

Territorio Comanche: Representação do Real ou do “Efeito” do Real?

Territorio Comanche: Representation of Reality or the “Effect” of Reality?

Edna Parra Candido*

* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre alguns parâmetros de narração da guerra na crônica literária *Territorio comanche* e sua relação com uma tradição de narrativas de guerra, como tema pertinente à civilização, bem como sua relevância na atualidade, uma vez que a tecnologia e o jornalismo espetáculo têm apontado novos rumos para a narratologia. Questões como verdade e censura, comicidade e tragicidade, corporificadas no humor ora jocoso, ora acre, compõem a discussão sobre o território movediço do real e suas várias leituras no mundo das percepções que só poderão resolver-se com a mediação do leitor.

Palavras-chave: Crônica. Pós-modernismo. Humor. Sociedade da imagem.

Abstract

This article proposes a reflection on some aspects of war narration in the literary chronicle Territorio comanche and its relationship with a tradition of war narratives as a theme pertaining to civilization, as well as its relevance to the present time, since technology and sensationalistic journalism have pointed narration to new directions. Issues such as truth, censorship, comedy and tragedy, embodied in humor that is sometimes jocular, sometimes bitter, will compose the discussion about the uncertain territory of reality and its various interpretations in the world of perceptions which will only be resolved with the reader's help.

Key words: Chronicle. Postmodernism. Humor. Society of images

1 Introdução

Territorio comanche, do escritor espanhol Arturo Pérez-Reverte, como obra que incorpora elementos do discurso informativo da comunicação contemporânea, apresenta problemas vinculados às transformações da crônica literária na pós-modernidade. Como uma de suas particularidades, destaca-se o recurso ao humor para narrar os fatos da guerra, ainda que o tipo de construção e o conteúdo apareçam como elementos a priori antagônicos, segundo os cânones.

Pretende-se demonstrar, com este artigo, de que maneira a obra vai desmitificando o conceito de verdade das imagens veiculadas pelos meios de comunicação de massa, como vai configurando-se certa valorização da ficção sobre as imagens para fins puramente jornalísticos, e como o humor – “irônico pensar pós-moderno” (HUTCHEON, 1991, p. 21) – é a estratégia principal para que ganhem corpo essas questões.

A grande característica de contradição atribuída ao pós-modernismo revela-se, com suas particularidades, em cada um dos elementos que fazem parte deste estudo: na crônica, com suas fronteiras imprecisas; na guerra como produto dos instintos paradoxais de destruição e de conservação do ser humano¹ e no humor, cuja graça

consiste na descoberta repentina de novas e surpreendentes relações na enunciação que tentam fazer sentido no *nonsense*.

2 Arturo Pérez-Reverte, Autor de *Territorio Comanche*

Te juro que no echo de menos la guerra ni todo ese horror y muerte que lógicamente sale en mis novelas. Pero sí siento nostalgia de los amigos, de esa forma de vivir sin compromisos, de la solidaridad entre los compañeros, de la vorágine y, ¡coño!, de la juventud de entonces (PÉREZ-REVERTE, 1995).

Uma particularidade sobre Arturo Pérez-Reverte adquire enorme relevância para estas considerações. O escritor, que se curva sobre as lembranças de várias guerras, foi ele mesmo protagonista, não só na Bósnia, lugar em que se ambienta a crônica que discuto, mas em vários outros conflitos, como repórter especialista em temas de terrorismo e conflitos bélicos para jornal, rádio e televisão.² Durante vinte e um anos esteve nas linhas de frente dos principais conflitos armados internacionais, entre eles Chipre, Líbano, Saara, Malvinas, Nicarágua, Moçambique, Angola e Golfo Pérsico, o que seguramente lhe deu suporte para escrever, em 1994,

¹ Freud (1981) trata, em seu texto “El porqué de la guerra”, de duas categorias de instintos dos homens, os instintos eróticos e os de destruição, reportando-os a uma transfiguração teórica entre o amor e o ódio; estes representam o instinto de morte e aqueles, as tendências à vida.

*Territorio Comanche*³. É ganhador de vários prêmios por suas reportagens e pelo programa que manteve durante cinco anos, na Radio Nacional de España, *La ley de la calle* (em 1993 recebeu o prêmio *Asturias*, por sua cobertura jornalística à guerra da ex Iugoslávia) e, apesar de dedicar-se preponderantemente à atividade de escritor-romancista desde 1994, ainda hoje envia artigos, de maneira regular, ao suplemento dominical *El Semanal*, publicado por um consórcio de mais de vinte jornais espanhóis, e cuja tiragem já chega, atualmente, a um milhão e meio de exemplares.

Não é tarefa fácil situar a produção literária de Pérez-Reverte na nova narrativa espanhola, porque o escritor pratica grande sorte de gêneros, inclusive dentro de uma mesma obra, em que dialogam como em TC o romance, a reportagem, o relato testemunhal, o registro histórico, social e a crônica jornalística⁴. Sobressai-se, em seu texto, a habilidade com que constrói a narrativa: mune-se de uma documentação incontestável, de uma estrutura ficcional bem armada - que o afasta, por outro lado, do discurso autobiográfico -, de um processo de interiorização e da capacidade de fundir elementos à primeira vista incompatíveis (como guerra e humor, por exemplo), de tal forma que em suas obras podem-se apontar não gêneros, mas sim a imbricação de “subcategorias” desses mesmos gêneros, engenhosamente amalgamadas.

Navajas (2002) chama a atenção do leitor para a busca rigorosa, de Pérez-Reverte de novas motivações estéticas, para a utilização de recursos notáveis, como a hibridização, a inter-relação de culturas contrapostas e o entretenimento como transmissor de idéias. Também destaca a documentação cuidadosa de que se cerca a confiabilidade ao dado histórico e, sobretudo, a reconstrução de um meio ético diferenciado, que lhe facultam credibilidade à orientação semântica de seus textos. Existe, em sua obra, uma vertente dupla que a relaciona tanto com as formas populares, de entretenimento das massas, quanto com as canônicas, ou seja, uma consciência ambivalente que a vincula à arte popular, oral, visual, e que, do mesmo modo, acaba elevando-a um lugar proeminente entre a intelectualidade.

Navajas (2002, p.150) comenta:

La novela de Pérez-Reverte descubre la conciencia textual, lo que subyace más allá de la apariencia textual y en ese proceso de desenmascaramiento (que Fredric Jameson y Jean Baudrillard entre otros han identificado como definitorio de la cultura contemporánea) produce una reflexión textual que es ajena a la literatura masificada. Pérez-Reverte pone en marcha y desarrolla un doble proceso: se identifica con los mecanismos de la literatura popular, los mimetiza y parafrasea, al mismo tiempo que los desfamiliariza y hace transparentes.

Antes de gozar do atual reconhecimento, sua carreira como literário passou por diversas vicissitudes. Teve de enfrentar-se com alguns críticos detratores, que julgaram

suas obras como literatura de evasão, em detrimento da outra, que tratava de caracterizar com letra maiúscula.

Várias obras suas obtiveram destaque internacional, com recorde de vendas; algumas, como *La piel del tambor* e *El capitán Alatriste*, venderam cerca de seiscentos mil exemplares. Seus livros foram traduzidos a dezoito idiomas e editados em mais de trinta países. Cinco deles foram adaptados para o cinema, como o caso de TC, em 1997, com roteiro do próprio Pérez-Reverte.

3 Sarajevo Rememorada em *Territorio Comanche*: A Crônica do Lúgubre Visitada Pelo RISO

Creo –replicó– que cuantos cronistas vayan a la guerra, fracasarán. El escenario donde han de moverse, la magnitud de lo que han de reproducir, son demasiado grandes.

Eduardo Zamacois, *La ola de plomo*.

Os enfrentamentos bélicos em Sarajevo foram exaustivamente “cobertos”, mostrados, descritos e analisados pela mídia em todo o mundo. A experiência da guerra deu lugar, no campo da escrita literária, a uma multiplicidade de poéticas narrativas que cruzaram, de forma peculiar, a ficção, a história e a política. Atendendo ao imperativo da hora, como, por exemplo, a obra de Juan Goytisolo, *Cuaderno de Sarajevo* (1993), em que o escritor, refletindo sobre e a partir da história, deixa transparecer o seu ceticismo, não sem uma grande carga emocional, em que vincula suas claras convicções no campo da política exterior à aparente descrença na solvência do conflito, voltando-se, em vários momentos, em direção a um passado para indagar imagens históricas de poder e, por meio delas, questionar um presente em crise que demanda uma reinterpretação.

A angústia e a necessidade de compreender o fim e a virada deste século inauguraram uma nova perspectiva para analisar o mundo contemporâneo, estrutural e cotidianamente marcado pela violência. Tornou-se premente interrogar-se acerca do horror acontecido e das possibilidades de relatá-lo, realizar releituras críticas do passado, alegorizar o presente e subverter os valores nacionais dos discursos institucionalizados, questionando as formas funcionalizadas e comercializadas da linguagem, mesclando níveis lingüísticos e gêneros e obliterando a hierarquia das manifestações da alta cultura, atravessando-as com os elementos da cultura de massas. TC está trespassado por essas mesmas questões, mas seu caráter transpõe o da discussão sobre os fatos da guerra e os cordões que a manipulam, sujeitando-se a mais uma ordem, talvez a mais relevante: ao dar-se conta de que a língua não tem palavras para expressar a aniquilação do homem, a natureza de sua escrita torna-se um documento literário crivado de impulsos e potencialidades contraditórias, nos quais emerge a incerteza sobre o que

² Informações baseadas em artigos publicados em *Territorio Reverte*, e do texto “Arturo Pérez-Reverte y la literatura de un tiempo ejemplar”, de Gonzalo Navajas (2002).

³ O título da crônica, *Territorio comanche*, será substituído, no corpo deste estudo, pela abreviatura TC.

⁴ Proponho tratar TC como crônica, tendo o cuidado, contudo, de não ser categórica, no que tange à classificação, uma vez que tal atitude escaparia totalmente à natureza contraditória da arte pós-moderna.

é básico, válido, real, corporificados pela escrita de um humor que resolve-se no irônico repensar pós-moderno sobre a história.

Textualizada nas referências paródicas⁵, na redução da tragédia épica ao anticlímax do mecânico e do aviltante, a realidade da guerra, em TC, revela-se como uma irônica re-elaboração da história – ou ao menos de uma pequena parcela, a da intra-história –, em que coexistem o registro das câmeras e o que se desloca por trás delas, o documentário político e a escrita à primeira vista absurda da tragédia, não poucas vezes com uma gramática jocosa, em que os “ingredientes” parecem não se incorporar. A catástrofe está representada no processo e no ato de comunicação, de transmissão, e não apenas naquilo que se escreve ou se transmite. Quero salientar, desde já, o espaço narrativo da obra como o espaço do debate, da citação, do sectarismo, da necessária insídia, mas também da reconciliação; mas nunca o espaço da unidade, da coerência ou da resolução, porque aquele, e não este é o espaço da obra na pós-modernidade.

O presente da história ocupa apenas alguns minutos. Todo o relato parte de e volta ao “Puente de Bijelo Polje”, em círculos concêntricos cujos diâmetros têm extensão bastante próxima, e que acabam por impor uma rotação narrativa no jogo *flash back - flash forward*, um movimento giratório, uma prosa envolvente que avança em ondas acumulativas e retrocede a um presente em que quase não há ação, apenas a espera do ataque iminente dos muçulmanos e à também iminente explosão de uma ponte em particular. Na verdade trata-se de uma narração que recupera anos de cobertura jornalística de guerras. Precisamente por essa modalidade de composição, a crônica começa como se estivesse a ponto de terminar - um começar que já é quase a sua meta. Assim, se inicia a etapa construtiva da memória da personagem Barlés - um *alter ego* do autor -, memória essa que ele reconstrói a partir de uma avalanche de experiências como correspondente em diversas frentes de batalha, e que lhe permitem dar conta de um longo período de cobertura jornalística de guerras.

Entretanto, no seu processo de rememoração, não é a sua memória que se deixa apreender, mas sim certo modo de olhar. Esse processo de construção da imagem pela reminiscência, tanto individual quanto coletiva, liga-se a um dos temas recorrentes da obra pós-moderna, o da identidade, a que “dosifica” o real pela experiência particular, que converge para a possibilidade de um novo realismo, um realismo plural. A narrativa, ao apelar para estratégias tangenciais de representação, na tentativa de referir e interpretar uma experiência histórica extrema a partir de uma experiência particular, coloca em questão o imperativo ético de indagar a história como via interpreta-

tiva do presente e centra o discurso literário em práticas de auto-referência.

Por meio da complexidade da cena textual, o leitor se vai conscientizando gradualmente de uma figura narradora, mescla de historiadora e romancista, que tem como característica maior um lirismo sutil, uma dialética e um tom singular que vem a ser o estilo de sua própria essência: resolver o problema de sua complexa idiossincrasia por meio do humor, mas sem simplificar em nada a típica hibridez que conforma a sua natureza mista. Inverte não poucas vezes as estruturas fundamentais do modelo de reportagem-documento, transformando a exterioridade do trabalho jornalístico em um espaço interior, de índole poética, que passa por um filtro íntimo, explora a realidade de um ponto de vista individualista e reinterpreta o já narrado em tantas oportunidades de acordo com um padrão literário subjetivo.

A narrativa assume o poder de desmitificar a ilusão artística, de reduzir a distância entre a arte e a vida. Ela desafia a arte “aurática” (BENJAMIN, 2000) que isolava e fetichizava o estético. Quando, em TC, associam-se referências históricas, acontecimentos e personagens verdadeiros, essa auto-representação desmitificadora envolve uma problematização do conhecimento histórico e das fronteiras entre o fato e a ficção, conduzida dentro dos poderes e dos limites da narrativização. Ainda que os sentidos sejam orientados por informações de fundo verídico, precisão de datas, lugares e imagens decisivas já veiculadas pela mídia, prevalece o lado pessoal da experiência coletiva e o tempo refere-se sempre a um determinado ponto de vista a partir do qual o narrador se situa. O ritmo controlado pelo relógio, pelo tempo histórico, vivido na privacidade – mas contando com toda a deformação subjetiva – registra a história não como foi, mas como o narrador a viu e a viveu. Diante da perplexidade com a experiência extrema, não poderá haver uma estética universal que lhe dê uma conformação totalizadora. Há de se construir um texto crítico sobre o acontecido, que desmitifique os valores estabelecidos das versões oficiais. Por isso TC coloca em questão o imperativo ético de indagar a história como via interpretativa do presente e centra o discurso literário em práticas de auto-referência.

Por trás dessas premissas apresentam-se outras, muito características das obras pós-modernas: o escritor é um indivíduo “comum”, ao menos no que tange ao seu esforço de dessacralizar o sujeito literário - um escritor que trabalha, em vez de receber inspiração. O próprio Pérez-Reverte revela, em entrevista ao escritor Juan Manuel de Prada (2000, p.392):

Por supuesto que creo en los escritores dotados de

⁵ TC cria um espaço novo em que se cruzam e se superpõem notícias já consumidas na mídia, acumuladas na memória do leitor, e que serão relidas de forma mais subjetiva. O narrador não “dá o furo” jornalístico, mas sim “debocha do furo” ou valoriza um aspecto só do todo, em uma atividade não só “intertextualizadora”, mas também “intratextualizadora” (SANT’ANNA, 1988), uma vez que vários artigos de Arturo Pérez Reverte, publicados no suplemento *El Semanal*, entre 1993 e 1998, e recolhidos posteriormente em *Patente de Corso* (1998) mantém uma relação evidente, inclusive de corte textual, com TC em “Las postales de Mostar” (1993), “Domingueros en la guerra” (1994), “Jasmina” (1994), “En Territorio comanche” (1996), entre outros. Aparece aí o autor reescrevendo-se a si mesmo, apropriando-se de sua voz parafraicamente, decolando do espaço primeiro da informação provocadora e penetrando no espaço literário-irônico, envolvendo-se em relações mútuas de diálogo, paródia e contestação, cuja rede contextual o leitor irá ativar, obrigado a reconhecer não apenas a inevitável textualidade do conhecimento sobre o passado, mas também o valor e a limitação da forma irrevogavelmente discursiva desse conhecimento, que o levará à necessidade de um julgamento interpretativo que verdadeiramente comanda e regula a interação escritor/leitor.

gracia divina. Pero yo no formo parte de esa estirpe: me veo, más bien, como un artesano que ha elegido un lugar placentero para escribir.

Em TC, o autobiográfico se constrói como uma personagem paradoxal: o único modo de acercar-se à verdade dos fatos será “recriá-los” tal como eles são: daí a importância dos elementos autobiográficos junto à necessidade de viver a experiência dos outros. Unida a essa característica se destaca a fidelidade do autor a determinados postulados do pós-modernismo: a função social do escritor – a literatura pode ser útil para interpretar a vida; por isso, sua prosa é funcional, transparente, ainda que a linguagem esteja carregada de pressuposições.

Uma vez que, na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa que tem constituído o principal foco de atenção, proponho que observemos como caminhos diferentes nos conduzem a um mesmo tema, o risco de morte, primeiramente no texto 1, de *Cuaderno de Sarajevo* (GOYTISOLO, 1993) e, a seguir, no texto 2, composto de quatro fragmentos de TC (1994):

1. *Cuaderno de Sarajevo*, (1993, p. 28): En esta ciudad en donde no hay madera para fabricar ataúdes debes acostumbrarte a dormir, circular, caminar, con la conciencia clara de tu indefensión y precariedad. Nada garantiza que el punto de mira de un tirador de élite no se haya fijado de improviso en tu insignificante persona ni que una granada u obús estalle en el interior de tu vivienda.
2. *Territorio comanche* (1994, p.45-48): En la guerra, las cosas suelen ocurrir según la ley de las probabilidades: tanto va el cántaro a la fuente que al final hace bang. En sitios así pueden matarte de muchas formas, pero básicamente son tres. La primera modalidad es cuando sale tu número, como en la tómbola. Eso es inapelable, y cuando toca, toca. [...]. Descartado el factor suerte, [...] hay otras formas de que te maten en la guerra. Una es cuando llevas poco tiempo y todavía no sabes moverte bien. [...]. En cuanto a que te maten, la tercera posibilidad, la más frecuente, es la ley de las probabilidades. O sea, que al cabo de equis tiempo ya te toca.

Parece haver, no segundo caso, um distanciamento “fingido” e uma neutralidade aparente, calcados na linguagem do humor: a possibilidade da morte equiparada à probabilidade de ganhar-se em um jogo de tómbola - “te toca” -, e o fator “suerte” como a maior das desventuras. Se extrairmos dos fragmentos a sua verdadeira intenção, poderemos interpretá-los como sendo, em certo sentido, estruturados para atingir certos efeitos que não poderiam ser entendidos independentemente das condições práticas com as quais a linguagem opera.

Nota-se uma tendência, recorrente, aliás, na estrutura narrativa da obra, de, se não ridicularizar, ao menos diminuir importância a um tema que se presume estar ansiando por sentimento e por solenidade, pela vitória, enfim, dos padrões mais vigentes – o da identidade emotiva. Mas há, em particular, uma preocupação com o processo de produção da narrativa, a de sua construção como linguagem e não com o produto – afinal, em quantas ocasiões já não se tratou da iminência da morte aos que se movem no espaço físico de uma guerra -. A

enunciação, o ato comunicativo, torna-se o momento da construção do sujeito na linguagem, estabelece-se uma força interativa das posições de sujeito tanto como produtor quanto como receptor. Brincar com o sacrifício humano parece constituir um tema importante da escrita irônica (FRYE, 1973) e o assédio à realidade, em TC, comporta essa visão irônica.

À medida que se vão desmoronando os mitos – como o do antigo ideal heróico na *Ilíada* ou em *El Cid* -, a narrativa vai acercando-se ao cotidiano; os protagonistas, incluindo-se o protagonismo coletivo, a grande massa que se move nos limites do território visado pelos contendentes, são as contra-figuras do personagem místico das gestas, porque contribuem para desarticular uma realidade que o escritor só pode advertir nunca encarnar ou explicar. O trágico e a ironia dão lugar a um novo valor, o humor, essa arte das superfícies e das dobras (BENJAMIN, 1994).

3 *Territorio Comanche* - a Representação do Real ou do “Efeito” do Real?

La realidad no existe; hay tantas realidades como artistas, y cada uno de éstos la ve de un modo y dispone de un verbo, de un color, de una armonía o de un golpe de cincel, para traducirla.

Eduardo Zamacois, *La ola de plomo*.

Pérez-Reverte converte em fábula as experiências que tantas vezes viveu nas zonas de conflito como repórter de guerra, mas com uma distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmbito da semelhança – a do escritor que já não pode distinguir-se do repórter, e a da escrita que se confunde com as imagens da câmera, registro animado de um passado revisitado pela memória. Ao fazê-lo, não só o reficionaliza, mas também o historicista uma vez mais e viola deliberadamente um tabu da cultura: trata da guerra com humor. Volta a desempenhar nele os seus papéis, torna-se personagem para representar-se uma vez mais, em seu próprio corpo, a reviver o passado para entendê-lo, tendendo muitas vezes a utilizar o seu compromisso político em associação com uma ironia distanciadora. Ao recorrer ao humor como estratégia para revelá-lo, não está fazendo uma crítica destrutiva do saber histórico, está somente contando a história de um saber que a destruiu. E tempera a sua escolha, para que pareça impossível levá-la a sério, com a ironia, explorando um passado que muitos prefeririam esquecer, expurgar.

Ainda que a narração se faça em terceira pessoa, o ponto de vista é declaradamente limitado (tão caro às narrativas pós-modernas), unilateral, uma voz inventora e exterior que acompanha a personagem Barlés em um movimento tridimensional: uma câmera (a sua escrita) por trás da câmera (a rememoração), que, por sua vez, está por trás dos operadores das câmeras de televisão, parceiros do protagonista. O enunciador opera com as convenções do realismo literário e da factualidade jornalística para compor um texto que vai decodificando-se a si mesmo, por meio da ênfase dada as suas próprias contradições. A princípio parece dizer-nos: olhe para as imagens, mas não acredite totalmente nelas. Acredite,

antes, no valor da minha palavra. Porém, existem acontecimentos que estão além dessas mesmas palavras: “El horror puede vivirse o ser mostrado, pero no puede comunicarse jamás”. (PÉREZ-REVERTE, 1995, p. 128). Isso não destrói necessariamente o seu valor de verdade, mas define as condições dessa verdade: até aonde chega a câmera, até onde alcança a palavra? O próprio Pérez-Reverte adverte, em uma de suas entrevistas, sobre o papel da documentação jornalística e o seu fazer literário: “Me he documentado para falsear la realidad, no para mostrarla”.⁶

TC questiona de quem é a noção de verdade que passa a ter poder e autoridade sobre as outras e depois examina o processo pelo qual ela o faz - a imagem subtraindo a relevância da palavra, a própria imagem impossibilitada de captar o real e restituindo à expressão a sua autoridade: “Es mejor que de la imagen se ocupen otros” (PÉREZ-REVERTE, 1995, p. 54).

Gera-se um paradoxo: nem uma nem outra, ou uma possibilidade ilimitada e ambas em seu interior, em pugna? Mas há outra questão latente: a narrativa compõe-se como um modelo cujo objeto é questionar tanto a relação entre a história e a realidade, quanto entre a realidade e a linguagem; o que relatar e como expô-lo. Vai cerzindo os seus referentes – numerosos reflexos intertextuais que cada página da narração provoca: imagens veiculadas pela mídia, alusões a textos de outros autores publicados, reportagens, séries e programas de televisão, debates, por cujo intermédio se ressalta o conceito da disparidade entre o nascimento da notícia e a realidade - ou a sua verdade (acontecimentos e montagem), porque quer, com isso, desafiar esses discursos e mesmo assim utilizá-los, em uma contraditória prática pós-moderna.

As questões que TC suscita nos obrigam a repensar, a reinterpretar a história tal como nos chega comumente. Não se trata de realismo documental, uma vez que os personagens históricos se misturam aos ficcionais e que todas as tomadas da câmera não bastam para nos fazer “enxergar” o que de fato precisa ser visto.

Em nossos dias é possível vivenciar a geografia do mundo como um simulacro, a imagem de lugares e espaços se torna tão aberta à produção e ao uso efêmero quanto qualquer outra inclusive o espaço da guerra.

Com isso ocorre o desaparecimento do tempo e do espaço como dimensões materializadas e tangíveis da vida social.

Resta uma tentativa, a de extrair ao menos um mundo apreensível da infinidade de mundos possíveis que nos são mostrados diariamente na tela da televisão.

Apesar de não negar a existência desse mundo experiencial, TC contesta sua disponibilidade em relação a nós: como conhecemos a maioria dos fatos que se vão forjando no interior daquela realidade? Por experiências concretas ou por meio dos textos-imagens? E prossegue em pugna contra o que não apresenta solução:

Era un día de ésos y Barlés pensaba en la imposibilidad de transmitir, en minuto y medio de Telediario, lo que uno siente cuando en las ruinas de una casa [...] encuentra en el suelo las fotos de un álbum familiar, pisoteadas entre cenizas y deformadas por el sol y la lluvia (PÉREZ-REVERTE, 1995, p. 100).

As imagens captadas pela câmera possuem um status documental irredutível, mas conformam um espaço elaborado, assim como o da escrita:

A veces un animal muerto resulta más patético que un ser humano. Todo es cuestión de como se componga el plano, o la foto. Incluso un animal vivo (PÉREZ-REVERTE, 1995, p. 125-126).

Talvez o aspecto mais óbvio para começar a estudar essa sobreposição entre visão e leitura seja a analogia entre o olhar ou olho da câmera e o ponto de vista da crônica. Ambos são parciais, não apresentam nenhum ponto final de referência, tudo o que afirmam é um conhecimento com perspectiva, com força individual. O próprio Pérez-Reverte comentou, em outra ocasião e circunstância, sobre como se constitui, para ele, a criação literária:

A veces escribir es perseguir [...]. Entonces me siento, busco la palabra, se me escapa, es como un toro que vas a matar y no se te cuadra, y de pronto noto el olor y digo es por aquí, y hay un adverbio que no es útil y otro que me perturba, y vuelvo atrás, y me doy cuenta que por fin he conseguido la palabra o el término que deseaba (Pérez-Reverte, 1995)⁷.

Não é certo que a tomada direta pela câmera constitua uma exposição fiel, não contaminada por tudo quanto ocorre; o que acontece, enquadrado no cristal, foi retirado de um contexto maior, focado previamente segundo uma escolha de ângulos entre outras imagens. Escolhe-se a partir disso aquele que se vai enviar pelas ondas, instituindo de tal forma uma montagem, fazendo cortes muitas vezes necessários pelo tempo de que disporá para sua exposição na mídia, mas efetivamente montagem, o que equivale a dizer interpretação e escolha. Movimentos de câmera na mão, deslocamentos do ponto de visão em relação à cena filmada, reprodução de movimentos e trajetória do olhar do observador:

Estaba filmando a un grupo de chiitas cuando una ráfaga se coló en el parapeto y hubo bingo. Después el ralentizado mostró las trazadoras de color naranja al rozar la cámara, un Amal con cara de pasmo llevándose la mano al pecho mientras soltaba el arma, la cara desencajada de Barlés, su boca abierta en un grito: filma, filma, filma (PÉREZ-REVERTE, 1995, p. 21-22).

A tomada direta da câmera é uma forma muito simples que beira sempre uma saída à pura improvisação, carente de reflexão, uma provocação imediata da realidade. Enquanto a comunicação de uma palavra faz com que o

¹ Entrevista concedida a Óscar López, para a revista *Qué Leer* (2002) – Especial verano, “Un día con Pérez-Reverte, p. 56-60. Era 5 de junho e eles tratavam especificamente de sua última obra, *La reina del sur*, que seria apresentada oficialmente naquela noite. Entretanto, pareceu-me pertinente estender essa consideração para as suas outras obras literárias.

⁷ O texto é fragmento de entrevista de Arturo Pérez-Reverte, concedida a Tomás García Yebra, para o jornal *El Semanal*. Faz parte do artigo de Juan Cruz Mendizábal (2000, p.109), publicado em *Territorio Reverte*.

nosso cérebro inspecione o campo semântico e localize a acepção desejada, excluindo as demais, a imagem nos colhe precisamente de modo inverso, concretamente, obrigando-nos a captar instantaneamente um todo indivisível em significados. Diante das imagens, um tipo particular de recepção na intimidade diferencia-o da intimidade crítica do leitor, por adotar o aspecto de uma entrega passiva, hipnótica.

Assim como o fechamento proposital da câmera em uma cena já retirada por si só de um universo mais amplo, a crônica nos apresenta fatos interpretados, significantes e textualizados. Isso implicaria dizer que o referente principal de TC será o fato e não o acontecimento em seu estado bruto? A narrativa joga com essa questão sem resolvê-la completamente. Quando o narrador afirma que podemos viver o horror, mostrá-lo, mas não podemos transmiti-lo, em toda a sua essência, ele releva questões como o contar, o transpor, o transitar entre o suceder e o representar. Existe aí uma tensão, não apenas entre o real e o textualizado, mas também entre diversos tipos de referência que se vão entrecruzando na enunciação, mas que o narrador não pretende solucionar. Quer, por meio da ficção, fazer com que nós, os leitores, questionemos nossas próprias interpretações dos fatos.

O próprio objeto estético do desejo do câmera, a ponte de Bijelo Pojele: “Quiero ese puente”, motivo da espera no presente e da lembrança do narrador, objeto físico central da trama em torno do qual se vai configurando toda a narrativa, é o melhor exemplo e a síntese do caráter provisório e da negociação das contradições pós-modernas. A concretização do desejo revela, por fim, o seu caráter paradoxal, o de mostrar uma imagem que escapa, que se evade, mas que é a ideal:

Entonces el puente se movió un poco hacia arriba, estremeciéndose sobre un resplandor naranja, y Barlés no oyó estampido alguno, sino un golpe de aire denso y caliente, como si fuera sólido, que le golpeó el pecho, la cara y los tímpanos para retumbarle dentro de los pulmones, las fosas nasales y la cabeza, y después vino el ruido, muy seco, algo así como *Crac-bang*, y el río y el puente se llenaron de humo y del cielo empezaron a llover cascotes. Y cuando miró a Márquez vio que tenía el ojo pegado al visor de la cámara y que el muy cabrón sonreía de oreja a oreja (PÉREZ-REVERTE, 1995, p. 147).

Não interessa a Márquez registrar a ponte intacta, nem depois o vazio ou os escombros que permanecerão. O seu objeto de desejo é o fenômeno que não se conclui essa força sinestésica do disforme, do que não tem limites; nem o caráter demarcador no passado nem as formas no futuro, mas os perfis híbridos, as formas transitórias e impalpáveis da massa em progressão que rebenta em infinitas possibilidades. Como o paradoxal gesto mecânico mesclado à matéria metamorfoseante, algo permanece no instante, para desempenhar alguma coisa que não pára de adiantar-se e atrasar-se, de esperar e lembrar, algo que não guarda do acontecimento senão o contorno ou o resplendor de um vir-a-ser no tempo e no espaço. E esse é o caráter da estética pós-moderna, que recusa fronteiras delimitadas e que pode servir como marco de luta para o surgimento de algo novo que, entretanto, ainda não se delimitou.

Por outro lado, o narrador trabalha com modelos do real: insere a autoridade da representação realista e a contradiz ironicamente mostrando-nos não o fingimento da ficção, mas o da realidade concreta:

Grüber era comandante de la posición de Borovo Naselje, donde Márquez y Barlés solían instalarse durante los combates porque allí los dejaban moverse a su aire. Incluso, una vez, Grüber organizó un contraataque para recuperar un edificio cercano, a una hora con buena luz para que ellos lo filmaran (PÉREZ-REVERTE, 1995, p. 115-116).

Na atualidade, já não parece possível falar de história como qualquer coisa de unitário. Não há uma história única, há imagens do passado propostas por pontos de vista diversos. Os jornais, a rádio e a televisão se tornaram elementos de uma grande explosão e multiplicação de visões do mundo. Sobre isso Vattimo (1992, p. 13) reflete:

A coincidência entre aquilo que acontece, a história e a consciência do homem [...] tornada possível pelos *mass media* desmentiu precisamente o ideal de uma sociedade transparente: que sentido teria a liberdade de informação ou mesmo apenas a existência de vários canais de rádio e de televisão, num mundo em que a norma fosse a reprodução exata da realidade, a perfeita objetividade, a total identificação do mapa com o território? De facto, a intensificação das possibilidades de informação sobre a realidade nos seus mais variados aspectos torna cada vez menos concebível a própria idéia de realidade. [...] Realidade, para nós, é mais o resultado do cruzamento da “contaminação” (no sentido latino) das múltiplas imagens, interpretações, reconstruções que, em concorrência entre si ou, seja como for, sem qualquer coordenação central, os media distribuem.

Os *mass media* neutralizaram a realidade para nós, primeiro refletindo essa mesma realidade, em seguida disfarçando-a, depois disfarçando a ausência da realidade e, finalmente, deixando de ter com ela qualquer relação. A capacidade de armazenar imagens, retiradas de seus contextos reais no espaço e no tempo, para uso e recuperação instantâneos numa base de massa, como arranjos de marketing sofisticados ou não, é uma questão levantada em TC:

Todos los cadáveres que podía recordar eran siempre el mismo en la misma guerra, en su memoria y fuera de ella. Una vez hizo la prueba: editando un *Informe Semanal* sobre Angola, donde los muertos eran negros, insertó algunos planos de archivo con otros, blancos, filmados dos años antes, en El Salvador. Antolín, el montador de vídeo, estaba preocupado. Verás cómo las llamamos, decía. Pero nadie notó la diferencia (PÉREZ-REVERTE, 1995, p. 53).

TC se faz contrapondo e contestando os simulacros do real, não negando ou lamentando este artifício, mas problematizando toda a noção de representação da realidade. Insere a autoridade da representação realista e a contradiz ironicamente, por meio de uma narrativa enganosamente ingênua, despida de malícia. Advertenos sobre o fato de que as imagens são feitas como prova de uma história verossímil, pouco importando qual

possa ter sido a verdade dessa história. A imagem é, em resumo, prova da realidade, mas as imagens podem ser produzidas ou manipuladas. A história, para nós, está sendo reduzida a imagens fragmentadas, que assumiram a precedência sobre as narrativas mestras, como “demonstrações” do real:

Aquellas colas del agua, del pan o de lo que fuese, cualquier tipo de concentración humana, eran blanco favorito de los francotiradores, que usaban balas explosivas. [...] nunca debes matar a la primera víctima con el primer disparo. Se lo había explicado a Barlés y Márquez un francotirador bosnio en la parte vieja de Sarajevo: resulta más rentable pegarles en partes no vitales, brazos o piernas, y dejarlos allí, vivos y desangrándose, mientras se va cazando a quienes acuden en su auxilio. Sólo después, al terminar, se los remata con un último disparo en la cabeza. Después de aquello filmaron al francotirador haciendo una demostración práctica, [...] (PÉREZ-REVERTE, 1995, p. 87-88).

A rigor texto e imagem que se converterão em notícia não são apenas presenciados e organizados de maneira diferenciada pelos diversos repórteres em sua fonte, mas também sofrem também um tratamento que passa pelo subjetivismo dos redatores e pela ideologia de cada jornal. Todos esses desvios da notícia metamorfoseiam o seu sentido original:

Él era un reportero, y a la hora de trabajar Dios sólo existe para los editoriales. El análisis se lo dejaba a los compañeros de corbata, en la redacción, o a los expertos que salían explicando factores geoestratégicos con grandes mapas coloreados como fondo y a los ministros que asomaban la sonrisa en el informativo de las tres, muy atareados en Bruselas, hablando siempre en plural: nosotros hemos, nosotros vamos a, nosotros no podemos tolerar. Para Barlés, el mundo se reducía a planteamientos más simples: aquí una bomba, aquí un muerto, aquí un hijo de la gran puta (PÉREZ-REVERTE, 1995, p. 103-104).

A competição no mercado da construção das imagens passa a ser um aspecto vital de concorrência entre as emissoras:

Hay una regla del oficio: los enviados especiales hacen la carrera juntos, pero el sprint lo corre cada uno por su cuenta. Eso ocurrió la noche del avance aliado, con todo el mundo disimulando sus intenciones en los centros de prensa y en el Meridiano de Dahrán. Que si habrá que intentar ir a Kuwait un día de éstos. Que si yo prefiero esperar un poco. Que si nosotros también. Que si es demasiado arriesgado viajar ahora. Etcétera. Y apenas se dijeron buenas noches, cada equipo de televisión, Pierre Pierrot y la gente de EBU, Achile d'Amelia y la RAI, TV3, TVE y los demás, cargaron sigilosamente agua, combustible y provisiones en sus todo terreno, y tras ponerles señales de identificación aliadas [...] subieron por el desierto, hacia el norte, a base de mapas y brújula, entre los campos de minas. Al día siguiente se encontraban unos con otros en Kuwait City, barbudos y cubiertos de polvo, sin sorprenderse lo más mínimo ni formular el menor reproche: son los usos de la tribu (PÉREZ-REVERTE, 1995, p. 144-145).

No caso das imagens que são posteriormente veiculadas pelos meios de comunicação, o processo de construção da representação dificilmente finaliza-se com a sua simples materialização através das tomadas do câmara. A sua produção prossegue ao longo da editoração, quando ela se vê objeto de uma série de adaptações, visando a sua inserção na mídia. As imagens sempre foram vulneráveis às alterações de seus significados em função do título que recebem, dos textos que a ilustram, das legendas que as acompanham, dos contrapontos que estabelecem com outras imagens; essas e outras manipulações, como a reutilização de uma mesma imagem para servir de prova a uma situação diferente e por vezes até antagonista daquela para a qual foi produzida originalmente (como a imagem dos mortos angolanos).

Podem obter-se, por meio da composição imagem-texto, um conteúdo transferido de contexto, um novo “documento” criado a partir do original, visando a gerar uma diferente compreensão dos fatos, que passam a ter uma nova trama, uma nova realidade, uma outra “verdade”, transformando-se, assim, em mais uma “ficção documental”. Por isso, devemos pensar a imagem sempre como produto de algum tipo de tratamento, tal como o texto escrito, que tem o intuito de direcionar a leitura dos receptores. São, enfim, interpretações pré-construídas que tentarão influir nas mentes dos receptores-leitores durante o processo de construção da interpretação.

Na sociedade da imagem, falsamente transparente (VATTIMO, 1992, p. 115), pós-moderna, o mundo se reduz, constitui-se em imagens: “Ninguno de los soldados croatas que conocieron entonces seguía vivo ya, salvo en las imágenes de Márquez archivadas en Torrespaña.” Nela, o desenvolvimento específico da informação e da construção do mundo tem seu apogeu na informação como imagem, cuja linguagem verbal é menos elaborada e muitas vezes improvisada e influenciada pelas circunstâncias:

Barlés miraba el reloj. Quince minutos hasta Cerno Pojle y casi una hora hasta el punto de emisión, si todo iba bien. Pierrot les haría un hueco en el satélite, y transmitiendo en bruto llegarían a tiempo para el Telediario. Incluso, si arañaban unos minutos y Franz o Salem estaban libres, la crónica podía montarse con un texto redactado en el coche mientras Márquez conducía (PÉREZ-REVERTE, 1995, p. 150).

Entretanto, ao ler a crônica, vamos dando-nos conta de que as coisas mais importantes estão além das palavras, ainda são intensamente reais, até mais reais por não poderem ser articuladas: “Pero los tiros y las bombas hacen bang-zaca-bum y vete tú a saber” (PÉREZ-REVERTE, 1995, p. 22).

Igualmente, em outra instância, é impossível à palavra dublar a imagem, pois na passagem de uma estrutura à outra se elaboram, fatalmente, significados segundos (como atesta o fragmento, citado anteriormente): “El horror puede vivirse o ser mostrado, pero no puede comunicarse jamás” (PÉREZ-REVERTE, 1995, p. 128).

Porém, contraditoriamente, o narrador comenta

Barlés se alegraba de trabajar desde hacía diez años para la televisión, mientras sus viejas Pentax

enmohecían en el fondo de un armario. Es mejor que de la imagen se ocupen otros (PÉREZ-REVERTE, 1995, p. 54).

Parece que chegamos a um impasse. Se na vida real o repórter abandona o seu posto para dedicar-se à escrita solitária, como pode afirmar que a palavra não alcança jamais a imagem? Será então que, para ele, alcançar o real, o verdadeiro, será realmente relevante? Ou será que a linguagem é mais poderosa como experiência das coisas que a própria experiência das coisas? Quando se lida com as coisas que realmente importam, se lida com palavras? Elas terão uma realidade que excede as coisas que designam?

São questões com as quais o narrador vai trabalhando, sem nunca apresentar-nos uma solução. A imagem, pura ou não, remete à palavra, leva ao comentário, à interpretação, à produção de uma metalinguagem. A mente que observa, na realidade, vai muito além da imagem que se mostra. O texto está destinado a conotar a imagem, isto é, a “insuflar-lhe” um ou vários significados segundos. Conforme nos explica Barthes (2000, p. 333-334):

A imagem já não *ilustra* a palavra; é a palavra que, estruturalmente, é parasita da imagem; a imagem funciona como um retorno episódico à denotação [...] é a palavra que vem sublimar, patentear ou racionalizar a imagem; [...] a palavra não passa de uma vibração segunda.

Pérez-Reverte, com suas provocações, lança um desafio às formas convencionais de redação, e busca um deslocamento auto-suficiente na direção do próprio ato de escrever, registros de linguagem coadunados com a contemporaneidade, com as novas tecnologias de produção e reprodução das mercadorias culturais, de um público em massa:

Otras veces te quedas en blanco, te quedas mirando la cámara como un imbécil incapaz de articular palabra, porque cuanto ibas a decir se borra de tu cabeza como si te acabaran de formatear el disco duro (PÉREZ-REVERTE, 1995, p. 28).

Afirma-se pelo excêntrico, pelo plural e pelo diferente, rejeita a oposição binária e não vê maniqueísmos entre câmera e escrita. Por isso, o discurso icônico e o discurso verbal de TC não se opõem nem se excluem. Eles se integram, superpõem-se, combinam-se.

Estabelece-se uma verdadeira dialética da imagem e da palavra. Não há nenhum traço declarado de oposição, nenhuma linha demarcatória entre relatar com textos ou com imagens, não encontramos na enunciação o registro de nenhuma verdade unilateral, a não ser por sua forma irônica de apontar e calar, ironia que emprega como forma de mutismo. Como os textos pós-modernos, levantam questões, sem, entretanto, oferecer-nos respostas que ultrapassem o provisório. Comunga com a problematização pós-moderna de nossa relação com os fatos o entendimento de que nada do que nos chega é espontâneo, tudo pode ser arquitetado e, portanto, alterável.

TC revela um discurso duplicado – insere o que ataca, abriga o que contesta-, em que o enunciador nunca se considera fora das relações de poder, representado

aqui como depositário da palavra e, outrora, detentor da imagem, posição necessária para que, a partir dela, possa questionar ou não o modo como se fabricam fatos históricos a partir de acontecimentos brutos ou já forjados no passado. O que se entende por verdade, por real, por que queremos padrões e com que objetivos devem ser estabelecidos são apenas algumas das questões que suscita. É um agente provocador; apresenta ao leitor uma literatura que lhe fornece meios para uma verdade criativa de “construção”, para confrontação e recreação e não para uma verdade passiva de conformidade, reconciliação e adaptação.

Pérez-Reverte, de posse de um material documental valioso, imprime sua escrita e dota-o de autonomia narrativa, não lhe sacrificando a veracidade, mas dando a quanto de verdadeiro estava registrado uma aparência de verossímil. Resgata imagens, busca o tom e redistribuiu-os em um cenário a priori contraditório. Faz-se, paradoxalmente, cúmplice e distante, registra e contesta suas próprias formulações provisórias. Antes de tudo quer narrar fatos dando preponderância ao intra-histórico - aquilo que ocorre por trás das câmeras -, agregar aos fatos já conhecidos o dia-a-dia e as inquietudes de seres que cortam e cirizam em pequenas doses as atrevidas imagens pelas quais se arriscam dia após dia, impedir que aqueles que estão do outro lado sejam devorados pelo anonimato, pelo esquecimento e pela indiferença, reclamar-lhes a condição de heróis pelo risco, pelo mérito e pela dignidade – em maior ou menor grau. Substitui a História pelo valor das histórias, ou intra-histórias, revelando a maneira como somos nós que damos sentido ao passado. E é por essa opção que se torna difícil defender um discurso dominante na enunciação de TC.

Há tempos a informação ultrapassou a barreira da verdade para evoluir no “ciberespaço” do nem verdadeiro nem falso, nessa dimensão virtual da realidade informacional, uma vez que aí tudo repousa sobre a credibilidade instantânea. Contrariamente à verdade, a credibilidade não tem limites, não se refuta, pois é virtual. O autor nunca soluciona nenhuma das questões que levanta, não oferece nenhuma conclusão totalizante, ou porque não pode, ou porque não quer. O máximo que pode fazer é contextualizar e confrontar as contradições da história, como testemunha ocular, reficcionalizada que, com o respaldo das duas décadas de convivência com a dor, assume politicamente sua postura e aponta zombeteiramente os que detêm as certezas, protagonistas oficiais, oportunistas de toda ordem:

Y es que la antigua Yugoslavia estaba llena de domingueros. Los cascos azules españoles los llamaban *japoneses* porque llegaban, se hacían una foto y se iban lo antes posible. Por Bosnia pasaban de todo pelaje y procedencia: parlamentarios, intelectuales, ministros, presidentes del Gobierno, periodistas con mucha prisa y sopladores de vidrio en general, que a su regreso a la civilización organizaban conciertos de solidaridad, daban conferencias de prensa e incluso escribían libros para explicarles al mundo las claves profundas del conflicto. [...] Por término medio aquellas excursiones bélicas oscilaban entre uno y tres días, pero a toda esta gente le bastaba eso para captar lo esencial del asunto. Uno

llegaba de Mostar o Sarajevo, sucio como un cerdo, y al bajarse del Nissan blindado se los encontraba en los vestíbulos de los hoteles de Medugorje o Split, con chaleco antibalas y casco y expresión intrépida, arriesgando la vida a cincuenta o doscientos kilómetros del tiro más cercano (PÉREZ-REVERTE, 1995, p. 28-29).

O que caracteriza a sociedade da imagem é que hoje ela consome imagens e não crenças, como as do passado. Câmera e escrita apresentam-se, em TC, como peças irredutivelmente firmadas na exploração dos contornos textuais que cada meio lhes determina. À medida que permanecem ligadas em seu espelha-mento, paradoxalmente se desfazem uma na outra, enquanto, de modo permanente, a singularidade de cada uma se refaz.

4 Conclusão

Pérez-Reverte constrói uma mimese consciente de que não pode reproduzir a realidade, nem sequer como um experimento, mas sim por meio de um modelo interposto, de uma imagem essencialmente fictícia que, entretanto, assume a obrigação de ser representativa de uma realidade, de algumas experiências, de uma idéia do mundo. Propõe um questionamento sobre qual pode ser o sentido do real e de que maneira podemos conhecê-lo. A função da reunião entre o historiográfico e o metafictional é a de conscientizar-nos sobre a distinção entre os acontecimentos do passado, que realmente ocorreram, e os fatos relatados por cujo intermédio proporcionamos sentido a esse passado e presumimos conhecê-lo.

O autor, ao impor uma trama à seqüência dos acontecimentos reais, não tenciona reproduzir a vida tal como é, mas sim como uma imagem da vida, que é e só pode ser imaginada e, ao determinar-lhe um fim, termina por dotar essa seqüência de uma significação moral, pois os acontecimentos nem são tais sem uma trama que os seleccione, destaque e ordene, nem têm, por outro lado, um final que lhes proporcione sentido. História e ficção operam de maneira basicamente semelhante na hora de enfrentar-se ao real, pois ambas utilizam a narração como modo de seu conhecimento, ambas constituem um discurso simbólico cujo maior poder não é o informativo, mas o de gerar imagens do real. A trama de uma narração histórica não reproduz o passado, não o limita, tão pouco o explica, compreende-o ou simboliza-o; constitui-se tão somente em seu correlato alegórico.

A postura crítica e questionadora de TC, diante da manifestação do real, obriga-nos a repensar sobre a noção de referência, repensar que torna problemática a tradicional transparência realista e a sua recente redução de referência a simulacro. A obra estudada comunga com a postura pós-moderna a propriedade de confrontar os paradoxos da representação fictícia e histórica, do particular e do geral, do presente e do passado, da imagem e do texto, quando põe em evidência quem está falando, a partir de que pontos situacionais constroem seu discurso e de onde esse discurso obtém sua autoridade de legitimação – de que posição nos fala. Arturo Pérez-Reverte foi ele mesmo um correspondente de guerra com vasta experiência, uma importante testemunha ocular dos acontecimentos aos que se referiu em inúmeras crônicas

jornalísticas.

O jornalista, acima de tudo, é um contemporâneo, é obrigado a sê-lo, porque se desloca pela esfera das questões que podem ser resolvidas na contemporaneidade, e é justamente nessa esfera que a “pessoalidade”, a individualidade é possível, ainda que humilde e limitada diante do diálogo infinito e inacabável. (BAKHTIN, 2000). Entretanto optou por ser uma “testemunha independente” (HUTCHEON, 1991) de outra ordem, aquela que reconhece esses mesmos acontecimentos como parte de um passado real que está perdido no presente, ou ao menos deslocado, apenas para ser restabelecido como o referente da linguagem, o resíduo, o vestígio do real.

O fio narrativo talvez seja apenas um corpo que se estica, pensa o seu avesso, um pensar sem euforias ou nostalgias, no qual não são apontadas primordialmente causas e efeitos, mas uma constelação de fatos e idéias. Essa realidade vista por um viés bastante particular é bem representativa do modo de conhecer do contemporâneo, da mutação, da aceleração e da fragmentação que caracterizam a obra pós-moderna. O que interessa aqui não é a resposta, mas o questionamento, a manutenção da inquietação. A exposição dessa pluralidade coloca-nos em um mundo menos unitário, no qual variados povos e culturas tomam a palavra na cena do mundo. Não é o abandono de uma tradição, mas o exercício de uma interpretação irônica que a conserva, mas também, em parte, que a esvazia, porque nos coloca de frente com procedimentos que denunciam a impossibilidade de representar a experiência histórica em termos totalizadores e que nos forçam a alegorizar um presente em crise que demanda uma reinterpretação.

Mas, sobretudo, o que salta aos olhos, em TC, é o fascínio de seu autor pelo relato, que se sobrepõe à importância dos fatos narrados. Debruçar-se sobre seus próprios textos e reescrevê-los implica pensá-los como uma escrita auto-referida, “una literatura de la literatura” (NAVAJAS, 2002, p.147), em que narrar significa refletir sobre essa prática e, portanto, exercer uma escrita que, à maneira de uma metalinguagem ficcional (HUTCHEON, 1991), apague os limites dos gêneros e misture as formas e os registros discursivos, com o fim de assumir o artifício da linguagem literária e dessacralizar sua relação de verossimilhança com a realidade. Pérez-Reverte soube encontrar um lugar de enunciação, na atualidade, capaz de reconfigurar o caos e a desordem do meio e transformá-lo em beleza estética e incitação criativa, antes de ser motivo de abandono da esperança.

Diante do enigma do contemporâneo, a atitude do autor não é a de buscar a transparência, a verdade dos fatos, mas de desenvolver-lhes as pregas, seguir os labirintos, percorrer as diversas camadas, entretecendo diferentes visões e humores, em uma transversalidade entre os planos. O passado, para Pérez-Reverte, mais que um referente cifrado que permite interpretar o presente, apresenta-se despojado de sua funcionalidade e incorpora-se a um ritual narrativo que não pretende ficcionalizar a história, mas precipitar as possibilidades da ficção além dela. O texto nos propõe, no fim das contas, viver a indiferença irônica, que se esconde por trás de um mundo falsamente transparente e pensar a

arte como um último “pisar de olhos” paradoxal, que perdeu o desejo de ser ilusão estética. Esse instante se revela pelas faces do humor, inseparáveis de uma força seletiva: a de erigir entre os homens e as obras, para além do amargor resultante das pestes, das tiranias, e das mais espantosas guerras, a chance cômica de ter reinado por nada.

Referências

- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARTHES, R. A mensagem fotográfica. In: ADORNO, T. W. et al. *Teoria da cultura de massa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000. p. 325-338.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutividade técnica. In: ADORNO, T.W. et al. *Teoria da cultura de massa*. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.
- _____. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CÂNDIDO, E.P. *A ironia e a sociedade da imagem em Território comanche, a crônica do lúgubre visitada pelo riso*. 2002. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.
- FREUD, S. “El porqué de la guerra”. In: _____. *Obras completas*. 4. ed. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981. p. 3207-3321.
- FRYE, N. Primeiro ensaio. Crítica histórica: teoria dos modos – Modo de Ficção Cômica. In: _____. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 37-72.
- GOYTISOLO, J. *Cuaderno de Sarajevo*. anotaciones de un viaje a la barbarie. 2. ed. Madrid: El País/Aguilar, 1993.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LÓPEZ, Ó. Un día con Pérez-Reverte. *Revista Qué Leer*, Barcelona, v. 7, n. 68, 2002. p. 56-60.
- LÓPEZ DE ABIADA, J.M.; LÓPEZ BERNASOCCHI, A. (Org.). *Territorio Reverte*. ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte. Madrid: Verbum, 2000.
- MENDIZÁBAL, J.C. Dos perfiles de Arturo Pérez-Reverte: articulista y novelista. In: LÓPEZ DE ABIADA, J. M.; LÓPEZ BERNASOCCHI, A. (Org.). *Territorio Reverte*. ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte. Madrid: Verbum, 2000. p. 100-113.
- NAVAJAS, G. *Más allá de la postmodernidad*. Estética de la nueva novela y cine españoles. Barcelona: EUB, 1996. p. 21-23.
- _____. *La narrativa española en la era global*. Imagen, comunicación, ficción. Barcelona: EUB, 2002.
- PÉREZ-REVERTE, A. *Patente de corso* (1993-1998). Buenos Aires: Alfaguara, 1998.
- _____. Sobre cuadros, libros y héroes. In: *Obra breve/1*. Madrid: Alfaguara, 1995.
- _____. *Territorio comanche*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995.
- PRADA, J. M. de. El analfabetismo de los críticos ha hecho mucho daño. In: LÓPEZ DE ABIADA, J. M.; LÓPEZ BERNASOCCHI, A. (Org.). *Territorio Reverte*. ensayos sobre la obra de Arturo Pérez-Reverte. Madrid: Verbum, 2000. p. 389-396.
- SANT’ANNA, A.R. de. *Paródia, paráfrase & cia*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1988.
- VATTIMO, G. *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio d’Água, 1992.



Edna Parra Candido*

Doutora em Literaturas Hispânicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

e-mail: <ednaparra@uol.com.br>

* Endereço para correspondência:

Rua Carlos Delgado Guerra Pinto, 176-202 – Jardim Camburi, Vitória, Espírito Santo, Brasil.

