea. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, 2010, p. 56 – 65.

POUILLON, Jean. Os modos da compreensão. In: _____. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix. Edição da Universidade de São Paulo, 1974, p. 51 – 106.

RYNGAERT, Jean-Pierre. Enunciadores e enunciação. In: _____. *Introdução à análise do teatro*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 103 – 123.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. (Coleção Contemporânea: Filosofia, literatura e artes).

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: _____. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 111 – 120.

_____. Nostalgias do cânone. In: _____. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 89 – 94.

_____. O não-lugar da literatura. In: _____. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 79 – 88.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Tradução Flávia Nascimento. 3. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007. (Coleção Enfoques. Letras).

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In: _____.; BONICI, Thomas. (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 217 – 242.

OBRAS LIDAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. Eu etiqueta. In: _____. *Corpo*. Rio de Janeiro: Record, 1984, p. 85 – 87.

BRANDÃO, Toni. *Aquele tombo que eu levei*. 12. ed. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 2000. 55 p.

_____. *Cuidado garoto apaixonado*. 16. ed. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 2002, 80 p.

_____. *Falando sozinha*. 3. ed. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1994, 95 p.

_____. *Foi ela que começou*. 12. ed. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2002, 80 p.

_____. *Groque*. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 1997, 150 p. (Coleção da anta).

_____. *Guerra na casa do João*. 4. ed. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2004, 87 p.

_____. *Muito romântico*. São Paulo: Jaboticaba, 2005, 204 p.

_____. *Muito romântico*. Belo Horizonte: Editora Gutenberg, 2012, 247 p.

_____. *Nanica, minha irmã pequena*. 9. ed. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998, 55 p.

_____. *Televizinhos*. 10. ed. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2007, 128 p.

SALINGER, J. P. *O apanhador no campo de centeio*. 19. ed. Tradução Álvaro Alencar; Antônio Rocha; Jório Dauster. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 2014, 207 p.

ENTREVISTAS

BRANDÃO, Toni. Entrevista Toni Brandão. São Paulo, Espaço Casa das Rosas, 4 abr. 2014. Entrevista concedida a Luiz Fernando Marques dos Santos.

BRANDÃO, Toni. Literatura e mais. Grupo Global; Gaia Editora. 15 maio 2015. Entrevista concedida a André Argolo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-AAcj9ViR30&feature=youtu.be>. Acesso: 29 maio 2015, às 00h:16min.

DUBOIS, Débora. Entrevista Débora Dubois. São Paulo, Teatro das Artes, 5 abr. 2014. Entrevista concedida a Luiz Fernando Marques dos Santos.

NOTÍCIAS DE JORNAL

a) Sem autoria:

ALGUMAS histórias que tratam de sua saúde. São Paulo: *Folha de S. Paulo*, 2 set. 1989.

CD-ROM visita a Amazônia. São Paulo: *Folha de S. Paulo*, 18 set. 1996.

EMOÇÕES de uma menina. São Paulo: *Folha de S. Paulo*, 29 ago. 1992.

ESTANTE jovem. São Paulo: *O Estado de S. Paulo* 5 de jul. 1994.

PARA ouvir no *walkman* e brincar no computador. São Paulo: *Folha de S. Paulo*, 18 ago. 1995.

b) Com autoria:

CARNEIRO NETO, Dib. Confira os lançamentos dos livros infantis. São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 20 nov. 1998.

CARNEIRO NETO, Dib. Fim de temporada marca o teatro infantil. São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 26 jul. 1998.

CARNEIRO NETO, Dib. O melhor é separar. São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 17 out. 2003.

CARNEIRO NETO, Dib. O rival de Harry Potter nas prateleiras das livrarias. São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 21 jul. 2001.

CARNEIRO NETO, Dib. Tony Brandão: o rei da 5ª série ataca na TV. São Paulo: *O Estado de São Paulo*, 09 ago. 2001.

CARNEIRO NETO, Dib. Uma deliciosa briga de irmãos. São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 17 set. 1999.

CARNEIRO NETO, Dib. Uma guange do bem e um prédio globalizado. São Paulo: *O Estado S. Paulo*, 23 abr. 2003.

CARNEIRO NETO, DIB. Uma seleção de programas muito especiais. São Paulo: *O Estado de São Paulo*, 10 jul. 1998.

COSTA, Mônica Rodrigues. Triângulo amoroso é tema de peça teen. São Paulo: *Folha de S. Paulo*, 1 maio 1998.

DA redação. O skate entra na história. São Paulo: *Folha de S. Paulo*, 23 nov. 1991.

DUNDER, Karla. Os jovens da São Paulo do século XIX. São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 14 jan. 2006.

MARTÍ, Silas. Análise: Obra de José Roberto Aguilar antecipou a arte de rua. São Paulo, *Folha de S. Paulo*, 12 mar. 2014.

NÉSPOLI, Beth. Universo adolescente ganha nova montagem. São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 13 ago. 1999.

SIMÕES, Eduardo. SP à moda antiga: A cidade de 1863 é cenário para história de amor não correspondido. São Paulo: *Folha de S. Paulo*, 14 jan. 2006.

ANEXOS

Entrevista Toni Brandão

1. Como foi sua trajetória para ser o escritor que é hoje?

Eu sempre soube desde moleque que eu seria criador, que gostaria de trabalhar com criatividade, e eu não sabia muito bem o que fazer, na verdade. Eu já tinha uma facilidade muito grande com a palavra, os professores já me diziam que eu era muito bom pra contar histórias, relatar histórias. Minhas redações eram rápidas, criativas e eu tinha um certo ponto de vista interessante, eram também disciplinadas, uma ideia bem construída com a outra. A faculdade que mais me atraiu foi a faculdade de comunicações, que era a possibilidade de estudar o ser humano. Mas na verdade nada me interessava muito. No entanto, eu não queria ser antropólogo, não queria ser comunicador, eu queria ser um cara que tivesse uma maior possibilidade criadora, mas que pudesse transitar entre as áreas, e, isso é o que eu faço hoje. A faculdade de comunicações foi a mais oportuna, porque ela me ajudou a fazer isso, como ter um olhar mais técnico sobre a criação, organizar a criação para ela ser um produto de entretenimento, pois meu interesse era viver de arte. Eu primeiro trabalhei como jornalista durante sete anos na folha de São Paulo, porque era muito interessante e deu muita disciplina para mim, me ajudou muito. E quando eu fui escrever para a televisão eu já vinha bem disciplinado do jornal, porque tinha prazo, tamanho certo para caber o texto. Tive a sorte de ter uma formação clássica, lendo com prazer os maiores contadores de histórias e poetas da humanidade, como Machado de Assis, Shakespeare, Guimarães Rosa, Dante, Hilda Hilst, Victor Hugo, Clarice Lispector, Edgard Allan Poe. Todos me influenciaram. Agora quem mais e melhor me ajudou a “equilibrar a minha mão” na hora de criar a minha ficção, foi o autor norte-americano J.P. Salinger, que escreveu o livro *O Apanhador no Campo de Centeio*.

2. Você já pensou em escrever algo sobre você? Algo autobiográfico, ou suas aventuras como escritor?

Meus livros e minhas histórias não são autobiográficos, embora, é mentira falar isso, porque ao mesmo tempo tem muitos traços da minha maneira de ver o mundo, de viver

as coisas. Então, é contraditório. Mas, não é a minha história, mas é o meu jeito de olhar para o mundo. Na verdade eu tento colocar nas histórias, duas coisas não perecíveis, histórias que nunca vão passar de sentimentos humanos, desde a Grécia e o Egito. O que eu dou de diferencial é um olhar diferente, um ponto de vista diferente, e isso que é o meu ganho. Os temas são os mesmo que os autores falam. No entanto, o que destaca o meu trabalho é que eu tenho um jeito de falar particular que eu criei.

3. Como você descreve a importância da sua formação acadêmica em suas produções?

Eu acho que foi o que me ajudou a ter noção de profissionalismo, mercado, e dar ao meu trabalho o formato, o conteúdo. Eu poderia fazer disso uma coisa mais artesanal, menos mercadológica. Eu procuro sempre me juntar a grandes editoras que tem boa distribuição, e, se eu vou trabalhar com cinema será para uma grande produtora, assim, quando eu fui escrever para a televisão, que foi para uma grande emissora. Eu procuro que tudo comece no livro. As minhas peças de teatro, sempre foram teatro e livro, e, conversam mais ou menos parecidos. Eu nunca tive nem livro nem peça herméticos, que não fosse pra ser visto e entendido por muita gente. Então eu sempre mantive uma linguagem coloquial, *pop*, na literatura que é um lugar mais reflexivo. O livro tem a palavra e a intimidade de quem vai ler e vai pegar aquilo. E você tem que emocionar com outros recursos. Então, cada linguagem para mim é muito mais desafiadora.

4. Percebi que você gosta de vivenciar, de aprender o possível dos temas que escreve. Dessa forma, como desenvolve essa experiência, esse contato?

Para fazer um livro de um assassino em serie eu não preciso matar ninguém. Mas eu acho interessante você pensar que o assassino em serie tem família, ele vai no parque com a família, ele compra calça na loja. Então como se comporta esse assassino na loja? Eu visualizo como é que seria. Eu procuro vivenciar dessa maneira, mas ao mesmo tempo eu deixo que a história ande um pouco sozinha. Eu deixo que ela se escreva sozinha e tento atrapalhar o mínimo possível a história. São vinte e dois anos, então eu já tenho uma certa dinâmica de ouvir as personagens, deixar elas andarem sozinhas, eu procuro não atrapalhar a história, tento cuidar para ser o mínimo invasivo possível.

5. Em “Grogue” é possível perceber uma mistura de instâncias artísticas: música, teatro, cinema, televisão, qual foi o intuito dessa união? Elas possuem relação com as suas experiências?

O aprendizado da linguagem de cinema você leva pra literatura. No cinema você vai cortando para ficar do tamanho do cinema. Essa mistura de linguagens é o tempo todo. Para mim o *Grogue* é um olhar de uma câmera, é como se fosse um filme. Como se fosse você assistindo as reações imagéticas da personagem. No entanto, com menos reflexões porque não é um livro que se dá e que aprofunda as reflexões no sentido como você vai ver no *Muito Romântico*, que é um livro em que a poesia é a tônica. *Grogue* é quase um livro audiovisual. *Muito Romântico*, é um universo dos poetas românticos um baladeiro do século XIX. *Grogue* é um baladeiro do século XXI, então aqui ele é imagético e fracionado. Em *Muito Romântico* trata-se de um mergulho mais profundo e reflexivo.

6. Você diria que a experiência como repórter da *Folhinha* lhe inspirou ou aumentou seu contato com os jovens?

Começa na verdade um olhar investigativo, curioso. Eu acho que é o que melhora a minha relação com a empresa. Onde eu mais me completei foi na minha curiosidade, ela abria a possibilidade de eu vasculhar assuntos. Eu era um repórter da folhinha, era um cara *making of*, era um cara como faz isso, como faz aquilo, e sempre buscava desconstruir tudo. Então, esse é o olhar que me coloca com o cara que eu sou mesmo, curioso e aprendiz. Estou o tempo todo achando que eu posso aprender, assim como existem coisas que eu não quero aprender.

7. Como você enxerga a transição da adolescência para juventude?

Eu acho que você fica mais autônomo, para o bem e para o mal. Tem mais liberdade, mas ao mesmo tempo você mergulha mais nos seus conflitos. Ao mesmo tempo que você tem mais liberdade para farrear você fica com mais entendimento das suas dores, então você aprofunda tudo.

8. Como foi ser considerado “O Rei da quinta-série” por alguns veículos de comunicação?

Quando eu vendi um milhão de exemplares de livros, quando o Dib de *O Estado de S. Paulo* disse que na época eu competia na livraria com Harry Potter, quando as pessoas que você admira falam bem do seu trabalho. Ser reconhecido pelo trabalho aumenta a responsabilidade. E eu tenho muita responsabilidade porque eu trabalho com o público em formação e tenho que tomar muito cuidado, por exemplo, com o vilão. Os vilões são muito interessante para tudo mundo, para molecada muito mais e o vilão em tese traz o lado errado, o que ele faz está errado. Então, ele tem que ser interessante porque ele é um vilão, mas ele tem que ter uma punição, uma redenção, a possibilidade de redenção, ele tem que pagar pelo que ele fez de alguma maneira, essa é a maior responsabilidade.

9. Como surgiu a ideia de adaptar “Grogue” para o teatro?

O Grogue no teatro foi a minha segunda experiência com esse grupo Barata Albina que era dirigido pela Débora. Nós havíamos tido uma experiência muito bem sucedida que foi *O Garoto Apaixonado*. A Debora nunca tinha dirigido teatro e eu nunca tinha escrito para teatro. Então nós nos juntamos e fizemos o espetáculo sem dinheiro nenhum. Ela vendeu um carro para produzir o espetáculo, porque ela acreditou na história. A Débora fez um lindo espetáculo que ficou dois anos em cartaz. Esse espetáculo nos deu vários prêmios. Foi uma experiência muito exitosa. Aí apareceu a oportunidade desse mesmo grupo montar outro espetáculo para o público mais velho. Na época foi realizado o prêmio da *Coca-Cola* da *Pamco*, nós escrevemos o projeto e ganhamos o dinheiro pra produzir. O elenco era bárbaro, tinha o Marcos Damigo, a Barbara Paz, o Júlio Rocha. Uma molecada super legal começando a carreira.

10. Você pensou em manter o mistério da identidade do personagem Grogue no teatro? Como foi esse desafio?

O ideal era que fosse feito pelo mesmo ator os dois. Mas a Débora me ensinou que não. Um desafio, não ser o mesmo ator que faz o mesmo papel, ao contrário, são dois que fazem o mesmo papel, foi desafiador de uma maneira inédita e ao contrário. O legal é a gente estar aberto a aprender e a trocar.

11. Como é ser considerado um autor midiático? Como surgiu essa nomenclatura?

Eu não sei muito bem também, engraçado que eu vivo levando bronca porque, por exemplo tem autores que vendem menos que eu e que são mais famosos do que eu. Eu não levo fila pra Bienal e se eu fico na livraria não vai aquele monte de gente. Eu não fico na livraria e nem vou na Bienal porque eu não gosto, eu nunca investi nisso. Às vezes quando eu preciso a editora faz uma assessoria de imprensa aí eu vou no Jô, aí fica um ano aquela entrevista rendendo, aí sai no Estadão, e hoje se você olhar tem um monte. Mas assim eu nunca parei e contratei uma assessoria de imprensa pra cuidar do meu trabalho. Então eu acho até engraçado porque eu vejo que sou passado pra trás no bom sentido por autores mais esperto nesse aspecto e que são mais midiáticos do que eu. Mas, eu reconheço que eu sou midiático e faço um monte de coisas, eu acho que é o reconhecimento que do que eu sou mesmo. Eu fiz também uma adaptação dos jogos eletrônicos dos clássicos.

12. Em sua opinião, qual o papel do escritor, roteirista e dramaturgo atualmente?

Ajudar as pessoas a refletirem e saírem melhores de onde elas entraram. Acredito que a obra de arte tem que divertir, fazer pensar e ajudar a transformar, acho que esse é o papel. É preciso mexer e sacudir.

Entrevista Débora Dubois

1. Qual a sua formação e o que te motivou a carreira teatral?

Nasci em São Paulo e sempre morei aqui. Eu estudei no Instituto de Artes e Ciências, estudei teatro e me formei em Artes Cênicas em 1988 pelo Instituto de Arte e Ciência – Indac - em São Paulo. Eu sempre gostei muito de ler e comecei lendo ópera. Meu pai comprava discos de ópera e eu lia, pois o disco vinha com um encarte com a história. Depois virei fã do José Mauro de Vasconcelos *Meu pé de laranja lima*, que eu li quinhentas vezes. Então eu sempre tive esse gosto com a leitura. O teatro veio cedo também. Comecei estudando música. Estudei música durante dez anos. Comecei a fazer teatro na USP, onde conheci umas pessoas de teatro que eram da ECA e comecei a fazer teatro com eles e de lá nunca mais parei. Fizemos muito teatro de rua. No teatro de rua comecei a atuar primeiro como atriz e a fazer assistência de direção. Abaixávamos um lado do caminhão e fazíamos do caminhão um palco. E assim eu comecei minha carreira no teatro.

2. Como surgiu a parceria com os textos do Toni Brandão?

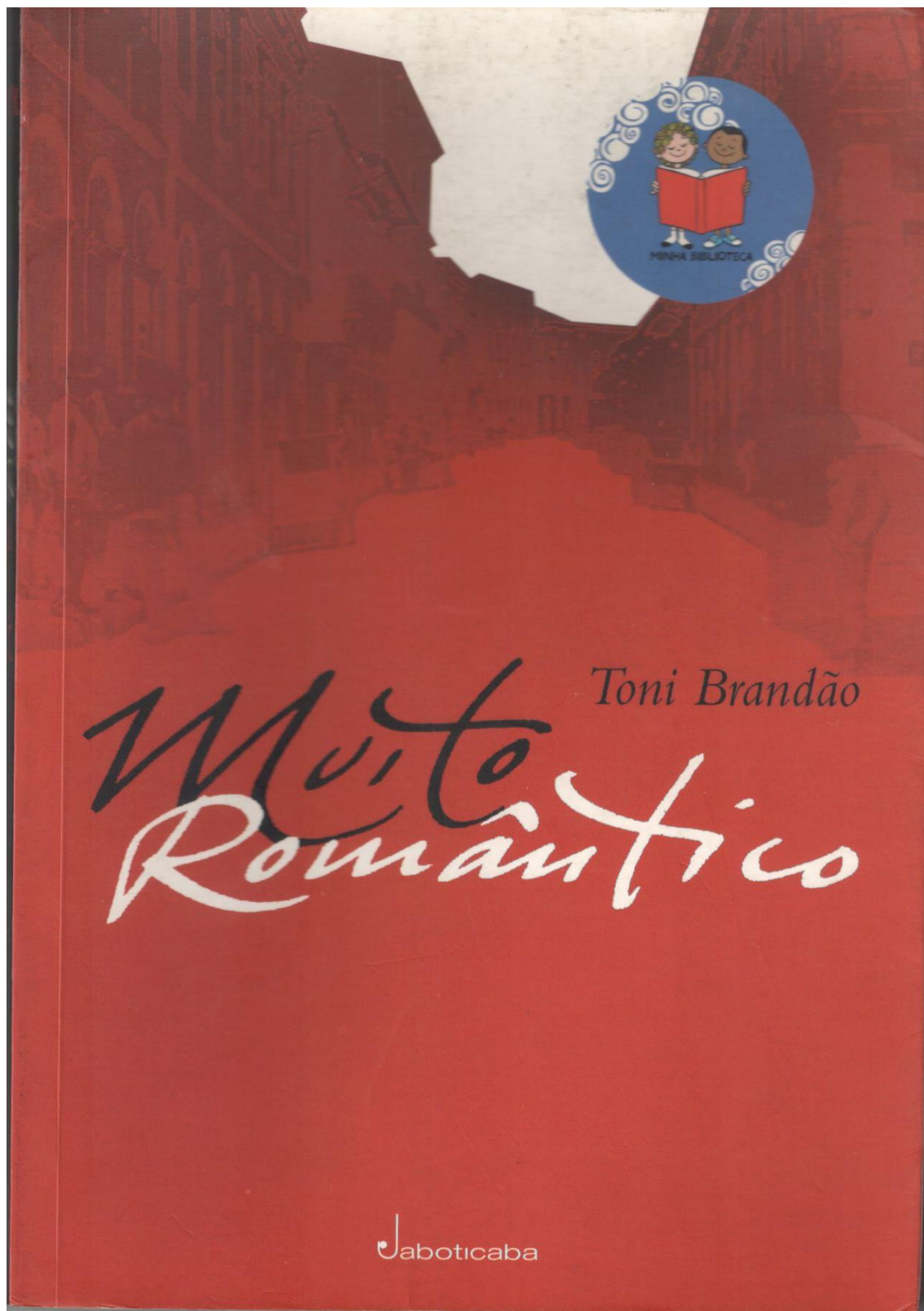
Eu estava trabalhando na época como atriz num espetáculo que era para escolas sobre Maria Quitéria, que era uma mulher brasileira que foi lutar junto com o exercito de Dom Pedro I. Fazíamos esse espetáculo para o público de 7ª e 8ª série, e eu achava uma judiação porque eles faziam uma baderna, pois não tinham o menor interesse naquilo. E eu falava “isso é um desperdício” porque a gente tem como atingir esse público. Eu falei com a produtora que eu iria fazer um espetáculo para esse público. Então eu comecei a procurar um texto e aconteceu uma coisa muito engraçada. No dia que a produtora me falou do recurso para fazer a peça que era dentro de uma escola e isso era o que eu queria. Depois disso fui para o aniversário da Vera Zimmermann, a *Vera Gata*, da música do Caetano Veloso. Cheguei lá Toni Brandão estava porque ele também é amigo dela. E eu não conhecia o Toni ele estava na mesma roda de amigos, começamos a conversar e aí ele falou assim “você já leu um livro meu?”. Eu fiquei desesperada para achar esse livro que era *Cuidado Garoto Apaixonado*, li e decidi que era esse o texto, e, montei.

3. Como foi a experiência de trabalhar com um escritor juvenil?

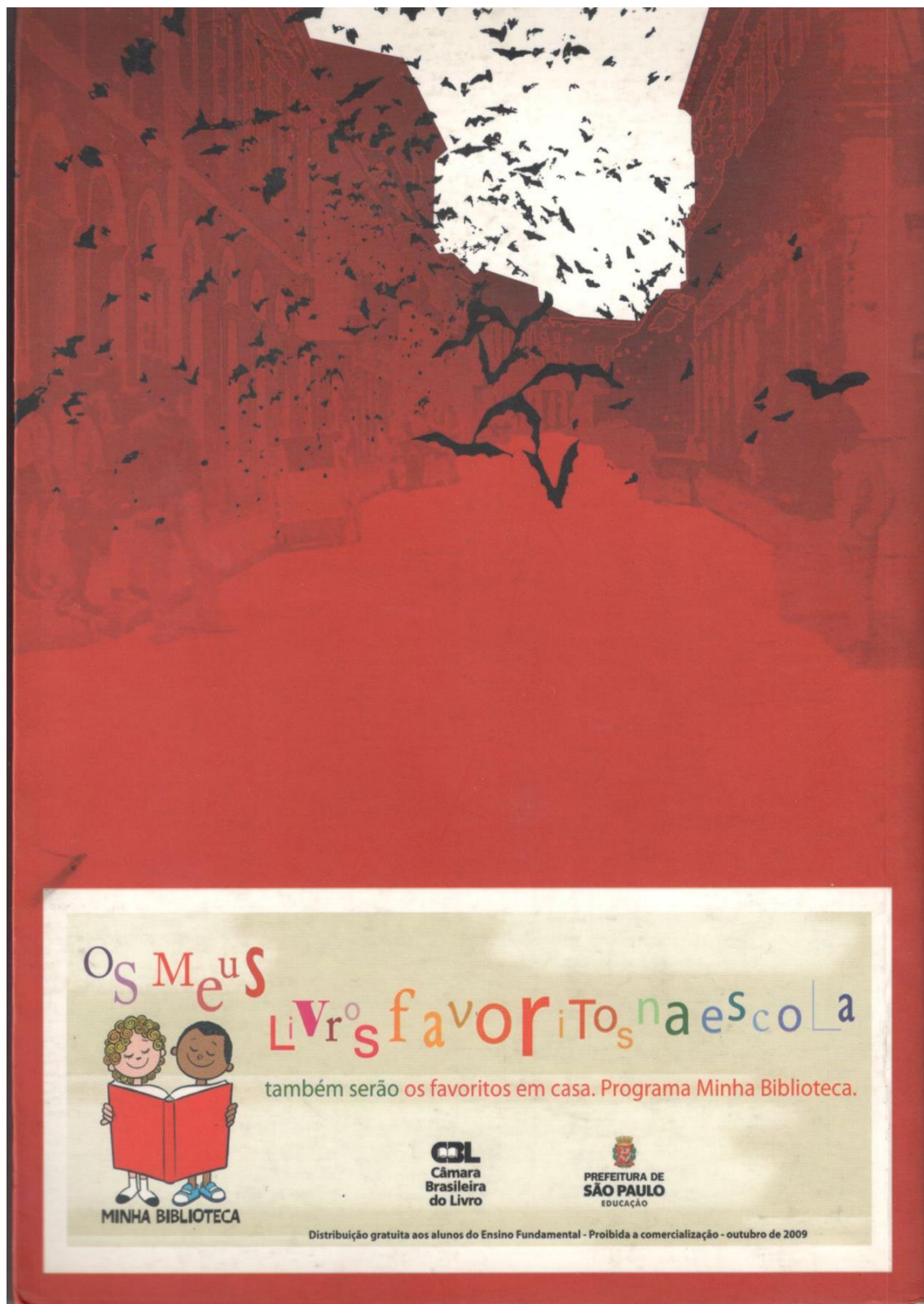
Quando eu li o livro eu não sabia exatamente o que fazer para fazer essa adaptação. O Toni também nunca tinha feito, mas o Toni já tinha transformado história em rádio, em CD, e ele tem uma facilidade com o diálogo. Então eu acho que o nosso aprendizado foi esse. Foi colocar essas coisas no palco, pegar um texto da literatura para dramaturgia. E ele realizou isso muito bem. Depois quando eu comecei a montar ele já não estava mais no palco. As peças e os textos do Toni, eles já falam nas gírias, a embocadura como a gente chama no teatro é perfeita. Então a música, essa levada mais jovem cai como destacado pelo *Estadão* “continua a dramaturgia”, é o fazer dramaturgia com a música. Quando eu estava fazendo a Maria Quitéria, a música não tinha função a não ser pano de fundo. Então eu montava uma cena e entra com uma música, parava o texto e subia a música. A música virava a dramaturgia e possibilitava a reflexão.

4. Como foi realizado o processo de montagem de *Grogue* no teatro? E por que o espetáculo durou apenas dois meses?

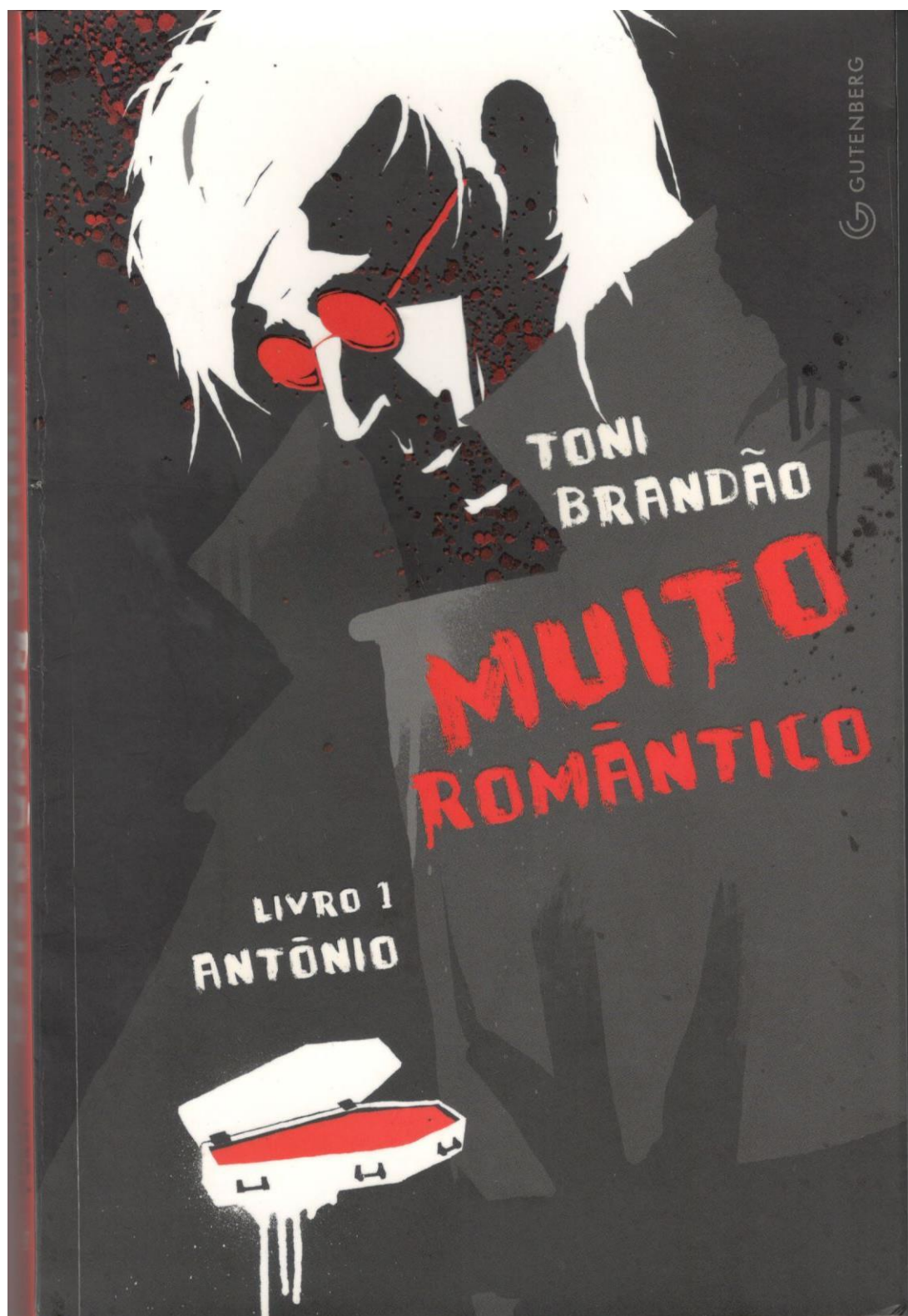
Nós fizemos um cenário que era uma estrutura de ferro. O Marcos Damigo que interpretava o Grogue, não sabia fazer circo na época, e todos os dias depois do ensaio ele ia para o circo. Quando chegou o cenário, o Grogue iria ficar de ponta cabeça, isso trouxe uma coisa para espetáculo em relação aos personagens Greg e Grogue. Nós tínhamos um ator falando o texto em pé, e o outro de cabeça para baixo. Então não tinha necessidade de explicar nada. Por telefone o Dib me falou que a música você continua usando do mesmo jeito. O texto do Toni é impecável, ele atinge o público de forma direta, porque foi feito para esse público. Só que eu assisti a uma peça em que na minha frente às atrizes estavam lendo o texto e se percebia claramente uma briga entre elas. E por isso que a vida do Grogue foi tão curta, por causa de uma briga interna e de ciúmes por causa das novas integrantes. Somado ao cenário *super* pesado, e, eramos nós mesmo que motivamos, e também o teatro que não era o ideal. Enquanto um teve dois anos de vida, Grogue durou dois meses.



Capa *Muito romântico*, 2005.



Quarta capa *Muito romântico*, 2005.



Capa Muito romântico, 2012.

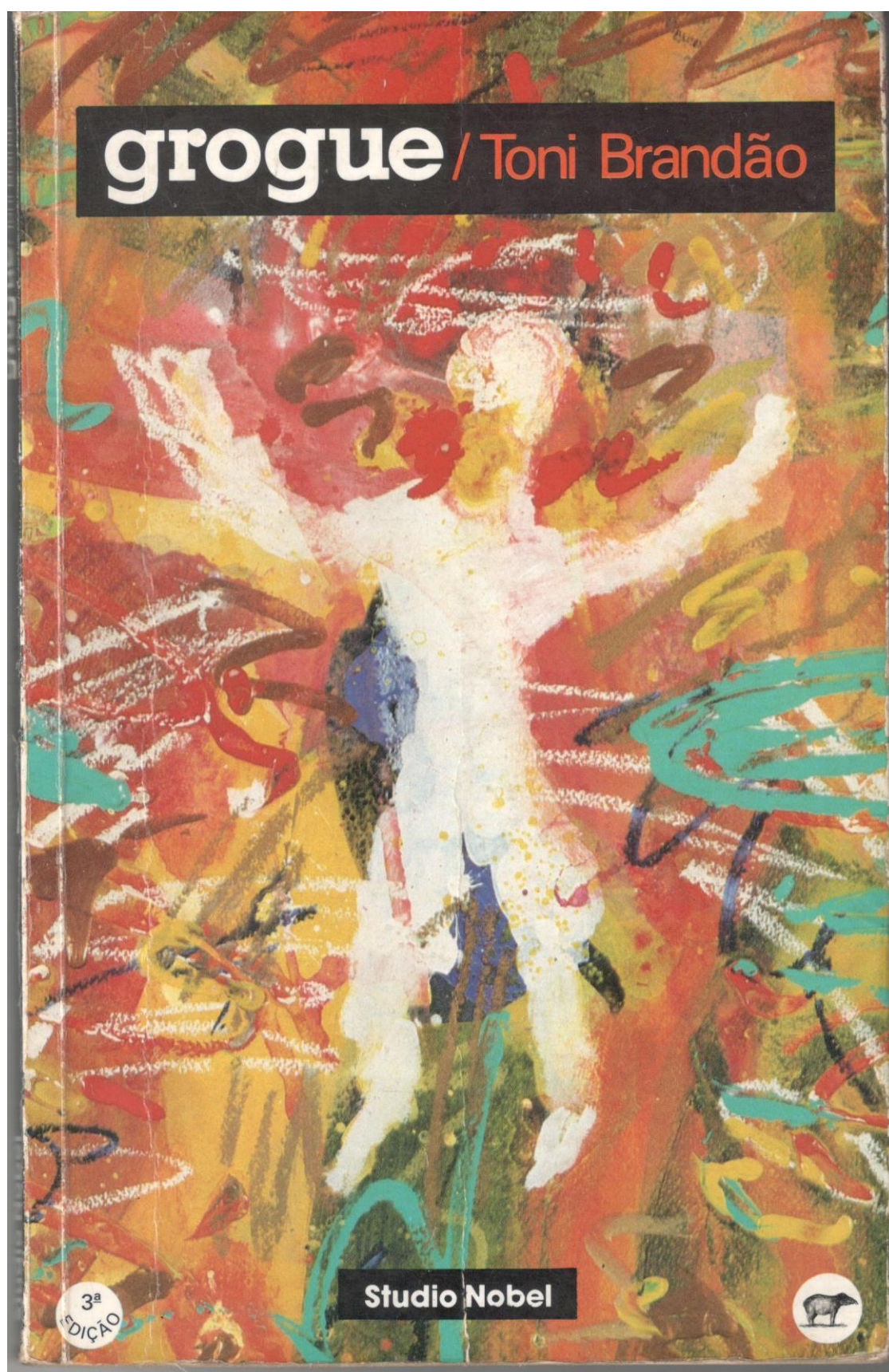
ANTÔNIO é estudante da Escola de Direito do Largo São Francisco. Bonito, rico, inteligente e **APAIXONADO** pela bela atriz Diana Hataway, que não quer saber dele. Inconsolável, o rapaz passa a perambular à noite pela **SÃO PAULO** de **1863**, uma vila de 25 mil habitantes, 200 lampiões e 14 chafarizes.

Protagonista de um perfeito **ROMANCE** romântico, o **GÓTICO** Antônio vive seu **SOFRIMENTO** por amor, o culto à morte e à **LOUCURA** e sua idolatria exagerada pela musa misteriosa. Junto de seus amigos Pedro e João, os **MORTEGOS**, como são conhecidos os estudantes de Direito, com seus uniformes e suas capas pretas inseparáveis, passa a **PICHAR MURROS**, frequentar **TAVERNAS** e viver grandes emoções em meio a festas e muitas mulheres.

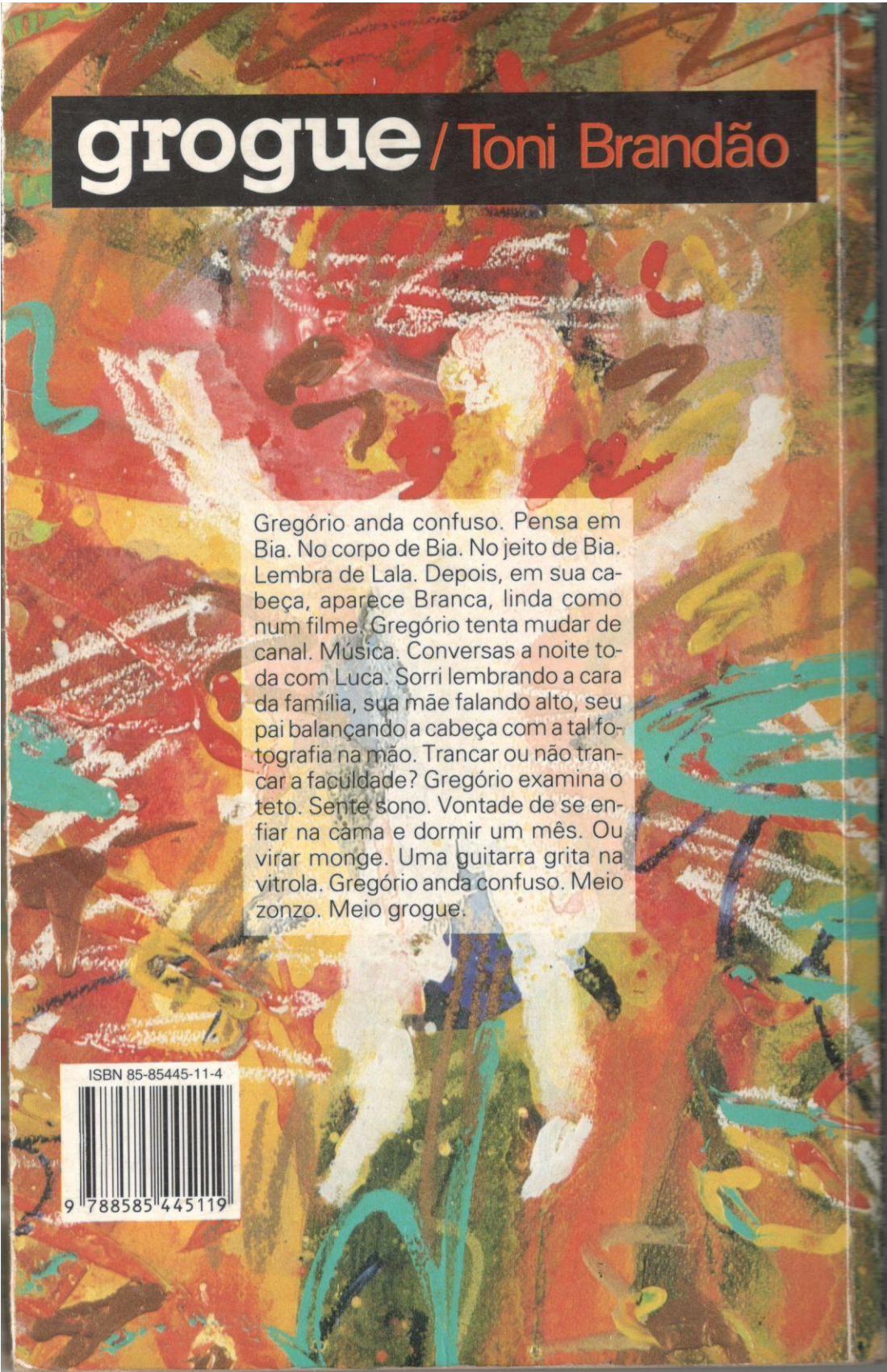
Entre neste **FÉRTIL CENÁRIO** de uma São Paulo diferente e descubra que a realidade de Antônio é muito mais parecida com a dos estudantes da São Paulo deste século XXI do que se pode imaginar.



Quarta capa *Muito romântico*, 2012.



Capa *Grogue*, 1997.



grogue / Toni Brandão

Gregório anda confuso. Pensa em Bia. No corpo de Bia. No jeito de Bia. Lembra de Lala. Depois, em sua cabeça, aparece Branca, linda como num filme. Gregório tenta mudar de canal. Música. Conversas a noite toda com Luca. Sorri lembrando a cara da família, sua mãe falando alto, seu pai balançando a cabeça com a tal fotografia na mão. Trancar ou não trancar a faculdade? Gregório examina o teto. Sente sono. Vontade de se enfiar na cama e dormir um mês. Ou virar monge. Uma guitarra grita na vitrola. Gregório anda confuso. Meio zozzo. Meio grogue.

ISBN 85-85445-11-4



9 788585 445119