



Para não dizer que não falei de Márcia Denser

Igor Azevedo de Albuquerque*

Creio não estar dizendo algum disparate ao sustentar que a obra de Márcia Denser povoa uma espécie de limbo da crítica literária brasileira. Não que se trate de uma desconhecida. Pelo contrário, seu trabalho tem sido referendado por pares renomados e por importantes figuras da cena cultural do século passado. No entanto, percebe-se que os comentários são, via de regra, tão ligeiros quanto pouco repercutidos.

Serei eu mesmo um exemplo. Tomei conhecimento da existência dessa escritora a partir da seleta *Os cem melhores contos brasileiros do século XX* de Italo Moriconi e, depois de procurar em vão outros títulos de Denser nas livrarias e alfarrábios de Maceió, não achei mais nada. Até que, um ano mais tarde, mudei-me para Salvador, onde comprei como novo, mas com desconto, um volume danificado pelo mofo: *Tango fantasma* e *Diana caçadora*, reunidos em um só livro.

Se reatualizo a história do meu primeiro contato com Denser é porque, olhando em retrospecto, ela me parece sintomática. Primeiro, conhece-se uma autora num top 100 de contos; segundo, transcorre-se o intervalo de um ano para que se possa encontrar outros trabalhos da mesma; terceiro, depara-se com a edição no tom de revitalização da Ateliê Editorial abandonada na livraria.

* Graduando em Letras Vernáculas (UFBA).

Essa compilação editada por Plínio Martins Filho e Marcelino Freire oferece ensejo para pensar o lugar de Denser na cena literária. Embora seja competente e bastante rico – afinal são trezentas páginas de contos escritos ao longo de dez anos, o resultado final parece não se preocupar em esconder ansiedade para fazer “justiça com as próprias mãos”: além das cores fortes e sedutoras (capa vermelho-vingança, lombada preta, fonte amarela), há, no posfácio e (repetidos) na contracapa, uma reunião de curtos comentários de vários intelectuais e escritores brasileiros, legitimando a ficção de Denser, todos elogiosos. Há até, como é de praxe nos *best-sellers*, a opinião das revistas *IstoÉ* e *Veja*.

Mas que não haja mal-entendidos. Considero-me sortudo por ter sido um dos mil donos dessa edição de baixa tiragem. Depois, fui atrás do resto e, com certo empenho, consegui os outros títulos.

Desde seu exórdio nos anos 1970 até hoje, a trajetória da escritora vem se construindo através da *mise-en-scène* de uma particular voz narrativa que, desestabilizando os *topoi* clássicos de autor, personagem, ficção e autobiografia, produz um amálgama entre essas instâncias e propõe novas regras para o jogo jogado entre escritor e leitor. A bibliografia produzida até então parece ignorar esses intrigantes aspectos; se, por um lado, a crítica que discute as características formais contenta-se com generalizações e abordagens superficiais (o insuficiente conceito de *alter ego*, o suposto neonaturalismo), por outro, os estudos de gênero alicerçados em sua prosa deixam de lado as estratégias e novos pactos de leitura a serem processados.

Nos últimos anos, não tem sido raro encontrar críticos apropriando-se da noção de autoficção para ler e comentar uma das

vertentes da novíssima literatura brasileira (duas últimas décadas), que supostamente inovaria a partir de uma articulação oblíqua do discurso autobiográfico mascarado e amalgamado no texto ficcional.

Brevíssima história do conceito

Em *O pacto autobiográfico*, o teórico Philippe Lejeune desenvolve a ideia dos pactos de leitura estabelecidos na recepção dos discursos literários. A confrontação de romance e autobiografia leva-o à conclusão de que se estabelecem contratos de leitura distintos; enquanto o romance se constitui como tal por um atestado de ficcionalidade garantido pelo pacto romanesco, a autobiografia é definida pela assinatura do autor, que, no caso, será também narrador e personagem, assegurando a veracidade de situações e fatos narrados.

O termo autoficção surge nos estudos literários nos idos de 1977 com o livro *Fils* do escritor e crítico francês Serge Doubrovsky. Aproveitando-se de uma lacuna deixada pelo esquema de Lejeune, o personagem, o narrador e o autor que assinará *Fils*, publicado como romance, será o próprio Doubrovsky.¹ Sobre o procedimento, ele declara:

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, ao final da sua vida e em belo estilo. Ficção

¹“O herói de um romance declarado como tal poderia ter o mesmo nome que o autor? Nada impediria que a coisa existisse e seria talvez uma contradição interna da qual se poderia obter efeitos interessantes” (Lejeune: 2008, 31).

de acontecimentos e de fatos estritamente reais, autoficção, se quiser. Por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem, para além da sabedoria e sintaxe do romance, seja ele tradicional ou novo (Dobrovsky: 1977).

Dessa primeira ambiguidade, “ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais”, desprenderam muitas outras. A discussão em torno do conceito de autoficção teve repercussão considerável no contexto francês e é hoje bastante discutida: um exemplo é o primeiro trabalho de fôlego sobre o assunto, resultado das pesquisas de Vincent Colonna: *Autofiction et autres mythomanies littéraires*.

No entanto, o que me interessa aqui não são as nuances conceituais desdobradas desde o aparecimento do termo. É suficiente deter-se nos paradoxos e indecidibilidade entre real/ficcional, autor/personagem, vivido/fabulado; aproveitar o hibridismo propiciado pela discussão da autoficção para não cutucar Márcia Denser com vara curta.

Diana Marini

Referindo-se às lacunas deixadas por ele mesmo (onde encontrou S. Dobrovsky), Lejeune faz o seguinte comentário:

Vê-se, nesses dois casos, que se a contradição interna fosse voluntariamente escolhida pelo autor, ela jamais resultaria num texto que se leria como uma autobiografia ou romance, mas num jogo pirandelianos de ambiguidade. Esse jogo, que eu saiba, nunca é jogado *de verdade* (2008, 32; grifo do autor).

Partamos, então, a La Denser, autora de uma obra em que o leitor nunca deve entrar com tudo, jogar de verdade, a sério. Quase sempre narrados em primeira pessoa, seus textos de ritmo forte e veloz colocam em cena personagens, corpos, enredos, reflexões e *bad trips*, sob as mãos de narradoras que, se eventualmente mudam de nome num conto ou outro, poderiam ser a mesma. A principal delas: Diana Marini, a *Diana caçadora* (nome da coletânea de contos lançada em 1986). Já no título podemos ver por que não se deve jogar a sério; Diana liga-se à vida selvagem, é a deusa romana da caça e representa a castidade, de modo que é avessa ao desejo carnal. A Diana Marini é também caçadora, mas de homens; sua selva é a Pauliceia desvairada; a libido permeia e mexe todo o relato e a castidade já tinha sido extirpada do seu vocabulário dez anos antes, no conto “Anjo”.

Essa brincadeira envolvendo signos da cultura erudita e da vida cotidiana é só o começo. Há um jogo de identidades entre a própria figura da escritora e as de suas personagens, como já apontei. Se esse jogo não se dá a partir da homonímia, em outros aspectos a narrativa aponta fortemente para o referencial da vida de Denser, das experiências potencialmente vividas por ela, a pessoa real por detrás do texto, que agora aparece nobremente trajada com as vestes da ficção.

Assim como Denser, Diana trabalha como jornalista e escritora. É mulher e vive os brasileiros anos 1970 pós(?)-revolução sexual. O gênero pode nos ajudar a operar uma leitura mais eficiente de suas estratégias. Falar sem reservas e explorar o erotismo não era das posturas mais comuns para as moças da época (menos ainda dar tratamento tão sofisticado em ficção). Suponho que, para além de uma suposta ânsia por inovação e irreverência, Denser se

vale do discurso erótico para atrair enviesadamente sobre si mesma a atenção do leitor.

Historicamente, se usasse o erotismo em seu discurso, a escritora transgrediria a separação tácita existente entre as esferas pública e privada, tornando-se ela própria “mulher pública” ou prostituta – a mulher pública por excelência – e qualquer uma que ousasse agir em público se arriscava a ser identificada dessa forma, isto é, como tabu (Denser: 2009).

Dito em uma crônica de 2009, intitulada “Erotismo e preconceito”, esse trecho remete à estreia da escritora, na abertura de *Tango fantasma*, em que diz: “Como sentir-me Madalena, a adúltera bíblica / Puta mais temida do universo? / É possuir o elemento amor e gratuito?” (2003, 194). Ora, diante de todos esses elementos, é simplesmente o fato de publicar os textos como ficção que organizará e equalizará o horizonte de expectativas do leitor no sentido de separar o que foi vivido pela autora daquilo que é narrado pela personagem? Logo as experiências dela, da autora mulher falando sobre, de e no sexo o tempo inteiro, principalmente pela voz de uma personagem tão semelhante a ela mesma. Por outras vias que não a da inserção no nome próprio, não estaria Márcia Denser (muito embora Diana Marini tenha nas iniciais M e D invertidos) fazendo autoficção?

Welcome to Diana

A novela homônima desta seção é uma das experimentações mais ousadas de toda a prosa denseriana. Nela, Diana Marini

se relaciona com um escritor português em visita ao Brasil, chamado Fernando Coelho, disfarce para o escritor Fernando Lobo Antunes. “Estava apaixonada por este Fernando Coelho – e veja que não é por ironia que altero a zoologia do teu nome...” (2003, 40). Mais tarde também dirá que escreveu *os cus de Judas*.

Chamo atenção para essa novela por ter a impressão de que Denser incorpora muito claramente elementos extratextuais à narrativa e desestabiliza limites de modo muito semelhante àquelas lidos como “autoficcionistas”. Colocam-se os holofotes sobre os bastidores do meio literário e, sob forte luz, está o caso de amor protagonizado por ela e Lobo Antunes. Há o questionamento de um *ethos*, por meio das técnicas proporcionadas pela ficção, que beira a inconveniência do universo do *gossip*. Afinal, mesmo sendo possível que nada do que foi narrado tenha realmente acontecido (isto é uma obra de ficção, qualquer coincidência com a realidade é mera coincidência...), a construção oblíqua entre *persona* de escritora e personagem-espelho conduzem a um campo altamente instável, e os pressupostos que sustentam os pactos autobiográfico e romanesco se insinuam, embaçando as vistas pretensamente sãs do leitor incauto.

Provavelmente os conceitos que trabalham e se fazem nas brechas, interseções e (não) se constituem híbridos e escorregadios nos servem, de alguma forma, para ler Márcia Denser. Welcome.

Referências

DENSER, Márcia. *Diana caçadora e Tango fantasma*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

_____. “Erotismo e preconceito”. [2009] Disponível em: <http://www.jornaleco.net/MarciaD/erotismo.htm>. Acesso em 20 mai. 2012.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.