

## A MÁGICA DE VERDADE DE GUSTAVO BERNARDO

**Raquel Cristina de Souza e Souza**  
**Mestre (UFRJ)**

**RESUMO:** A principal característica da sociedade pós-moderna é a convivência do homem com a ilusão produzida pela tecnologia. A imagem se tornou a principal mediadora das relações do indivíduo com o real circundante. No âmbito literário, esse fato tem provocado o acirramento do questionamento sobre os limites entre o real e sua representação, já que agora, mais do que nunca, estão borradas na própria realidade empírica as fronteiras entre o falso e o verdadeiro. Frente a esse novo contexto (do qual não está excluída a produção voltada para crianças e jovens), a literatura tem respondido principalmente de duas maneiras: por meio da reafirmação de seu estatuto de ficção e pela incorporação da imagem midiática como técnica narrativa. É esse o caso de **O mágico de verdade** (2006), de Gustavo Bernardo – exemplo significativo de como a literatura tem reagido esteticamente às mudanças sociais. Ao cotejarmos o texto ficcional em questão com as formulações teóricas do autor, é possível percebermos que, ao se apresentar como uma alegoria que problematiza o sequestro do imaginário pelos simulacros midiáticos, a obra acaba se revelando uma verdadeira teoria da ficção para jovens.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ficção; teoria da ficção; simulacro; público jovem.

**ABSTRACT:** The main characteristic of postmodern society is the natural way how man deals with the illusion produced by technology. Image has become the main mediator in the contact of individuals with the world. In the literature field, this fact has strengthened the debate about the limits between real and its representation, since nowadays the borders of true and false are blurred in empirical reality itself. Facing this new context (from which children's and youth literary production is not excluded), literature has responded in at least two ways: by reinforcing its fictional status and by using image as a narrative technique. This is the case of Gustavo Bernardo's **O mágico de verdade** (2006). This work is a significant example of how contemporary literature has reacted aesthetically to social changes. By comparing the fictional text to the author's theoretical formulations, we can realize that the former presents itself as an allegory that raises issues about the banishment of the imaginary by mass media simulacra, thus becoming a theory of fiction for young audience.

**KEY WORDS:** Fiction; theory of fiction; simulacrum; young audience.

O debate sobre o cenário contemporâneo esbarra inevitavelmente na questão da onipresença da imagem produzida por meios tecnológicos como traço característico de nosso tempo. Embora ainda não saibamos exatamente que tipo de efeito esperar no modo de conceber a realidade por parte dos indivíduos submetidos a essa nova demanda, o fato é que se faz sentir, de forma cada vez mais intensa, que a imagem se converteu em mediadora das relações do homem com o real experimentado. Na verdade, para muitos teóricos da pós-modernidade, ela estaria, de forma jamais pensada, não só mediando as relações sociais como substituindo a realidade.

Guy Debord, ao chamar “espetacular” a sociedade que começava a se configurar em fins da década de sessenta, faz questão de esclarecer que o espetáculo não é somente a utilização abusiva das imagens pelas técnicas de difusão em massa. Nas palavras do autor, “ele é antes a manifestação de uma *Weltanschauung*, materialmente traduzida. É uma visão de mundo que se concretiza.” (DEBORD, 1967, p. 10) <sup>1</sup>. Uma segunda natureza parece emergir dessa profusão de imagens produzidas por meios técnicos: o espetáculo parece brotar como que espontaneamente. O mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens que, ao mesmo tempo, faz-se reconhecer como o sensível por excelência. Segundo o autor, o espetáculo é também o momento em que a mercadoria chega à ocupação total da vida social. O mundo visível é o mundo da mercadoria. Nada mais existe na cultura ou na natureza que não tenha sido transformado segundo interesses econômicos.

Jean Baudrillard também descreve o mesmo fenômeno. O autor aponta como marca das práticas sociais contemporâneas a cultura da simulação, que estaria provocando uma profunda alteração nas relações entre o homem e a natureza. Mais uma vez, a onipresença das imagens substituindo o real empírico é vista como determinante para caracterizar um novo “estar-no-mundo”. Para Baudrillard, a sociedade de consumo se caracteriza pela perda da noção de natureza como referente do discurso. Natureza e cultura passam a ser intercambiáveis; o mundo, antes concebido como algo simplesmente dado, pré-existente, passa a ser visto como algo “produzido – dominado, manipulado, inventariado e controlado: adquirido” (BAUDRILLARD apud MELO, 1988, p. 108). O simulacro é, então, uma forma de elisão do real, pois que simular, para o autor, é fingir uma presença ausente. Diferentemente da representação, em que há uma suposta equivalência entre o signo e o real, na simulação a operação é de simples fantasmagoria. As imagens não ocultam nada, pois não são construídas a partir de um original. A simulação seria, desse modo, uma falsa representação.

Parece então haver um consenso de que o grande diferencial da sociedade pós-moderna é a convivência do homem com a ilusão produzida pela tecnologia. As relações entre os indivíduos e o

---

<sup>1</sup> Tradução livre para: “Il est bien plutôt une *Weltanschauung* devenue effective, matériellement traduite. C’est une vision du monde qui s’est objectivée.”

contato destes com o mundo já não podem acontecer senão por meio da imagem. Sendo, no entanto, um modo falsificado de acesso ao real, o simulacro faz desaparecer o sujeito diante dos objetos, enredando-o numa atitude de pura contemplação do espetáculo.

A discussão sobre a predominância do simulacro na sociedade pós-moderna traz para o fazer literário o acirramento do questionamento que funda sua própria natureza, pois que agora, mais do que nunca, estão borradas na própria realidade empírica as fronteiras entre o falso e o verdadeiro. Frente a esse novo contexto, a produção literária contemporânea tem respondido de variadas maneiras. Entre elas, podemos destacar duas: a ênfase no caráter ficcional em oposição às práticas de mimese que caracterizam as narrativas construídas pela mídia eletrônica (VIEGAS, 2008) e a incorporação da imagem como técnica narrativa (PELLEGRINI, 1993). A literatura infantil e juvenil, escopo deste trabalho, não está alijada desse processo. **O mágico de verdade** (2006), de Gustavo Bernardo, que desde seu título anuncia a discussão que se instalará na narrativa sobre a ilusão e o real, é um exemplo notável de como a literatura contemporânea tem refletido de forma esteticamente relevante as mudanças do contexto sócio-histórico.

Ao adentrarmos o texto, percebemos imediatamente a incorporação do contexto social ao texto ficcional: os personagens dessa narrativa são o apresentador de um programa de televisão e um mágico, com cujos “truques” a rede de TV pretende aumentar seus pontos de audiência. Todo composto por diálogos entre esses dois personagens, o texto procura passar a impressão de estarmos diante do próprio programa, como se nós, leitores, fôssemos telespectadores de um *show* dominical. A narrativa, na verdade, não tem narrador. Ou seja, o simulacro midiático está sendo utilizado como técnica narrativa:

Boa-tarde Brasil, auditório, telespectador. Como ninguém tem nada mesmo para fazer e estão aqui me assistindo, tenho o prazer de lhes apresentar o programa do Domingo deste domingo. Aplausos para a nossa orquestra de um homem só executando no seu teclado mais uma vez e sempre o jingle do patrocinador, aplausos para o espetacular Corpo de Baile do Programa e suas belíssimas bailarinas e, finalmente, aplausos para mim mesmo que eu mereço – ei, não gostei, está muito murcho. Ah, agora melhorou, obrigado!Obrigado! (BERNARDO, 2006, p.9)<sup>2</sup>

A cena de abertura reproduzida dá o tom do restante do livro. Em primeiro lugar, o entorno social imediato está ficcionalizado: qualquer brasileiro reconhece prontamente nas linhas acima uma experiência compartilhada com os meios de comunicação de massa do país. Em segundo lugar, este mesmo entorno social aparece constantemente filtrado por um crivo crítico ao longo do texto. O humor desmascara ora o papel alienante da TV, ora o jogo de interesses do capital: “(...) você sabia? Sabia nada, vocês não sabem nadica de nada (...). O senhor acha que eu falo demais, enrolo

---

<sup>2</sup> Todas as citações da obra literária referem-se a essa edição.

demais? Mas esta é a minha profissão, minha função na empresa e na vida.” (BERNARDO, 2006, p. 11); “Vamos lá, todo mundo atento? Assim é que eu gosto e o patrocinador também” (BERNARDO, 2006, p.18); “Olha o cara, está quase tão esculhambado quanto eu. Calça jeans, camiseta branca e lisa, sem nada escrito, nenhum logotipo, nenhum merchandising: mas que desperdício” (BERNARDO, 2006, p.49); “Meu amigo apresentador precisa fingir que não tem leitura, mas às vezes se entrega. Não é verdade?” (BERNARDO, 2006, p. 86).

O leitor, entretanto, não é identificado apenas como telespectador, mas como consumidor – o que vem a dar no mesmo:

Vamos lá, o senhor já pensou no que faria com um milhão de reais, a senhora já pensou no que faria com um milhão de reais? Comprava casa nova, carro novo, televisão nova, uma daquelas fininhas que se penduram na parede como se fosse um quadro, que tal? Depois jogava fora esse aparelho velho e caído que vocês têm aí na sala. Nem cor tem mais direito, até eu que sou gordo pareço magro, pálido e doente, irc! (BERNARDO, 2006, p. 10)

A história, assim estruturada, “conta-se a si mesma”, nas palavras de Friedman (1975), pois, no lugar da mediação narrativa (*telling*), o narrador se apaga para dar lugar a “cenas” (*showing*) que nos são apresentadas como se estivéssemos diante dos personagens no ato de sua *performance* televisiva. Nada que seja alheio à transmissão do programa é apresentado ao leitor. A passagem de uma parte a outra do texto, por exemplo, é marcada pelo anúncio dos comerciais, como que reforçando a sensação de estarmos diante de uma tela de TV.

A escolha por esse modo de apresentação do texto acaba por simular o próprio mecanismo de funcionamento da sociedade do espetáculo. Tomando a imagem televisiva como estrutura da narrativa, o texto tematiza o papel da mídia como produtora de verdades: só existe – só é real – aquilo que é veiculado pelos meios de comunicação de massa. Além disso, a identificação do leitor com o espectador visa a problematizar a atitude meramente contemplativa que a comunicação unilateral da sociedade do espetáculo impõe ao indivíduo. A princípio, esse leitor parece dever se comportar como um consumidor passivo de ilusões, pois o fluxo de imagens não deixaria espaço para a reflexão autônoma.

O ilusionismo dos *mass media* é referência obrigatória nas análises dos estudiosos da sociedade pós-industrial. O mundo real convertido em imagens, para Debord (1967), seria o responsável pelo comportamento hipnótico dos indivíduos, que se perdem em um mundo de aparências e se afastam da realidade concreta. Vale a pena destacarmos que o autor usa a expressão “técnicas mágicas” para se referir aos procedimentos utilizados pela sociedade do espetáculo para suprimir os limites entre o verdadeiro e o falso. No mesmo sentido, Hygina Bruzzi de Melo (1988), comentando as reflexões teóricas de Baudrillard, chama a cultura da simulação de “teia mágica”.

Dessa forma, vemos que a escolha de um mágico para protagonista da história, assim como o uso da imagem como técnica narrativa, não foi aleatória. O mágico em questão, no entanto, se diferencia por um adjunto adnominal peculiar: “de verdade”. A proposição implícita no título é a de que o personagem se contrapõe ao “ilusionista vulgar” (BERNARDO, 2006, p.9), ou seja, aos técnicos e operadores dos simulacros midiáticos. O mágico de verdade não faz “truque”, pois que o truque está na esfera do engano, do logro. Ele faz magia de verdade: ele faz ficção.

Podemos afirmar, então, que o texto de Gustavo Bernardo pretende ser uma reabilitação da verdade da ficção em detrimento do engodo do simulacro. Isso fica ainda mais claro quando cotejamos o texto ficcional de **O mágico de verdade** com o artigo “A qualidade da invenção”, do mesmo autor (BERNARDO, 2005). A leitura pareada nos revela que estão contidos na obra ficcional todos os pressupostos teóricos que embasam o pensamento do teórico/ crítico – mas principalmente ficcionista – Gustavo Bernardo. Não é demais dizer que o autor “literaturizou” sua convicção teórica, fazendo de **O mágico de verdade** uma teoria da ficção para jovens.

No texto, a figura do mágico de verdade corresponde à do ficcionista, como uma leitura atenta nos revela. Um dos momentos em que tal correspondência se mostra é na passagem em que o apresentador pergunta ao mágico se ele seria como o “outro”, que também se apresenta como mágico. Sua resposta é reveladora: “Imagino que esteja se referindo àquele senhor que se diz mago e escreve uns livros que todo mundo lê. Bem, ele também é um personagem simpático” (BERNARDO, 2005, p. 17). Fica claro em sua colocação que a ficção e a literatura de entretenimento estão em oposição. Essa oposição se confirma páginas à frente quando Guimarães Rosa é chamado de “mágico que se disfarçava de jagunço.” (BERNARDO, 2005, p.85)

Outro momento em que a correspondência entre o mágico de verdade e o ficcionista se insinua é quando a atração dominical é confrontada com três “mágicos de mentirinha”, segundo denominação de um dos personagens. O primeiro deles, a ilusionista Lenka Sladká, deseja que ele explique certa afirmação anteriormente feita de que a mulher não pode ser uma mágica de verdade. A resposta a essa indagação é uma bela justificativa para a secular exclusão da autoria feminina do cânone literário:

Imagino que os machos da espécie homo sapiens mantenham ativado no cérebro um medo ancestral das mulheres, pois se elas são responsáveis pela magia da vida, podem muito bem guardar consigo a magia da morte. A relação entre homens e mulheres apresenta um histórico de violência contra as mulheres, mostrando o tamanho do medo dos homens. Só quem se sente acuado ataca, violenta e mata, e o faz sem outra razão que a do próprio medo (...). Ora, quando uma mulher como a senhorita resolve fazer mágicas ou ilusões, assusta todos os homens ao seu redor. Se todo verdadeiro artista é por definição solitário, ousa supor que uma mulher se sinta mais solitária que o usual (BERNARDO, 2005, p. 56-57).

O segundo mágico de mentirinha faz outra indagação arrebatadora: qual seria o sentido da mágica (leia-se ficção) no mundo de hoje (leia-se a pós-modernidade dos simulacros hiperreais)? A resposta do mágico não é menos elucidativa que a anterior:

Elas [as mágicas] são muito importantes exatamente para ressaltar o mundo do sonho frente ao mundo da realidade. Não se sabe muito bem o que seja a realidade, mas do sonho podemos cuidar como nosso: isto significa que sonhar e provocar novos sonhos, como fazem os ilusionistas nos circos e nas festas, como fazem os contadores de história à volta das fogueiras ou dentro dos livros, conforta o nosso coração e empresta sentido ao que fazemos aqui nesse mundo. (BERNARDO, 2005, p. 61)

Ressaltemos que os ilusionistas acima referidos, pela descrição feita, não são os “ilusionistas vulgares” dos meios de comunicação de massa.

A pergunta do terceiro mágico (uma ficcionalização de David Copperfield) também ajuda na composição das características do ficcionista. Ele quer saber quanto o mágico de verdade está recebendo para participar do concurso. Intuindo a malícia presente na pergunta, o personagem responde: “Como um homem do espetáculo, o senhor está tentando provar que tenho interesses humanos, logo, que sou apenas humano. Se isso é verdade, se o Mágico de Verdade precisa de dinheiro, então provavelmente a minha mágica não é verdadeira”. (BERNARDO, 2005, p. 62) Fica implícita na afirmação de que ele não está recebendo dinheiro em troca de sua aparição na TV a ideia de que a ficção “de verdade” não serve a outros interesses que sua própria criação.<sup>3</sup>

A revelação da identidade do mágico de verdade, ao fim do livro, depois de uma série de pistas deixadas ao longo do texto, é a informação cabal para ratificar a correspondência entre seu papel e o do ficcionista. Logo em sua primeira aparição no *show* dominical, o apresentador nota que o mágico manca. Páginas à frente, a referência é repetida e o personagem assim explica sua condição: “Digamos que seja um ferimento herdado. Sempre dói um pouco, mas é uma espécie de dor íntima com a qual já estou acostumado” (BERNARDO, 2005, p. 32). A cada aparição, novas mudanças são percebidas pelo apresentador na aparência do mágico: a textura de sua pele muda, assim como a cor de seus olhos e até o seu tamanho. Assim ele as justifica:

Um filósofo antigo dizia que não se pode tomar banho duas vezes no mesmo rio: nem o rio será o mesmo, se tantas outras águas terão passado pelo seu leito, nem a pessoa será a mesma. Como todo mundo, eu não sou o mesmo de domingo passado. Por isso, as mudanças no meu corpo (BERNARDO, 2005, p. 50).

---

<sup>3</sup> É claro que, no contexto atual, o alheamento total do escritor em relação aos ditames do capital é algo impensável. O livro é artigo de consumo e não está livre das injunções capitalistas. Gustavo Bernardo, certamente, não pretende difundir nenhuma ideia ingênua a esse respeito. No entanto, não é difícil constatar que as obras que têm como objetivo primeiro servir a outros interesses que não os estéticos estão mais suscetíveis a ter sua qualidade comprometida.

Tais mudanças apontam para certas peculiaridades do próprio texto ficcional, como o potencial que carrega de quebrar o horizonte de expectativas do leitor, alargando suas experiências por meio do contato com diferentes perspectivas sobre o real:

Não sou nem um demônio nem um diabo. Quis apenas lhe mostrar como eram os olhos de cobra – aliás, eles permitem uma outra e fascinante maneira de ver (...). Não posso dizer como faço isso mas posso explicar por que faço, nesse caso por que altero a cor e a estrutura dos olhos. A resposta é: para nunca ter a mesma perspectiva do mundo e das pessoas. (BERNARDO, 2005, p. 51-52)

A mesma ideia aparece no escrito não-ficcional de Gustavo Bernardo, quando este destaca a transformação íntima – ou seja, a catarse – por que passa o leitor quando em contato com a ficção: “O processo que o livro promove, de perspectivação da realidade, e portanto de (re) conhecimento da realidade, acontece a cada leitura, forçando-nos a reformatar o mundo e a reorganizar o que pensávamos sobre o mundo” (BERNARDO, 2005, p. 18). E mais adiante:

O leitor torna-se, sem o perceber com clareza, um outro. A leitura do mundo através da perspectiva diferente do personagem modifica, por sua vez, a perspectiva do leitor, o que implica uma alteração substancial na sua própria identidade. Ou seja, a catarse não implica uma identificação que acalme porque, afinal, se tem uma identidade e se sabe quem se é, mas sim uma mudança de identidade que pode ser dolorosa, mas é sempre enriquecedora. (BERNARDO, 2005, p. 21)

Todas as transformações sofridas pelo mágico de verdade levam-no aos poucos à sua forma original, à sua verdadeira aparência: o mágico de verdade é um centauro. O ferimento herdado, que o fazia mancar, é a grande marca que o torna diferente dos outros indivíduos – uma espécie de falha trágica que funda seu caráter, verdade inescapável que molda sua sorte. Por isso o mágico define seu trabalho com sendo uma obrigação ou destino. Ele afirma descender diretamente da linhagem do “Curador Ferido” – Quíron, ser mitológico, conhecido como Deus da cura, portador de um ferimento incurável na coxa. Afirma que nasceu em um bosque na Atlântida e seguiu seu destino por lugares como Monte Olimpo, Camelot, El Dorado, Shangri-lá, Lilibut e Pasárgada. Em outras palavras, seu espaço é o da ficção: “Há quem diga que esses lugares não existem, logo, que eu mesmo não existo. Boato de gente desinformada. Eu sou mais verdadeiro do que o meu querido apresentador, e também mais verdadeiro do que os caríssimos telespectadores”. (BERNARDO, 2005, p. 93)

O trecho acima, que remete à aparente contradição do próprio título, ganha eco no texto não-ficcional de Gustavo Bernardo: “A ficção desrealiza o real para criar um novo real mais seguro, portanto que parece ‘mais real’ para nós.” (BERNARDO, 2005, p. 15) Isso quer dizer que a ficção suspeita da realidade, pois, apesar das disposições em contrário, é impossível a apreensão do real em sua totalidade. Nossa experiência só nos permite um acesso incompleto, encharcado de nossa

visão parcial do mundo. A ficção permite um alargamento dessa experiência na medida em que nos dá a oportunidade de entrar em contato com outras tantas formas de ver o mundo. O discurso ficcional cria uma segunda realidade, paralela ao real empírico, na qual confiamos plenamente, já que, diferentemente dos outros discursos, ela se assume ficção.

A desrealização do real acima referida por Gustavo Bernardo promove, ao mesmo tempo, uma realização do imaginário. É em Wolfgang Iser (1983, 1999) que podemos encontrar a fundamentação de tal preceito. Segundo o autor, o imaginário e o fictício são disposições humanas facilmente verificáveis em nossas experiências cotidianas. No entanto, é no fenômeno literário que se encontram fundidos e desvinculados de exigências pragmáticas imediatas. O prazer que encontramos na literatura está justamente na assunção que fazemos de que se trata de um fingimento. O que particulariza a literatura é uma ultrapassagem do real. O fictício é, assim, a travessia de fronteiras entre dois mundos que sempre inclui o mundo que foi ultrapassado e o mundo ao qual visa. O fictício depende, porém, do imaginário para concretizar plenamente esse mundo que tem em mira. Ele compele o imaginário a assumir forma, ao mesmo tempo em que serve de meio para manifestação deste. Em outras palavras, o fictício não pode conceber o mundo para o qual aponta; sua existência precisa ser fingida pela imaginação para ser tratada *como se* fosse real. Sempre que o imaginário dá forma ao fictício, as realidades ultrapassadas se anulam, deixam de ser válidas. O real é, assim, posto em parênteses. Ele passa a ser irreal, mas serve de orientação para imaginar o outro mundo produzido. A operação anuladora do mundo real é acompanhada de um impulso para substituir o que foi invalidado por um mundo análogo, de existência paralela ao real empírico.

Causar reações sobre o mundo seria a função do *como se*: “O mundo do texto, como análogo do mundo assim constituído, permite portanto que por ele se vejam os dados do mundo empírico por uma ótica que não lhe pertence, razão por que constantemente ele pode ser visto de forma diversa do que é” (ISER, 1983, p. 406). Podemos afirmar então que o exercício do imaginário por meio da ficção promove um alargamento de nossa experiência e um aguçamento de nossa capacidade de ver e sentir, ao permitir que vivenciemos inúmeras realidades possíveis. Além de disposição antropológica, a entrega ao universo fabulado confirma o homem em sua humanidade e é, como bem aponta Antonio Candido (2004), uma necessidade e um direito.

É justamente o seqüestro do imaginário que está em jogo na revelação de que o mágico é na verdade um centauro. A confirmação da identidade do mágico ao fim do texto transporta o leitor imediatamente para a epígrafe da obra – um trecho do conto *Centauro*, de José Saramago:

Então chegou o tempo da recusa. O mundo transformado perseguiu o centauro, obrigou a esconder-se. E os outros seres tiveram de fazer o mesmo: foi o caso dos unicórnios, das

quimeras, dos lobisomens, dos homens de pés de cabra, daquelas formigas que eram maiores que raposas, embora mais pequenas que cães. (BERNARDO, 2005, p.7)

Não há imagem mais apropriada para a invasão do simulacro no mundo contemporâneo, rechaçando a verdadeira ficção – aquela que permite o exercício do imaginário. O centauro é a própria imagem da desolação do ficcionista frente à fábrica de ilusões da sociedade pós-industrial. Assim, a irrupção da ficção no meio em que domina o simulacro não poderia ter outra consequência que a desestabilização das pretensas verdades construídas e difundidas pelos meios de comunicação. Sua presença instaura a dúvida e a reflexão onde antes reinavam o entretenimento fácil e o comodismo do pensamento. A primeira mágica apresentada pelo mágico de verdade ao vivo – fazer o público levitar – remete, segundo palavras do próprio mágico, à sensação de liberdade experimentada pela ficção, além de conter o componente da diversão, do prazer. A segunda mágica – colocar o Cristo Redentor sentado, na posição de O pensador, de Rodin –, ao tornar a solidez da pedra maleável, sinaliza para a flexibilização de um conjunto de ideias consideradas incontestáveis que têm determinado, séculos afio, o modo de pensar do Ocidente. Também está implícito nessa imagem o potencial que a ficção tem de levar à reflexão, à reconsideração, porque, como visto anteriormente, o que funda a ficção é a dúvida acerca da estabilidade do real. A terceira mágica – reconstruir os papiros de Alexandria – traz à tona a noção de ficção como fonte de conhecimento, como forma de acesso a diferentes verdades: “(...) as pessoas precisam ler e, principalmente, reler e não apenas uma suposta versão final expurgada das divergências, mas sim todas as versões” (BERNARDO, 2005, p.92). A ficção, nesse sentido, é o lugar da contradição produtiva, da convivência entre as várias perspectivas sobre o real.

A quarta e última mágica coroa a série de desequilíbrios no sistema de verdades disseminadas pelos meios de comunicação de massa. Antes de evaporar no espaço, o mágico de verdade devolve a fala aos animais (“devolve”, porque ele vem do tempo mítico em que os animais falavam). Assim, os homens são obrigados a reconsiderar sua visão sobre o real e a aprender a conviver com um outro que até então não existia para eles enquanto portador de uma sensibilidade e de um modo de estar no mundo diferenciados. Enxergar o outro é, inelutavelmente, uma forma de resgatar nossa humanidade, como bem nos lembra Antonio Candido:

Entendo aqui por humanização (já que tenho fado tanto nela) o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante. (CANDIDO, 2004, p. 180)

Por isso, as mágicas encenadas em cadeia nacional começam a ser consideradas perigosas pelas autoridades “competentes” (a Igreja Católica, o Ministro da Justiça, a Polícia Federal), afinal: “por que dizer a verdade num domingo tão bonito e na televisão?” (BERNARDO, 2005, p. 33) As mágicas são perigosas, como toda ficção, porque rasgam a capa de normalidade dos simulacros e expõem a possibilidade de discordância. Assim Antonio Candido define o “perigo” da literatura (que aqui pode ser lida como sinônimo de ficção): “Ela não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver.” (CANDIDO, 2004, p. 176)

O processo de humanização empreendido pela ficção é exatamente o oposto do levado a cabo pelos simulacros da sociedade de consumo. O espetáculo, tal como descrito por Debord (1967), exige sua contemplação, impedindo o indivíduo de agir e experimentar o real, pois que a imagem comprometida com o consumo é necessariamente o filtro por meio do qual ele faz suas escolhas. Os produtos culturais do espetáculo pressupõem o uso de certos clichês temáticos e formais para provocar efeitos pré-estabelecidos que garantam seu consumo e a estabilidade do sistema: “Todos os desejos, os projetos, as exigências, todas as paixões e todas as relações se abstraem (ou se materializam) em signos e em objetos para serem comprados e consumidos” (BAUDRILLARD apud MELO, 1988, p. 125). Contra a fabricação incessante de falsos desejos e de mercadorias que procuram satisfazê-los *ad infinitum*, o mágico de verdade defende o desejo em si, a busca incessante pelo inominável que move o homem em sua trajetória existencial:

Um andarilho espanhol disse certa vez: “La querência es real pero lo querido es irreal”. Querer é real mas o que se quer não é real. Parece absurdo? Nem tanto. Deseja-se algo ou alguém. Enquanto se deseja, a presença do objeto desejado é tão intensa que mesmo a ausência contribui para intensificá-la. Quando se realiza o desejo, entretanto, o objeto conquistado se evapora no ar. Ele como que perde realidade, o que significa que a sensação de realidade se encontrava no desejo – como diria o espanhol, na querência. (BERNARDO, 2005, p. 84-85)

O mágico de verdade não compartilha do embuste do simulacro porque não falsifica a experiência humana. Antes, pela irrupção do imaginário, reconcilia o homem consigo mesmo. Por isso, o texto analisado é um exemplo bem acabado de como a produção literária contemporânea tem respondido esteticamente às transformações da sociedade. Gustavo Bernardo fez da imagem midiática recurso narrativo não só como reflexo dos novos tempos, mas como instrumento de crítica. O texto estruturado em diálogos, que na literatura de massa tem o objetivo de dinamizar a leitura e facilitar a adesão do leitor ao texto, pois que rechaça as possíveis dificuldades que os recursos da mediação narrativa implicam, disfarça a complexidade da discussão sobre o caráter predominantemente alienante dos simulacros da sociedade de consumo. Tal discussão conduz a

uma defesa radical da ficção a partir de uma espécie de alegorização dos pressupostos teóricos que embasam o fenômeno literário. O texto permite então duas leituras: na superfície, trata da surpreendente aparição em um programa de TV de um mágico que não faz truques e confunde os telespectadores justamente por sua mágica ser real. Em nível subjacente, configura-se como uma verdadeira teoria da ficção para jovens. No final das contas, o jovem leitor a que o texto almeja não se coaduna ao mero espectador de eventos inusitados transmitidos pela TV. Ele é confrontado em suas expectativas e compartilha do espanto experimentado pelos indivíduos diante das aparições do mágico, sendo obrigado a reformular suas hipóteses sobre o mundo. O leitor está, assim, diante da verdadeira mágica da ficção (e da vida): tornar-se outro, segundo um movimento contínuo de reconstrução de si mesmo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDO, Gustavo. **O mágico de verdade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

\_\_\_\_\_. A qualidade da invenção. In: OLIVEIRA, Ieda de (Org.). **O que é qualidade no livro infantil e juvenil: com a palavra o escritor**. São Paulo: DCL, 2005.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: \_\_\_\_\_. **Vários escritos**. São Paulo: Duas cidades, 2004.

DEBORD, Guy. **La société du spectacle**. Paris: Buchet/Chastel, 1967.

FRIEDMAN, Norman. Point of view. In: \_\_\_\_\_. **Form and meaning in fiction**. Athens: University of Georgia Press, 1975.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, v.2.

\_\_\_\_\_. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Tradução Bluma Waddington Vilar. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

MELO, Hygina Bruzzi. **A cultura do simulacro: filosofia e modernidade em Jean Baudrillard**. São Paulo: Edições Loyola, 1988.

PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra: a prosa brasileira contemporânea**. Campinas: UNICAMP, 1993.

VIEGAS, Ana Cristina Coutinho. **Literatura e mídia - pactos miméticos na contemporaneidade**. Soletras (UERJ), Rio de Janeiro, p.23-30, jul./dez. 2008.