

A NARRATIVA EM SEDIÇÃO¹

Márcio Serelle²

Resumo: A condenação à morte, neste início de século, de Roberto Saviano, autor de *Gomorra*, e de Anna Politkovskaya, autora de *Putin's Russia*, foi uma reação extrema que evidenciou a força da ação que a provocou: a agudeza da narrativa e sua capacidade de denúncia contra o poder. Este artigo pretende analisar a potência desses relatos de modo realista-romântico, fundados no testemunho, e a condição dos escritores, notadamente (mas não só) os de não ficção, sentenciados à morte em uma cultura mundializada, com suas implicações políticas, econômicas e, principalmente, para este estudo, midiáticas. O regime de visibilidade conferido a essas obras e autores, celebrizados, acaba por sujeitá-los a outra acusação: a de espetacularização. Percebe-se, assim, naqueles que resistem sob proteção de seus Estados, o mal-estar por ter sobrevivido, expresso em outra forma de testemunho acerca das experiências de uma meia-vida, levada entre exposição midiática e invisibilidade imposta pela ameaça.

Palavras-Chave: Narrativa; testemunho; cultura das mídias; Roberto Saviano; Anna Politkovskaya; escritores condenados à morte.

A partir de certo ponto não há mais retorno.
É este ponto que tem de ser alcançado.

Kafka, *Aforismos reunidos*

A aparente contradição que envolve os escritos de Roberto Saviano e Anna Politkovskaya é que, conquanto seu caráter visceral, sua subordinação incondicional ao vivido, – situando-se entre a perspectiva do *testis*, o terceiro, e do *superstes*, aquele que atravessou o evento que narra, duas condições de testemunho (AGAMBEN, 2008) –, eles fizeram com que seus autores fossem, na primeira década deste século, jurados de morte. “Não confie em quem escreve sobre coisas não vividas”, Saviano (2009c, p.6) repete em entrevistas, citando Xenofonte, e, em *La bellezza e l'inferno*, resume a poética de Politkovskaya, a partir de uma máxima de Marina Cvetaeva, como uma escrita de “prestare

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Cultura das mídias”, do XIX Encontro da Compós, na PUC-Rio, Rio de Janeiro, RJ, em junho de 2010.

² Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC Minas. E-mail: serelle@joinnet.com.br

orecchio” (SAVIANO, 2009a, p. 235), isto é, de registro do entorno por meio do que se ouve, presença. Em *Gomorra*, Saviano, aludindo ao conhecido texto de intervenção de Pasolini, *Cos'è questo golpe? Io so*, publicado no *Corriere della Sera*, em 1974, escreve que também toda sua narrativa, desprovida de prova documental, foi “filmada pelo olhar” (SAVIANO, 2008, p. 248). Daí, portanto, vem sua literatura, de forte lastro testemunhal, sem, contudo, que a linha biográfica dê volta sobre si mesma, em exercício narcísico, mas, antes, privilegie e reforce, pela condição de quem narra por dentro, o que deve ser denunciado em sua localidade, imbricada nos fluxos globais (lembremos, por exemplo, em *Gomorra*, o mercado da moda e de seu contraponto, o do lixo; em *O contrário da morte*, a presença dos soldados do sul da Itália nos conflitos mediados pela ONU). *Putin's Russia*, definiu Politkovskaya (2007, s. p.), são anotações “in the margin of life as it is lived in Russia today”³, que consistem em registros empenhados, embora não facciosos (a denúncia da brutalidade do governo Putin em suas ações na Tchetchênia, em que são rotineiros assassinatos, saques, tortura e estupros, não se traduz em apoio à franja fanática do movimento separatista), do que se vê e escuta no presente – ainda é cedo, ela adverte aos leitores, para “dispassionate analysis”⁴ (idem, ibidem), que requer distanciamento.

A condenação dessas duas vozes – Politkovskaya foi assassinada em 2006 e Saviano vive, hoje, ameaçado pela Camorra, sob escolta do Estado italiano – foi uma reação extrema que dimensionou a força da ação que a provocou: a agudeza da narrativa escrita, sua eficácia e capacidade de penetração e de denúncia contra o poder. As palavras de Politkovskaya, escreveu Saviano (2009a, p. 235) “sono diventate nitroglicerina per il governo di Putin, al punto che questo libro [*Cecenia*] è diventato piú pericoloso di una trasmissione televisiva (...)”⁵; isso em uma era de anunciada despotencialização da literatura.

A cantilena da midiaticização, “descrita como uma transição da escrita enquanto processo interacional de referência” (BRAGA, 2007, p. 145) para uma mediação de base tecnológica, principalmente audiovisual, faz crer que “the whole world is on film”, como querem Joel Black e mesmo Kellner, e que a perspectiva verbal da literatura é “outmoded” (BLACK, 2002, p. 7), isto é, irrelevante para a vida contemporânea, que precisa desenvolver

³ “(...) nas margens da vida como ela é vivida, hoje, na Rússia” (tradução nossa)

⁴ “(...) análise desapaixonada” (tradução nossa)

⁵ “(...) viraram nitroglicerina para o governo de Putin, ao ponto que este livro (*Tchetchênia*) tornou-se mais perigoso que uma transmissão televisiva” (tradução nossa).

novas formas de alfabetização midiática⁶. Mas se a literatura representa, ainda, em sua forma específica de mediação, seja ela assumidamente ficcional ou não, risco sensível para o poder, facultando visibilidade global às narrativas, talvez os teóricos devessem andar um pouco mais devagar com a padiola. Entendemos que a literatura, de modo geral, como escreveu um importante intelectual (CANDIDO, 2004), pode atuar, em sua face estética e em seu caráter solidário, de denominador comum da experiência, como mecanismo refratário à ficção homogênea de mundo que pretendem nos impor os que têm poder (religioso, militar, político, empresarial etc.). “Nesse sentido”, escreveu Llosa (2009, p. 27) “a boa literatura é sempre – ainda que não proponha isso nem dê conta disso – sediciosa, insubmissa, em revolta: um desafio ao que existe”. Interessa-nos, porém, neste artigo, momentos pontuais em que a literatura, notadamente (mas não só) aquela conhecida como de “não ficção”, e seus autores encontraram-se ou ainda se encontram, na contemporaneidade, sob acusação, e refletir sobre o peso da narrativa na cultura mundializada, com seus regimes de visibilidade, valores e usos midiáticos.

Quando, em 1989, a *fatwa* de Khomeini condenou o autor, os editores e, genericamente, outros responsáveis pela publicação de *Os versos satânicos*, conclamando “todos os zelosos muçulmanos em qualquer parte do mundo a executar esta sentença, para que ninguém ouse insultar as prescrições islâmicas” (KHOMEINI apud SITI, 2009, p. 241), pensou-se, como narrou Salman Rushdie (2007, p. 232), que a crise seria resolvida em “questão de dias” –, pois não era possível que, “no final do século XX, um homem fosse ameaçado de morte por escrever um livro (...)”. Os motivos para esse pensamento, que se demonstrou equivocado, foram possivelmente três: 1. a crença de que, num mundo globalizado, economicamente integrado e presumido como culturalmente tolerante, o caso teria um desenlace, em favor do autor, por meio de relações e pressões internacionais; 2. a noção de que os mecanismos romanescos e o caráter autônomo do ficcional já estivessem suficientemente compreendidos e universalizados; 3. a ideia de que a literatura é, na contemporaneidade, inofensiva, pois foi relegada a um segundo plano, perdendo mesmo a hegemonia que conquistara, como narrativa central de entretenimento no século XIX, para o cinema e a televisão. Mas não somente a *fatwa* durou cerca de 10 anos, como outros casos, à

⁶ Sobre a necessidade de se estender a noção de alfabetização na cultura pós-moderna, ver o ensaio “Intensidades discursivas”, de Silviano Santiago, em *O cosmopolitismo do pobre* (Belo Horizonte, Editora UFMG, 2006)

semelhança do Rushdie, chegaram ao século XXI. (O próprio autor, no conjunto de textos intitulado “Mensagens dos anos da peste”, sobre o período em que permaneceu como um “morto de licença”, vivendo escondido e sob proteção policial na Inglaterra, reconhece que ele é apenas um entre escritores e jornalistas perseguidos e assassinados em países como Turquia, Argélia e Paquistão, e dedica, em julho de 1994, carta aberta a Talisma Nasrin, autora de *Lajja*, ameaçada por denunciar crimes contra mulheres islâmicas). Em *Os versos satânicos*, pelo menos uma passagem pode ser evocada como antecipação, pela voz autoral, da ameaça porvir; aquela em que o satirista Baal, condenado à morte, assim como as doze prostitutas do bordel “A Cortina” (que representavam as doze mulheres do profeta), grita a Mahound (Maomé): “‘Putas e escritores, Mahound. Somos nós que você não consegue perdoar’. Mahound respondeu: ‘Escritores e putas. Não vejo nenhuma diferença’.” (RUSHDIE, 2008, p. 425).

A ficção de Rushdie – também ela, como os escritos de Baal em Jahilia, fortemente satírica e, em alguns momentos, à *clef* – e a *fatwa* a ela foram tomadas em um conjunto complexo, decerto cultural e religioso, mas também político e econômico, na negatividade da globalização (justamente de que, inicialmente, estimou-se positividade), que envolvia de reféns britânicos detidos no Líbano a relações comerciais de países europeus com o Irã, que se sobrepuseram à questão literária e aos princípios de liberdade de expressão, como reclamava o escritor. O conselho de Voltaire para que escritores vivessem na fronteira entre países para que pudessem passar, a qualquer momento, “para o lado seguro”, é, portanto, de pouco préstimo em face de um tipo de terror contemporâneo, pois, como nos diz Rushdie (2007, p. 229), “fronteiras não protegem mais um escritor”, embora isso implique, na efígie oposta ao risco, a recompensa ambígua da visibilidade, explorada midiaticamente – outra frente de ataque a esses escritores (voltaremos a isso).

Na concepção foucaultiana, o autor – entendido não como o indivíduo que produziu um texto, mas como princípio de unidade de discursos – foi uma das funções classificatórias e normativas originárias de práticas de apropriação penal, sendo, portanto, fundada já sob a perspectiva do risco e da acusação. Os textos começaram efetivamente a ter autores “na medida em que o autor se tornou passível de punição, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores” (FOUCAULT, 2000, p. 46). Historicamente, como demonstra Chartier (1998), as primeiras listas sistemáticas em ordem alfabética de nomes de autores

encontram-se nos índices de livros e autores proibidos estabelecidos, no século XVI, por atos censórios do clero, dos Parlamentos e dos Estados.

O lugar-comum da prosa “envenenada” serviu, pelo menos desde o Seiscentos, à condenação dos romances, acusados de blasfêmia, difamação e obscenidade, entre outros vícios, e que por isso deveriam ser proibidos aos sujeitos “indefesos culturalmente” e de “mentalidade fraca”, sob a ameaça de devastá-los psicologicamente (SITI, 2009). A imagem incorporada criticamente dentro do próprio romance não é só a do Quixote, mas também a de uma série de leitoras personagens como a Luísa, de *O primo Basílio*, e a Emma, de *Madame Bovary* – como bem lembrou Siti (2009, p. 188), na ironia fina de Flaubert, “o veneno real que Emma bebe ´tem um gosto de tinta”.

Neste início de século, o perigo de narrativas como as de Saviano e Politkovskaya e sua ameaça ao poder não residem, evidentemente, na dispersão – do maravilhoso ou da ilusão amorosa – dos primeiros romances, mas na capacidade contrária de colocar as mãos na carne do mundo, para usarmos uma imagem do próprio Saviano (2009a) –, o calibre possível, segundo o autor, para mensurar, hoje, o peso da palavra. Nisso, esses escritos ressoam, a seu modo não ficcional, a inversão já feita no realismo oitocentista, em que a prosa passa a ser acusada não pelo escapismo, mas pela indiscrição e pela crueza com que revolve a vida imediata: “desse momento em diante [o romance] será acusado de dizer verdades por demais cruéis” (SITI, 2009, p. 182).

Como testemunhos, as narrativas de Saviano e Politkovskaya são de modo realista-romântico – como, aliás, já havia apontado Sarlo (2007) acerca dos relatos das vítimas argentinas da ditadura. A qualidade realista pode ser confirmada não só na urgência e no caráter insuportável do narrado, mas, ainda, do ponto de vista da linguagem, pela ênfase nos detalhes e na notação insignificante. Ao mesmo tempo, em sua face romântica, esses relatos afirmam, pela recuperação de “eu”, uma verdade íntima, da realidade apreendida por dentro ou de muito perto – mais legível em Saviano que em Politkovskaya, mas não ausente nesta (ao final, por exemplo, em *Putin´s Russia*, da narrativa sobre Hasuhanov, membro da elite da marinha russa acusado de cooperar com terroristas tchetchenos, a primeira pessoa emerge, expressando sua compaixão e revelando tentativas de prestar ajuda médica na prisão ao condenado gravemente torturado, o que faz transparecer o envolvimento da voz com a matéria narrada).

Eles são autores-testemunhas, como dissemos, entre o dentro e o fora, pois se, comumente, eles se colocam como terceiros ao narrar por aqueles que verdadeiramente “tocaram o fundo”, “submergiram” – o que explicita o caráter lacunar de que fala Agamben (2008, p. 42) acerca de todo testemunho sobre situações-limite – os autores não são suficientemente neutros para ser um *terstis*, afirmando, quase sempre, seu olhar autóctone, de quem, de algum modo, também atravessou os eventos, em oposição à perspectiva estrangeira e distanciada dos jornalistas. Agamben (idem, ibidem, p. 26) escreve que Levi “não se sente um escritor [afirmava ser um químico, mesmo após a publicação de seus livros]; torna-se um escritor unicamente para testemunhar. Em certo sentido, nunca se tornou um escritor”. De fato, repudia a escrita quando esta se torna vício. De modo semelhante, Saviano (2009a, p. 242) escreve que, embora possa existir uma literatura de qualidade diversa e com consenso de público e crítica, não lhe interessa a literatura como “vício” ou pensamento débil, não conseguindo apreciar “belle storie incapaci di mettere le mani nel sangue del [suo] tempo, e di fissare in volto il marciume della politica e il tanfo degli affari”⁷

Nesses casos, é o testemunho que deve provocar a literatura, e não o contrário, embora a potência da palavra esteja justamente em sua literariedade, que a dispensa de qualquer prova documental. Para Saviano, a força da literatura está em uma palavra que não transporta apenas informação – esta pode ser ocultada, desmentida, desacreditada –, mas, também, uma vivacidade que apenas os olhos do leitor podem negar ou confirmar:

Primo Levi in polemica con Giorgio Manganelli, che rivendicava la possibilità di scrivere oscuro, affermò que scrivere oscuro é immorale. La scrittura letteraria è labirintica, multiforme, no credo possano esserci strade univoche, ma quelle su cui devono posare i miei piedi le riconosco. Quando Philip Roth dichiara che dopo *Se questo è un uomo* nessuno può più dire no essere stato ad Auschwitz, non di no sapere dell'esistenza di Auschwitz, ma proprio di non essere stati in fila fuori de una camera a gas. Tale è la potenza di quelle pagine. Libri che non sono testimoninze, reportage, non sono dimostrazioni. Ma portano il lettore nel loro stesso territorio, permettono di essere carne nella carne. In qualche modo questa è la differenza reale tra ciò che è cronaca e ciò che è letteratura. Non l'argomento, neanche lo stile ma questa possibilità di creare parole che non comunicano ma esprimono, in grado di sussurrare o urlare, di mettere sotto pelle al lettore che ciò che sta leggendo lo riguarda. Non è la Cecenia, non è Saigon, non è Dachau, ma è il proprio luogo, e quelle storie sono le proprie storie. (SAVIANO, 2009a, p. 241)⁸

⁷ “(...) belas histórias incapazes de colocar a mão no [seu] tempo e de esfregar no rosto a podridão da política e o mau cheiro de seus negócios” (tradução nossa).

⁸ Primo Levi, em polêmica com Giorgio Manganelli, que reivindicava a possibilidade de escrever de forma obscura, afirmou que escrever obscuro é imoral. A escrita literária é labirintica, multiforme, não acho que há estradas unívocas, mas aquelas sobre as quais devo colocar os pés, eu as reconheço. Quando Philip Roth diz que depois de *Isto é um homem?* ninguém pode mais dizer não ter estado em Auschwitz, ele não diz *não saber da*

O que torna o escritor perigoso, de acordo com Saviano, não é, portanto, a revelação de algum segredo ou verdade ainda submersa, mas o ato de dizê-la bem⁹, por meio da palavra organizada, cuja potência não pode ser reduzida a uma dimensão (notícia, informação, sensação, prazer ou emoção), como na separação do apólogo de Menenio Agrippa. “*Questa potenza non puoi fermala se non fermando la mano che la scrive*”¹⁰ (idem, *ibidem*). Parte de *Gomorra* vieram de transcrições de matérias jornalísticas e de conversas telefônicas que constam dos processos contra a Camorra; em *Putin’s Russia*, o estupro e assassinato da garota tchetchena Elza Kungaeva pelo coronel russo Ivan Budanov é narrado na justaposição de peças processuais. “*To dispel the myths surrounding the Budanov case, I will quote from the indictment*” (POLITKOVSKAYA, 2007, p. 43)¹¹. Como se vê, no caso Budanov, pouca informação nova vem à tona, mas a linguagem cínica e seca do tribunal, quando alinhavada em narrativa (novamente, a mão que escreve) à guisa de um romance epistolar oitocentista, entremeada e contextualizada por comentários do narrador, acaba por revelar o horror de um sistema que, a despeito da notoriedade de um crime, insiste em negá-lo, até a reviravolta final com a condenação do oficial.

Convém recuperar, ainda, no discurso de Saviano na Academia Sueca, o diálogo com Horace Engdahl para quem a literatura é mais perigosa que o jornalismo porque neste, impresso ou televisivo, apesar de sua aderência à realidade, tudo parece ocorrer em outro mundo e com pessoas que pouco se assemelham a nós; naquela, quando o mesmo fato é trazido por meio de uma escrita forte e engenhosa, transformando-o em algo que acontece neste exato momento, o sofrimento das vítimas é colocado ante nossos olhos e tudo adquire

existência de Auschwitz, mas sim de não ter estado em fila aguardando ante a câmara de gás. Tal é o poder daquelas páginas. Livros que não são testemunhos, reportagens, não são demonstrações. Mas transportam o leitor ao seu próprio território, permitem ser carne na carne. De certa forma, esta é a real diferença entre o que é notícia [crônica] e o que é literatura. Não é o argumento, nem mesmo o estilo, mas essa possibilidade de criar palavras que não comunicam, mas expressam, em condições de sussurrar ou gritar, de colocar sob a pele do leitor que aquilo que está lendo lhe concerne. Não é a Tchetchênia, não é Saigom, não é Dachau, mas é seu próprio lugar, e aquelas histórias são suas histórias. (Tradução nossa). (Grifo nosso).

⁹ Mesmo no caso de *Os versos satânicos*, obra ficcional, Siti (2009) observou que, do ponto de vista filológico e da paráfrase do polêmico episódio em que o Profeta recebe versos mediados pelo diabo, aceitando as três deusas pagãs mais populares de Meca (passagem que consta da tradição corânica), a narrativa é “menos subversiva de que certos estudos aceitos e discutidos nas universidades islâmicas” (SITI, 2009, p. 192). Segundo o crítico, o intolerável “é a ideia de que o texto literário seja mais forte do que o texto sagrado, de que o possa englobar, fazendo dele narrativa e inserindo-o no fluxo móvel das paixões (...)” (idem, *ibidem*).

¹⁰ “Não se pode interromper essa potência a não ser interrompendo a mão que escreve”. (tradução nossa)

¹¹ “Para dissipar os mitos que cercam o caso Budanov, irei transcrever dos autos de acusação”. (tradução nossa)

vida (SAVIANO, 2009a). Sobre as considerações entre narrativa e espetáculo midiático, tomado por sua força imagética, recordemos, ainda, uma provocação de Sontag:

Observemos uma das imagens inesquecíveis da guerra na Bósnia, uma foto sobre a qual John Kifner, o correspondente estrangeiro do *New York Times*, escreveu: “A imagem é incisiva, uma das mais duradouras imagens das guerras nos Bálcãs: um miliciano sérvio dá um chute displicente na cabeça de uma mulher mulçumana moribunda. A imagem conta tudo o que é preciso saber”. Mas é claro que ela não nos conta tudo o que nós precisamos saber. (SONTAG, 2003, p. 76)

Para Sontag, fotos de atrocidades não perdem necessariamente o poder de chocar, mas pouco argumentam e revelam acerca das linhas do tempo e das ações. “Narrativas podem nos levar a compreender. Fotos fazem outra coisa: nos perseguem” (idem, *ibidem*). Se imagens de corpos torturados e mutilados nos impressionam e perseguem, por vezes seduzindo – reação que muitas vezes não está sob o domínio da consciência, e chamar esse desejo de “mórbido”, segundo Sontag, é colocá-lo como uma aberração rara, o que ele não é –, e a narrativa organiza, ajudando-nos a compreender, pode-se dizer que a narrativa literária, diante da dor do outro, coloca o conflito sob nossa pele, soldando-nos.

A força de enfrentamento polêmico da literatura encontra, porém, seu oposto na fragilidade dos escritores. A segunda forma de ataque, quando eles, apesar da ameaça dos grupos do poder, resistem, vem de parte da sociedade civil, que os acusa de forjar a ameaça e explorá-la midiaticamente, em busca de visibilidade, ou de viver empiricamente, às custas do Estado, uma condenação que seria apenas especulativa, teórica. Esse tipo de ataque não raro provoca a desmoralização e o mal-estar do sobrevivente. Se a verdade da palavra, em nosso tempo, paga-se com a morte, como acredita Saviano (2009a, p. 242), “sopravvivere a una forte verità è un modo per generare sospetto.”¹² Daí termos dito, no início deste artigo, que só *apparentemente* há uma contradição, nesses casos, entre o visceral da palavra e a sentença de morte. No entanto, outra contradição poderá ser sentida: aquela entre a máxima visibilidade, dada a celebração dos escritores, e a mínima circulação, da vida detida e obrigatoriamente subterrânea imposta a eles. “Você desaparece, vira invisível e se torna outra pessoa”, deplora Saviano (2009c, p. 5).

O ressaltado da condição de condenado à morte do escritor, tomada, no caso principalmente de Saviano, por Estados democráticos, como símbolo da defesa da liberdade de expressão como princípio constitucional, é recorrente tanto nos resumos biográficos dos

¹² “Sobreviver a uma forte verdade é um modo de gerar suspeita.” (tradução nossa).

paratextos editoriais das obras como nos epitextos da mídia – matérias, críticas, entrevistas nos mais diversos veículos – que, de algum modo, conformam estratégias de ação sobre o público, dando visibilidade aos textos, celebrizando seus autores e abrindo um campo biográfico para o leitor. Como conjunto de discursos que constituem uma zona de “transição” e “transação” entre a obra e o público, os paratextos, para Genette (2009, p.9), cercam o texto “para apresentá-lo, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua ‘recepção’ e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro”. Com certa ironia, o texto da quarta capa da edição brasileira diz que “*Os versos satânicos* rendeu a Salman Rushdie o Whitbread Prize e uma sentença de morte, promulgada pelo aiatolá Khomeini”; *Putin’s Russia* “is both a gripping portrayal of a country in crisis and the testament of a great and intrepid reporter”¹³; nas obras de Saviano encontramos: “Dal 2006 Roberto Saviano vive sotto scorta”¹⁴, “la libertad de Saviano nos afecta a todos como ciudadanos”¹⁵, “Desde o sucesso estrondoso de *Gomorra* vive sob proteção permanente da polícia”¹⁶. De que modo esse epíteto de condenado à morte, reiterado em diversas culturas, ao lado de indicações corriqueiras sobre gênero, título e chave temática, torna a obra *presente* ao leitor? Não há dúvidas de que, no paratexto editorial, essa expressão, que se refere à vida sacrificada por um texto, por uma narrativa que atingiu de tal forma o poder que este decretou a sentença extrema, detém uma virtude, relacionada, possivelmente, tanto à coragem e à sinceridade do autor quanto à urgência do que é narrado, sugerindo que há ali a potência definidora daquilo que merece ser realmente lido.

Mas isso não é tudo no caso de Saviano, em que outra narrativa deve ser acrescentada, nessa “transação” entre texto e campo biográfico, amalgamando vida e obra. Dissemos que os relatos testemunhais seguem um modo realista-romântico, e um *topos* importante da psicologia romântica, ao lado da hipertrofia do “eu”, é o da juventude confiscada. Em *Gomorra* e nas duas narrativas de *O contrário da morte*, esse é um lugar revisitado. Nesses relatos tudo é violentamente interrompido, quando do ingresso dos jovens no Sistema, a Camorra, ou parece envelhecer mais rápida e tristemente, como na história da jovem de 17

¹³ “ (...) é ao mesmo tempo um retrato arrebatador de um país em crise e o testamento de uma repórter grandiosa e intrépida.” (tradução nossa).

¹⁴ “Desde 2006, Roberto Saviano vive sob escolta,” (tradução nossa).

¹⁵ “(...) a liberdade de Saviano afeta todos nós como cidadãos.” (tradução nossa)

¹⁶ Esses paratextos editoriais foram extraídos das seguintes obras e edições, respectivamente: *O versos satânicos* (São Paulo, Companhia das Letras, 2008), *Putin’s Russia* (New York, Metropolitan Books, Henry Holt and Company, 2007), *La bellezza e l’inferno* (Milano, Mondadori, 2009), *Lo contrario de la muerte* (Barcelona, Debate, 2009) e *O contrário da morte* (Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2009)

anos, Maria, “Eurídice ao contrário” (SAVIANO, 2009b, p. 62), que só por meio da canção (“E o amor é o contrário da morte”, verso de Sérgio Bruni, cantarolado pela personagem) pode recuperar seu noivo, morto aos 21 anos, em ataque talibã, quando servia a força de paz da ONU, no Afeganistão. Região do país que mais envia soldados para tropas humanitárias, o sul da Itália, notadamente o perímetro de Nápoles, assiste à multiplicação bizarra de “jovens veteranos” (outro oxímoro), que, quando conseguem retornar com vida ao país, montam seus próprios negócios à espera de outro *front*, em busca da oportunidade financeira que a miséria os nega.

A vida desses jovens infelizes narrada por Saviano é também, em termos de aporia, aquela imposta ao próprio autor – ele próprio de uma “sabedoria que não combina com a sua pouca idade” (SAVIANO, 2009b, p. 30), assim como é descrita, em *O contrário da morte*, a “menina viúva” (idem, ibidem, p.55) citada anteriormente – e explorada midiaticamente, ecoando, na biografia, a própria tópica que permeia as obras. Tem-se, assim, a vida do autor colocada em narrativa especular da própria obra, o que não é, evidentemente, uma contaminação própria da contemporaneidade, pois essa foi uma chave de leitura no biografismo romântico oitocentista. O efeito disso, se analisarmos esses relatos como discurso, é o de uma dupla realidade, menos verossimilhança que veracidade, valor de leitura para um público que, não só na literatura, é movido pela ilusão da experiência palpável da forma biográfica. Na matéria “Enquanto a morte não chega”, de Miguel Mora, publicada originalmente no *El País*, e traduzida pela *Folha de S. Paulo*, Saviano aparece nas fotografias, em jogo de claro-escuro, sempre pensativo e solitário, mesmo quando em companhias dos policiais. “Contar a verdade me ajudou a afastar as sombras que eu carregava por dentro e que se projetavam sobre mim. Eles venceram em parte, por me fazerem viver assim”, diz o entrevistado (SAVIANO, 2009c, p. 6). O texto (narrativa e entrevista) refere-se a um destino quase irreversível e a uma vida cancelada, em que qualquer gesto banal e cotidiano requer um aparato de segurança que acaba por inviabilizá-lo ou, pelo menos, dificultá-lo extremamente:

Assim é a vida de Roberto Saviano. Uma vida que não é vida, uma vida-morte, uma espécie de morte em vida. O sucesso de *Gomorra*, um dos maiores fenômenos da história italiana, converteu-se numa maldição para seu autor. Reconhecimento, prêmios e elogios, fama, dinheiro e viagens, nada disso compensa o outro lado da moeda: Saviano foi difamado, cuspidado e insultado pelos jovens de sua própria terra, abandonado por seus amigos, condenado à morte. E hoje vive agachado,

rodeado de armas e de policiais, em alta velocidade e à meia-voz. (MORA, 2009, p. 4)

Enquanto a morte por assassinato não chega – como efetivamente chegou para Politkovskaya ou Georgi Stoev, autor búlgaro de *BG Godfather* –, essa meia-vida é, como dissemos, também julgada com desconfiança, vista como exagero ou encenação, levando a um mal-estar do sobrevivente, misto de culpa e arrependimento – ainda que intermitente e nem sempre explicitado, pois se dá sob visível pressão – por ter gerado a circunstância¹⁷ e angústia em face das acusações de oportunismo e de busca por publicidade. Permanecendo vivo, torna-se difícil provar a concretude da ameaça – uma reiteração, em outro contexto, do apotegma de Wiesel, citado por Agamben (2008, p. 95): “Vivo, portanto sou culpado”. Saviano cita o juiz Giovanni Falcone, assassinado em 1992, que dizia que “a máfia faria um favor matando-o, porque assim ficaria claro que não era um arrivista e que dizia a verdade” (SAVIANO, 2009c, p.6). Logo, a prova dos nove de ter atingido o coração do poder “è esserne colpito al cuore”¹⁸ (2009a, p. 243). Dessa circunstância, uma outra literatura emerge, como registro e reflexão do autor sentenciado, mas também como tentativa de defesa a esse segundo tipo de acusação. Rushdie, por exemplo, escreveu, durante a vigência da *fatwa*, que enfrentava um rebaixamento moral por não ter sido morto:

Viver assim é sentir-se diminuído todos os dias, é sentir pequenas pontadas de humilhação se acumulando em torno de seu coração. Viver assim é permitir que as pessoas – inclusive sua ex-esposa – o chamem de covarde na primeira página dos jornais. Essas pessoas sem dúvida fariam bem de mim em meu funeral. Mas viver, evitar o assassinato, é uma vitória maior do que ser assassinado. Só fanáticos procuram o martírio. (RUSHDIE, 2007, p. 238)

Saviano, em *La bellezza e l’inferno*, também escreve, em tom de vendeta, que a maior parte das acusações contra ele e seus relatos não ficcionais não vieram das organizações criminais:

(...) quelle emettono una condanna e basta. Molte accuse spesso le ricevi dalla cosiddetta società civile. Ti accusano di essere un pagliaccio, una persona che si è messa in mostra, una persona che se l’è andata a cercare per avere successo, una persona che ha speculato su tutto questo.

¹⁷ Ver a seguinte declaração de Saviano (citado por MORA, 2009, p.4), em parte contrastante com a forte convicção da denúncia presente no “Discurso all’Accademia de Svezia” (*La bellezza e l’inferno*, Strade Blu, 2009): “Lamento ter destruído meu mundo por um livro e ter feito mal a todos que me queriam bem.”

¹⁸ “(...) ser atingido no coração.” (tradução nossa).

Io resto spesso ferito anche dall'accusa di diffamare la mia terra, perché racconto queste sue contraddizioni. Sono invece fortemente convinto che raccontare significa resistere, raccontare significa fare onore alla parteciana del mio Paese, significa dare possibilità e speranza di soluzione. E che non è mai responsabilità di chi racconta, ciò che racconta. Non sono io ad aver generato le contraddizioni che racconto. (SAVIANO, 2009a, p. 199).¹⁹

A cultura midiática catalisa a crítica ou a denúncia desses relatos projetando as obras e as questões nelas tratadas, multiplicando-as, como é característico de seu fluxo, entre culturas e sistemas semióticos, não só a partir de seu regime de visualidade, mas, ainda, por meio de traduções, no sentido amplo e difuso do termo: “My country’s army and its mothers”, de Politkovskaya, está, de certa forma, em *O filho da mãe*, de Bernardo Carvalho; *Gomorra* foi adaptado para o teatro e para o cinema, em filme homônimo de Matteo Garrone. No entanto, dada a volatilidade dos valores dessa cultura, quando a visibilidade é apreendida como publicidade – e não há como negar, por exemplo, que o epíteto do sentenciado serve à persuasão editorial –, abre-se um flanco, um espaço de vulnerabilidade para se colocar a narrativa novamente sob acusação, julgando-a como produto da lógica do espetáculo. Em artigo sobre a criação de significados sobre o Oriente Médio nos noticiários, Vultee (2006, p. 319) recupera, para análise, o escárnio que diz acerca de Rushdie que “his sole significant contribution to the English language was the word fatwa²⁰”. Reconhecemos, na máxima, o chiste, mas também o que existe de insulto e aniquilamento nela. Os relatos de não ficção de Saviano e Politkovskaya, por sua vez, quando acusados de falar às paixões baixas, de manipular sentimentalmente, privilegiando o detalhe infernal de cada história, de serem exageradamente sombrios, são aproximados daquelas imagens-clichê de atrocidades que circulam o mundo, como representações midiáticas e que, por isso, acabam sendo, no contrário do que ambicionam, uma renúncia do real, esvaziando, assim, a potência do testemunho. Sontag (2003, p. 92) já nos advertira que dizer que toda realidade “se transforma num espetáculo é um provincianismo assombroso”, pois universaliza o modo de ver criticamente de uma pequena elite instruída do mundo, que supõe todos como espectadores.

¹⁹ (...) estas emitem uma condenação e basta. Recebi, frequentemente, muitas acusações da chamada sociedade civil. Te acusam de ser um palhaço, uma pessoa que quer aparecer, uma pessoa que se põs a procurar o sucesso, uma pessoa que planejou tudo isso.

Eu também sou frequentemente ferido por acusações de difamar minha terra, porque narro suas contradições. Ao contrário, estou fortemente convencido de que narrar significa resistir, contar significa honrar a parte sã da minha terra, significa dar possibilidade e esperança de solução. E que nunca é responsabilidade de quem conta, aquilo que conta. Não fui eu que gerei as contradições que narro.

²⁰ “(...) sua única contribuição para a língua inglesa foi a palavra fatwa” (tradução nossa)

“De modo impertinente e sem seriedade, sugere que não existe sofrimento verdadeiro no mundo” (idem, ibidem). Coloca-se, portanto, diante dessas narrativas, a questão sobre o momento em que a consciência crítica, na sua descrença em qualquer realidade que não seja a midiática (aqui, ironicamente, as instâncias parecem se inverter), ao desprezar os esforços do testemunho, acaba por tornar-se um aparato confortável de distanciamento, negando, assim, sua função.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)**. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- BLACK, Joel. **The reality effect** – film culture and the graphic imperative. New York: Routledge, 2002.
- BRAGA, José Luiz. Mediatização como processo interacional de referência. In: MÉDOLA, Ana Sílvia, ARAUJO, Denize Correa e BRUNO, Fernanda. **Imagem, visibilidade e cultura midiática**. Livro da XV COMPÓS. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Rio de Janeiro: Duas Cidades, Ouro Sobre Azul, 2004. p. 169-191.
- CHARTIER, Roger. **A aventura do livro** – conversações com Jean Lebrun. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Unesp, Imprensa Oficial, 1998.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Alpiarça: Vega, 2000.
- FOWLER, Bridget. A sociological analysis of the *Satanic Verses* affair. **Theory, culture and society**. London, Thousand Oaks and New Delhi: Sage, 2000. vol 17 (1). p. 39-61.
- GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- KELLNER, Douglas. **Media culture**. London, New York: Routledge, 1995.
- LLOSA, Mario Vargas. É possível pensar o mundo moderno sem o romance? In: MORETTI, Franco. **O romance, 1: a cultura do romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 17-32.
- MORA, Miguel. Enquanto a morte não chega. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 26 de abril de 2009. Mais! p. 4.
- POLITKOVSKAYA, Anna. **Putin's Russia**. Trans. Arch Tait. New York: Henri Holt and Company, Metropolitan Books, 2007.
- RUSHDIE, Salman. **Cruze esta linha**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- RUSHDIE, Salman. **Os versos satânicos**. Trad. Misael Dursan. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado** – cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire D'Águar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- SAVIANO, Roberto. **Gomorra**. Trad. Elaine Niccolai. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- SAVIANO, Roberto. **La belleza e l'inferno** – scritti 2004-2009. Milano: Mondadori, 2009a.
- SAVIANO, Roberto. **O contrário da morte** – cenas da vida napolitana. Trad. Ana Maria Chiarini. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009b.
- SAVIANO, Roberto. O homem blindado. Entrevista. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 26 de abril de 2009c. Mais! p. 5-6.
- SITI, Walter. O romance sob acusação. In: MORETTI, Franco. **O romance, 1: a cultura do romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 165-241.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VULTEE, Fred. "Fatwa on the Bunny": news language and the creation of meaning about the middle east. **Journal of Communication Inquiry**. Sage, 2006. vol. 30 (4). p. 319-316.