



DESDE
ABRIL DE 2000

rascunho

O jornal de literatura do Brasil

EDIÇÃO ESPECIAL
144
12 ANOS

CURITIBA, ABRIL DE 2012 | www.rascunho.com.br | ESTA EDIÇÃO NÃO SEGUE O NOVO ACORDO ORTOGRÁFICO

ALFREDO BOSI POR ROBSON VILALBA

“

A literatura acaba sendo uma organização da vida, uma formulação dos nossos sentimentos, das nossas experiências.”

ALFREDO BOSI • 4/7



8

críticos literários apontam as principais marcas da literatura brasileira contemporânea

“

Acho que escrevemos basicamente para nos encontrar, contradizer, condenar e executar, sentenciados e carrascos a um só tempo. Não há heroísmo nisso. Há desespero. E não adianta ninguém se fazer de vítima.”

HÉLIO PÓLVORA • 16/17

HÉLIO PÓLVORA POR RAMON MUNIZ

CARTAS

:: cartas@rascunho.com.br ::

PRAZER

Um dos grandes prazeres da minha vida é ler o **Rascunho** todo mês! Louvável iniciativa e inestimável fonte de inspiração.

CAMILO GOMES JR. • CAMPINA GRANDE (PB)

SITE

Parabéns pelo site do Rascunho, de ótimo conteúdo.

EDUARDO LARA RESENDE • VIA E-MAIL

O MELHOR

Rascunho é o melhor jornal literário em língua portuguesa da atualidade. Parabéns aos editores.

FÁBIO PACHECO • RECIFE (PE)

Envie carta ou e-mail para esta seção com nome completo, endereço e telefone. Sem alterar o conteúdo, o **Rascunho** se reserva o direito de adaptar os textos. As correspondências devem ser enviadas para: **Al. Carlos de Carvalho, 655 • conj. 1205 • CEP: 80430-180 • Curitiba - PR.** Os e-mails para: cartas@rascunho.com.br.

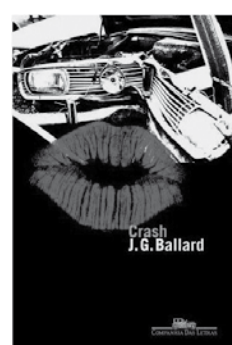


EU RECOMENDO :: ERIC NOVELLO

CRASH



Adaptado para os cinemas pelas mãos de David Cronenberg, **Crash** conta a história de um grupo de pessoas que sente prazer assistindo a acidentes automobilísticos e leva seu fetiche às últimas conseqüências, começando a participar do que antes admiravam a uma distância segura. Escrito em 1973 por J. G. Ballard, o livro causou polêmica com sua distopia representada não por um cenário cataclísmico, mas pelos extremismos da psique humana na busca pelo prazer. Ao adotar um protagonista homônimo para narrar esse encontro brutal entre homem e máquina e usar uma linguagem crua e realista, Ballard abre mão das metáforas sobre andróides e elege uma mulher tetraplégica como musa inspiradora, personagem de uma das melhores cenas de sexo que já li. Em **Crash**, não é a velocidade dos carros que libera a adrenalina, mas o instante inescapável da colisão. No lugar de gritos de ansiedade e antecipação, as cicatrizes e próteses do momento posterior. Um livro que se mantém deliciosamente atual e não deve ser lido após as refeições. 🗨



CRASH

J. G. Ballard
Trad.: José Geraldo Couto
Companhia das Letras
240 págs.

ERIC NOVELLO

É escritor e tradutor, autor de **Neon azul** e **A sombra no sol** (no prelo). Vive em São Paulo (SP).



TRANSLATO :: EDUARDO FERREIRA

A REPRESSÃO DA DIFERENÇA NA TRADUÇÃO

Como em tantas outras áreas, também na tradução existe um triste quê de repressão da diferença. Repressão surda e tácita. Inconsciente. Mas eficaz. Perde a tradução. Sofre o tradutor.

A tradução deve ser igual ao original. Quanto mais igual melhor. Mesmo que não seja possível. O importante, nesse processo, não é alcançar a meta — porque impossível —, mas estabelecer o máximo limite à liberdade do tradutor. Amarras na pena.

A história da tradução é um longo desfiar de traições. Dos mais variados matizes. Contudo, com o advento do autor, nasce também a necessidade de cobrar autoria mesmo do tradutor. Quem antes reinava com ampla latitude de movimentos — senhor do texto alheio que era, e tantas vezes anônimo —, agora deveria se conformar a estreitas faixas redutoras. Quem sabe gozar, com isso, de algum reconhecimento. Cobrança natural de um mínimo de comedimento. Imaginação não com asas, mas arreios. Rédeas curtas.

A diferença em relação ao original — tão natural no processo tradutório — deve ser coibida com firmeza. E mesmo alguma aspereza — seja do editor, seja da crítica, ou

mesmo do leitor informado. É fácil, assim, fazer a crítica leviana da tradução. Aquela que não busca analisar em profundidade, mas, em rasantes sobre trechos do texto, é pres-tes em apontar as diferenças mais gritantes. Mesmo sem saber se aquilo que lhe parece tão aberrante não seria, na verdade, a melhor solução criativa para uma passagem difícil.

Em outras artes, a diferença pode ser valorizada. Na música, a interpretação criativa de uma composição pode render aplausos e elogios ao “tradutor”. Não será assim na tradução. Com textos, em geral a pedra de toque é feita de ferro e fogo. Mínimo espaço de manobra.

Perde-se, na tradução, muitas vezes, o sentido do lúdico. A camisa de força da literalidade — a repressão da diferença — implica a perda, no texto traduzido, do vigor do original. Que extrai parte de sua força do ímpeto da espontaneidade e da vazão livre da imaginação. Como manter esse vigor no texto traduzido se o objetivo for meramente copiar?

Traduzir é buscar fazer o mesmo sentido em outra língua. Nessa travessia, porém, perdem-se sentidos com facilidade. As perdas, muitas vezes, são facilmente identificáveis. Os ganhos, todavia, não

se detectam com a mesma ligeireza. Às diferenças se atribui o sinal negativo.

Não sei se sempre foi assim. Não teria havido um tempo em que a tradução — quem diria! — era o terreno onde se revelavam as similitudes entre as línguas? Milagre! Poder dizer (quase) o mesmo em outra língua! Técnica maravilhosa que nos permitia ressuscitar textos mortos e dá-los vivos aos vivos. Não teria havido esse tempo?

A consciência da autoria e a cobrança — em tantos sentidos — de lealdade ao autor e ao original poderiam ter vindo romper o encanto do ofício que se acreditava livre para criar. O acirramento desse processo leva à desvalorização da semelhança e à supervalorização — repressiva — da diferença. De maneira azeda. O resultado é a busca — sempre vã, claro — de uma espécie de pedra filosofal: a mágica da tradução literal. A tradução que não deixa resto de sentido nem rasto de tradutor — apagado, este, sob o nome do autor.

A tradução da literatura, contudo, não poderia descolar-se da essência mesma da literatura — que é criatividade, imaginação. Como espécie de escritura criativa, a tradução da literatura simplesmente não pode ser literal — adjetivo que se manifesta, na tradução, como antítese do literário. 🗨



RODAPÉ :: RINALDO DE FERNANDES

O NAMORO DAS PÁGINAS: LITERATURA E HISTÓRIA (6)

Tanto a ficção como a historiografia, segundo Hayden White, visam uma *coerência* (algo que, em termos de narrativa literária, aponta para a lógica interna produzida pela verossimilhança). Essa coerência é que confere plausibilidade ao relato. E ambas — ficção e historiografia — visam ainda *corresponder* à realidade: “O escopo do escritor de um romance deve ser o mesmo que o do escritor de uma história. Ambos desejam oferecer uma imagem verbal da ‘realidade’”. O romancista pode apresentar a sua noção desta realidade de maneira indireta, isto é, mediante técnicas figurativas, em vez de fazê-lo diretamente, ou seja, registrando uma série de proposições que supostamente devem corresponder detalhe por detalhe a algum domínio extratextual de ocorrências ou acontecimentos, como o historiador afirma fazer. Mas a imagem da realidade assim construída pelo romancista pretende corresponder, em seu esquema ge-

ral, a algum domínio da experiência humana que não é menos ‘real’ do que o referido pelo historiador. Não se trata, pois, de um conflito entre dois tipos de verdade (que o preconceito ocidental com relação ao empirismo como única via de acesso à realidade nos impingiu), de um conflito entre a verdade de correspondência, de um lado, e a verdade de coerência, de outro. Toda história precisa submeter-se tanto a padrões de coerência quanto a padrões de correspondência se quiser ser um relato plausível do ‘modo como as coisas realmente aconteceram’. Pois o preconceito empirista é reforçado pela convicção de que a ‘realidade’ é não só perceptível como coerente na sua estrutura. Uma simples lista de afirmações existenciais singulares, passíveis de confirmação, não indica um relato da realidade se não houver alguma coerência, lógica ou estética, que as ligue entre si. Da mesma forma, toda ficção deve passar por um teste de correspondência (deve ser ‘adequada’

como imagem de alguma coisa que está além de si mesma), se pretender apresentar uma visão ou iluminação da experiência humana do mundo” (in: “As ficções da representação factual”. In: **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo: Edusp, 1994, p. 138). É bom atentar para o que White diz aí sobre os modos como a ficção e a historiografia apresentam uma visão de mundo. O romancista apresenta uma imagem da realidade “de maneira indireta” e “mediante técnicas figurativas”, enquanto o historiador busca fazer isso “diretamente” e “registrando uma série de proposições que supostamente devem corresponder detalhe por detalhe a algum domínio extratextual de ocorrências ou acontecimentos”. E a imagem da realidade apresentada pelo romancista remete “a algum domínio da experiência humana que não é menos *real* do que o referido pelo historiador”. 🗨

CONCLUI NA PRÓXIMA EDIÇÃO.

PRÓXIMA EDIÇÃO

ULISSES James Joyce •

O ESCRITOR E SUA

MISSÃO Thomas Mann

• ENSAIO SOBRE a obra

do chinês Yu Hua • A

CAMINHADA de Leandro

Sarmatz pela Broadway

• PAIOL LITERÁRIO

com Ivan Angelo

ROGÉRIO PEREIRA
editor

CRISTIANE GUANCINO
diretora executiva

COLONISTAS

Affonso Romano de Sant'Anna
Carola Saavedra
Eduardo Ferreira
Fernando Monteiro
José Castello
Luiz Bras
Raimundo Carrero
Rinaldo de Fernandes

ILUSTRAÇÃO

Carolina Vigna-Marú
Felipe Rodrigues
Marco Jacobsen
Osvalter Urbinati
Rafa Camargo
Rafael Cerviglieri
Ramon Muriz
Rettamozo
Ricardo Humberto
Robson Vilalba
Tereza Yamashita
Theo Szczepanski

FOTOGRAFIA

Matheus Dias

SITE/MÍDIAS SOCIAIS

Yasmin Taketani

PROJETO GRÁFICO

Rogério Pereira / Alexandre De Mari

PROGRAMAÇÃO VISUAL

Versão Design

ASSINATURAS

Cristiane Guancino Pereira

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO

Adriano Koehler
Eduardo Rosal
Eric Novello
Eucanaã Ferraz
Fabio Silvestre Cardoso
Fabrício Corsaletti
Gerana Damulakis
Gilberto Araújo
Heleine Domingues
Henrique Marques-Samyn
João Cezar de Castro Rocha
João Gabriel de Lima
Júlio Pimentel Pinto
Lourival Holanda
Luís Augusto Fischer
Luiz Guilherme Barbosa
Luiz Horácio
Luiz Paulo Faccioli
Marcos Pasche
Maria Célia Martirani
Maurício Melo Júnior
Mayara Guimarães
Miguel Sanches Neto
Paula Cajaty
Priscila Castro
Regina Zilberman
Roberto Lota
Rodrigo Gurgel
Sérgio Rodrigues
Vilma Costa
Vinícius Jatobá
Wellington Silva

QUASE-DIÁRIO :: AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA

AVAREZA E POESIA

04.11.1986

Arte egoísta. Esses poemas que a gente lê e não nos dizem nada. A arte egoísta. Esses quadros que a gente vê e não nos dizem nada. A arte egoísta. Essas músicas que a gente ouve e não nos dizem nada.

Os autores pensam que assim estão sendo objetivos, modernos, construtores, inventores de alguma vanguarda.

É uma obra pobre. Rala.

Um traduz um poema, um livro inteiro de poemas. Mostra sua habilidade. Meu Deus! Como sabem línguas! Mas os poemas não dizem nada. Apenas nos contam que o tradutor é um perito, uma pessoa hábil.

Hábil e egoísta.

Aí vai, pego um texto generoso de um poeta que eles julgam secundário. É uma poesia generosa. Tal poeta não está tentando me convencer o tempo todo de que é inteligente.

Se você quer que eu diga que você é inteligente após ler seus poemas ou traduções, direi: você é inteligente. Mas direi mais: é um poeta pervertido. Um poeta que se perdeu.

Há o artista que é avaro. Não

faz obra de arte. É um feticista. Faz obeliscos. Inúteis no deserto.

Não se pode mentir quando se escreve. O leitor percebe. Só outros igualmente mentirosos se acoptarão ao texto desse mentiroso.

Por isso, o artista egoísta, avaro, tem ódio e difama o que é lido e amado. Ele pensa que o sucesso do outro é uma tramóia qualquer. Como dizia Pound: "Piero della Francesca não veio da usura". Com usura nenhum poeta faz um poema que perdure. Baudelaire não veio da usura. Guimarães Rosa não veio da usura. Clarice Lispector não veio da usura. Nem Nelson Rodrigues. A usura estética pode esterilizar. Graciliano é enxuto, mas não é avaro ou egoísta. Jorge Amado tem muitos pecados, menos o da usura (literária).

Leio alguns poemas que se pretendem formalistas. São textos de usuários.

01.01.1987

Ano-novo. Quanta coisa aconteceu e eu não registrei. Isto não é um "diário". Nem sei o que é. Não o queria jamais ver utilizado. Talvez anotações para uma futura revisão

de nomes e momentos.

Leio The roots of treason: Ezra Pound and the secrets of St. Elizabeth's, de E. Fuller Torrey, que Fernando Sabino me emprestou depois que se entusiasmou com meu artigo O que fazer de Ezra Pound (no JB e Jornal da Tarde). Esse livro é um pungente relato da vida desse pobre diabo. O final, tratando de sua decadência, nos ensina a repensar o sentido da vaidade dos criadores. Digo "pobre diabo" e tenho segurança do que estou falando. Como disse naquele ensaio ao examinar a obra de Pound, já no canto XIII a sabedoria confuciana nos adverte:

— Qualquer um pode chegar a excessos.
— É fácil atirar além do alvo.
— É difícil fixar-se no meio.

Os cantos é uma obra "excessiva" tanto ideológica quanto formalmente. Ao final da vida, tendo conhecido a prisão e o hospício, Pound declarou não apenas que ele "estragou" sua obra, mas explicou: "Minhas intenções eram boas, mas enganei-me na maneira de alcançá-las. Fui um estúpido. O conhecimento me chegou tarde

demais... Muito tarde me chegou a certeza de nada saber..."

FIM DE MARÇO DE 1987

Em Paris, participando do Salão do Livro com dezenas de escritores brasileiros; debates variados, que comentei em crônicas no JB.

Vou às livrarias, sobretudo à ampla FNAC. Livros aos montões. Sobre todos os assuntos. Chego à estante de poesia: Apollinaire completo, Aragon, Éluard, muitos outros. Começo a folhear poetas menos conhecidos. Um tédio, em geral. Nos grandes poetas, não, há sempre alguma coisa, um ego vigilante e contagiante. Mas nos poetas médios, que tédio!

Não sei como podem os poetas desejarem que o público compre seus livros. No romance, pelo menos, tem a história. Aqui, só anotações subjetivas, pífias. Assim, como se queixar do público?

Vejo nas revistas francesas uma enquete: o público francês não conhece os poetas depois de Éluard, Aragon, Prévert. Não há poeta de prestígio depois dos grandes.

Será que no Brasil é diferente? 🗣️

VIDRAÇA :: YASMIN TAKETANI

PAIOL LITERÁRIO 2012

Começa no próximo dia 18 a sétima edição do *Paiol Literário*, projeto do **Rascunho** — em parceria com a Fundação Cultural de Curitiba e o SESI Paraná — que já recebeu 51 escritores brasileiros para uma conversa com o público no Teatro Paiol, em Curitiba (PR). Quem abre a temporada 2012 é o mineiro Ivan Angelo (*foto*), seguido por Jaime Prado Gouvêa (9 de maio), Paulo Lins (20 de junho), Daniel Galera (3 de julho), Marcia Tiburi (15 de agosto), Rodrigo Lacerda (19 de setembro), Francisco Alvim (3 de outubro) e Altair Martins (21 de novembro). Todos os encontros começam às 20h e têm entrada franca. O resultado da conversa será publicado sempre na edição seguinte do **Rascunho**.



PRÊMIO

Contistas e poetas têm até o dia 30 deste mês para inscrever trabalhos inéditos no Prêmio Off Flip de Literatura. Os 30 textos finalistas serão publicados em coletânea em formato digital pelo selo Off Flip. Já os três primeiros lugares em cada gênero literário ganharão, além do prêmio em dinheiro, estada em Paraty durante o evento. A premiação acontece em julho, durante a festa literária.

VOLTA E MEIA

A Nova Alexandria, conhecida por publicar clássicos da literatura, completa 20 anos com novidades: além do lançamento de **Minha fuga das prisões de Veneza**, de Giacomo Casanova, e **Milton**, de William Blake — ambos com direitos adquiridos da casa de edição portuguesa Antígona e com previsão de lançamento por aqui para o segundo semestre —, a editora lança o selo *Volta e meia* de literatura infanto-juvenil. Entre seus títulos estão **O sumiço da coleirinha**, de Edson Duarte, **Rodrigo na era digital**, de Markiano Charan Filho e **Zungo Zungo zungo**, de Antonio Elias de França.

NOVA COMPANHIA

Paralela, Seguinte, Boa Companhia e Portfolio Penguin são os quatro novos selos da Companhia das Letras. Segundo a editora, o objetivo é ampliar e dar mais pluralidade ao seu público leitor. Os primeiros livros da Paralela, voltada a novos gêneros de publicações, começam a sair em abril, com dois títulos por mês e tiragens médias maiores do que as praticadas pela Companhia das Letras. Entre seus primeiros lançamentos está **Scarpetta**, da best-seller da literatura policial Patricia Cornwell. Em setembro, serão lançados dois selos voltados ao segmento jovem: Seguinte e Boa Companhia, esta última com a promessa de preços acessíveis para suas antologias, compostas sobretudo pelo acervo de clássicos da literatura brasileira que pertencem ao catálogo da editora. Já Portfolio Penguin será lançada no ano que vem com títulos nas áreas de negócios, economia, gestão empresarial e marketing. Matinas Suzuki Jr. será o *publisher* dos novos selos, cujos livros serão publicados simultaneamente em e-books.

FESTIPOA LITERÁRIA

O evento de literatura em Porto Alegre recebe o argentino César Aira e os brasileiros Daniela Langer, Antonio Cicero, Xico Sá, entre outros, para palestras, debates e lançamentos. A 5ª edição do evento acontece de 18 a 28 de abril e tem entrada gratuita.

GRINGOS

Com apenas dois convidados brasileiros confirmados até o momento — Rubens Figueiredo e Luis Fernando Veríssimo —, a Festa Literária de Paraty segue anunciando atrações internacionais de peso: o poeta sírio Adonis, o Nobel de Literatura francês J. M. Le Clézio, o americano criado na Nigéria Teju Cole — cujo elogioso romance de estréia **Open city** será lançado pela Companhia das Letras — e o chileno Alejandro Zambra, que também terá seu primeiro romance, **Bonsái**, publicado pela Cosac Naify, integram a programação.

MISTURA BRASILEIRA

Um pavilhão cultural de 3.000 m² será dedicado ao Brasil, país homenageado da Feira de Bogotá, na Colômbia, entre o dia 18 deste mês e 1º de maio. A Fundação Biblioteca Nacional anuncia que cerca de 50 autores e personalidades representarão o Brasil no evento. Lêdo Ivo, Marina Colasanti, Nélida Piñon, Rodrigo Lacerda e o colunista do **Rascunho** Affonso Romano de Sant'Anna são alguns dos convidados confirmados para dividir palco com outras manifestações culturais, como música, gastronomia e cinema.

ADEUS, ENTRELINHAS

A nova programação da TV Cultura deixa de fora o *Entrelinhas*, programa dedicado aos livros e à literatura que existia desde 2005 e pelo qual passaram grandes nomes da literatura brasileira e estrangeira. Segundo a emissora, seu conteúdo será integrado ao *Metrópolis*, que foi reformulado e passa a tratar de cultura em geral.

OS DISTINTOS

A Câmara Brasileira do livro (CBL) optou por escolher curadores de "perfis distintos" para apresentar uma programação voltada a uma "gama variada de leitores" na 22ª Bienal Internacional do Livro de São Paulo. O diretor-executivo do Museu da Língua Portuguesa, Antonio Carlos Satini, e os jornalistas Paulo Markun e Zeca Camargo serão responsáveis pela curadoria do evento, que acontece este ano entre 9 e 19 de agosto. Em 2010, a Bienal atraiu mais de 700 mil pessoas. Nesse ano, a curadoria ficou a cargo de Danilo Santos de Miranda, diretor do SESC-SP; Hubert Alquéres, que esteve à frente da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; e Augusto Massi, editor, poeta e professor universitário. 🗣️

 ENTREVISTA :: ALFREDO BOSI

Ler com a alma

Há muito Alfredo Bosi é reconhecido como um dos mais importantes críticos literários brasileiros. Afeito à linha de leitura pautada pela conjunção de formalismo literário e implicação histórica, o autor de **Dialética da colonização** é dono de uma obra que resolve com felicidade os impasses instituídos por correntes analíticas refratárias à pluralidade. Nesta entrevista, concedida a estudantes da pós-graduação da UFRJ (Eduardo Rosal, Heleine Domingues, Luiz Guilherme Barbosa, Marcos Pasche, Mayara Guimarães, Priscila Castro, Roberto Lota e Wellington Silva), no Centro de Estudos Avançados da USP, do qual é coordenador, Alfredo Bosi fala detidamente de seu mais recente livro — Ideologia e contraideologia —, recapitula seu percurso intelectual e destaca a importância do Padre Antônio Vieira para as letras do Brasil.

• Em *Ideologia e contraideologia*, a crítica literária praticamente não aparece. A escrita de um livro dedicado à análise de idéias sociológicas e filosóficas é fruto de um projeto antigo, talvez possibilitada no momento em que se deu sua aposentadoria, ou fruto de um caminho novo que o senhor pretendeu explorar recentemente?

Essa pergunta me interessa de perto porque me ajuda a fazer uma auto-análise até de um possível projeto intelectual. Acredito que essa preocupação em definir melhor certas idéias, certos valores culturais, vem de longe. Pelo menos, eu poderia datar da concepção de **Dialética da colonização**. Quando escrevi **Dialética da colonização**, no final dos anos 1980, publicado em 1992, já minha preocupação era construir essa ponte entre o universo literário — que é um universo de imaginação, que se projeta evidentemente à subjetividade dos autores — e algo público, uma atmosfera cultural, social, pública.

Fui educado, bem no princípio da minha formação, na leitura das obras de Benedetto Croce, que era realmente o centro dos estudos literários da Itália. Mas fui educado já na Universidade de São Paulo, quando estudioso e depois professor de literatura italiana, em uma estética que insistia na separação, na divisão. Isto é, deixava bem claro que uma coisa era o conhecimento do mundo por meio de idéias e valores — conhecimento de que a filosofia é o centro, mas que depois foi ampliado, na modernidade, mediante as ciências humanas, sociologia, antropologia, ciências políticas, psicologia —, e outra o conhecimento por intuição.

O conhecimento por idéias tem uma relação com o real de fidelidade, em que sensibilidade e imaginação devem conter-se para que o mundo da relação entre idéia e realidade apareça na sua nudez. Ao passo que o conhecimento por imagens, o conhecimento intuitivo, não precisa ter uma correspondência direta com o mundo empírico, histórico. Isto é, quem escreve um romance, mesmo que queira fazer um romance histórico (como acontecia muito no século 19 e continuou acontecendo em grande parte do século 20), mesmo quando deseje realmente ser fiel à historicidade, é claro que não precisa comprovar documentalmente a veracidade dos fatos. Então há, mesmo no romance histórico, uma imbricação do documento com o imaginário. Essa concepção de Croce parece muito radical, como quem diz: “Ciência é ciência, filosofia é filosofia, sociologia é sociologia, arte é arte. Arte é imagem e sentimento. As ciências

humanas têm uma relação direta com a realidade, ou procuram ter, e têm obrigação de dar ao seu leitor a veracidade de suas conclusões”.

Essa foi minha primeira educação estética, pela qual o mundo da imaginação e do sentimento formava um espaço próprio que deveria ser estudado na sua especificidade. Mas as diferenças entre os sujeitos literários, os autores, é que realmente marcam a história da literatura, mais do que os grandes blocos, como o renascimento e o barroco. É preciso que se preocupe realmente com o diferencial individual. Croce chegou a dizer uma coisa que escandalizou os historicistas da época, hoje menos: que a melhor história da literatura seria por autores. Então você pensava: Dante e sua época, Petrarca e sua época, quer dizer, o sujeito em primeiro lugar, enquanto o historicista faz o contrário, não é? Ele primeiro estuda as grandes características dos movimentos e depois situa os autores. Bom, essa posição radical do Croce me ajudou bastante, pois me deu uma base teórica para dar à literatura o que é da literatura, dar à poesia o que é da poesia, mas, ao mesmo tempo, essa posição ficava um pouco marginal em relação à sociologia da literatura, as relações entre antropologia e literatura, entre cultura e literatura. Tudo isso, como se dizia, era interessante, só que não interessava. As pessoas achavam que deveriam fazer a relação, principalmente quem tinha uma formação marxista ou hegeliana, as duas posições sociológicas mais fortes.

Havia um mal-estar: ou se estabelecia uma autonomia da escrita de tudo que ficava em torno, e se focava inteiramente na intuição, na criação, que é a posição croceana; ou então o contrário, colocava-se luz no período todo e tudo era iluminado, e os autores recebiam luz deste universo de valores e idéias, que seria a posição da sociologia da literatura, do marxismo; em geral, das posições culturalistas. O importante é saber o que há de comum em vários autores para flagrar o espírito do tempo, da época. Essa é uma expressão profundamente historicista que vem de Dilthey, filósofo do final do século 19, criador da idéia de que a gente precisa estudar os estilos históricos, pois, por mais que nós sejamos individualizados, personalizados, quem for ver de longe, dirá: “Ele quis ser muito original, mas veja quantos

escritores pensaram igual. Então havia uma coisa que os transcendia — os estilos de época”.

• Como o senhor reagiu diante dessas duas possibilidades de história da literatura?

Isso que estou colocando passou a ser um problema para mim, não tinha uma solução. As soluções opostas eram drásticas: ou a autonomia

do texto literário, ou o que na Itália se falava “heteronomia”, quer dizer, não há nada que seja específico, tudo tem relação com o outro, que é um outro que o transcende. A primeira posição acabou sendo chamada de idealista, porque ela evidentemente dava o maior crédito possível à originalidade individual. E a segunda posição era realista, ou, no caso, marxista materialista.

Quando eu estudei, essa posição marxista não tinha ainda hegemonia nenhuma, como depois veio a ter em certos momentos da história cultural, sobretudo nos anos 1970. Nós não nos preocupávamos em fazer uma relação fixa com a ideologia da época, nos preocupávamos em entender o autor na sua especificidade. Mas o tempo vai mudando, os acontecimentos históricos vão nos pressionando. Eu escrevi **História concisa da literatura brasileira** sob o fogo da ditadura militar, portanto, não era possível que me subtraísse à importância das ideologias dominantes — às quais, porém, já naquela época eu contrapunha algo que eu não chamava de contraideologia, mas que sempre procurava mostrar uma intuição que eu tinha, que não era ainda perfeitamente formulada. A intuição era que mesmo nesses períodos tão fechados, como realismo e naturalismo, ou então, voltando atrás, ao barroco, a gente encontraria diferenças internas, que seriam quase tensões internas. Eu sentia que isso era importante, mas não teorizava a respeito. O período é este, mas você encontra barroco e ant barroco dentro do mesmo período; o período é romantismo, mas você encontra quatro ou cinco romantisismos na literatura brasileira, e isso é bastante evidente: a primeira, segunda e terceira gerações, muito próximas, que vão dos anos 1840 aos 1870; em 30 anos você tem literaturas conservadoras como Gonçalves e Magalhães até Castro Alves, e tudo é romantismo. Mas então o que é esse romantismo que tem diferenças tão profundas?

Eu sentia que essas teorias de quem faz história literária pagam muito tributo aos estilos e períodos. Evidentemente, ainda mais por vias didáticas, não se pode deixar de pensar nos grandes períodos, como eu pensei à época. Só que à medida que eu escrevia o livro, verificava que era insuficiente só demarcar as características — era muito escolar, naquele sentido menor, “romantismo é a, b, c, d, e”, como faziam os cursinhos antes e ainda fazem; virava uma coisa mecânica. E é assim mesmo, pois há quase que uma imposição de que é preciso entender os grandes períodos. É claro que, por trás disso, num nível alto, havia o pensamento de Dil-

they, de que Carpeaux, no Brasil, foi o grande divulgador na **História da literatura ocidental**. É uma história que acredita profundamente na unidade dos grandes períodos, mas como Carpeaux era um espírito dialético, que tinha lido muito Hegel, e depois Marx, ele foi dialetizando dentro de cada grande período. Foi meu mestre, meu grande mestre, a quem dediquei esse meu livro em 1970, uma época em que ele já estava se afastando da crítica literária e entrando numa militância antitadadura, uma militância que acabava escrevendo em jornais dos estudantes de esquerda. Grande homem, mas cuja **História da literatura ocidental** foi para mim o paradigma.



ALFREDO BOSI POR ROBSON VILALBA



• **O desenvolvimento do conceito de contraideologia passa também por *Dialética da colonização*?**

Nos anos que antecederam a concepção da **Dialética da colonização**, eu estava diante desse problema a ser resolvido, e já tinha escrito uma história literária e várias coisas sobre poesia, mas ainda não tinha centrado na história das ideologias do Brasil. Então, ao escrever esse livro, uma reunião de ensaios de períodos diferentes, realmente precisei enfrentar o problema das ideologias, que são pontos de vista quase grupais, coletivos. Quando se lê um romance, procura-se o ponto de vista do autor, primeira pessoa, terceira pessoa, e isso está sendo cada vez mais aprofundado com a crise da idéia do autor e do sujeito, mas é o ponto de vista que se procura flagrar. Agora, quando se pensa num conjunto grande de obras, não só literárias, mas extraliterárias, qual seria o ponto de vista? A ideologia, de alguma maneira, é o termo genérico que corresponde ao específico ponto de vista da literatura. O ponto de vista está para o romance assim como a ideologia está para o conjunto de obras literárias e extraliterárias de um período.

Antes de chegar em **Ideologia e contraideologia**, eu já tinha enfrentado de algum modo essa problemática. Quando estudei Anchieta, Vieira, Gregório de Matos, fui saltando para Alencar e Antonil, e então você vê que para mim era muito importante ler estes autores num embate com o tempo, e cada um deles, de alguma maneira, absorvia o seu tempo, mas respondia ao seu modo. Eu voltava ao Croce, que estava lá escondido, para mostrar que havia ideologia, mas que diferença entre eles! Entre Antonil e Vieira, por exemplo. Os sonhos de Vieira, as quimeras de Vieira, não eram as de Antonil, que foi seu secretário (má idéia, pois Antonil o traiu). Enfim, sabemos o quanto Vieira debateu-se contra o seu tempo, mas acho que seria muito complicado tirá-lo do barroco, quando tantos de seus tópicos são barrocos. Então, esse livro, que chega até Castro Alves, Lima Barreto, vai sempre acompanhando os estilos de época e essas reações individuais, até chegar o momento em que eu realmente dei as costas ao universo especificamente literário e fui estudar a ideologia positivista do Rio Grande do Sul.

Esse foi um momento em que estava preocupado com a história da colonização no Brasil antes e depois da independência, com a maneira como as idéias aqui frutificaram, entraram fundo na nossa vida política. Então, o estudo sobre o positivismo, que é a arqueologia do Estado por evidência, é uma espécie de germe do que viria a ser **Ideologia e contraideologia**, isto é, um estudo específico de uma determinada ideologia, a positivista, tão importante na formação da República, sobretudo dos militares da república, depois dos gaúchos, e que vai dar em Getúlio Vargas e na modernização autoritária, que é uma modernização progressista.

Mais tarde isso continuou dentro de mim, e nos anos 1990 fiquei preocupado, porque se entra em polêmicas com outras correntes. Há o marxismo ortodoxo, do qual me afastei, ficando mais próximo da Escola de Frankfurt, de Adorno, sobretudo, que dá enorme importância à subjetividade, do ponto de vista individual, mesmo sendo um escritor e filósofo de origem marxista. Adorno diz especificamente que a grandeza do poema é aquilo que a ideologia esconde. É uma frase muito significativa, poderia ser até um lema do que eu escrevi. Não conhecia esta frase quando escrevi **Poesia e resistência**, mas dava uma bela epígrafe.

Depois da **Dialética da colonização**, avultou dentro de mim a necessidade de entender efetivamente o que é ideologia, porque começou a época da crítica ideológica, não sei se muito no Rio de Janeiro, mas muito em São Paulo. Em São Paulo, todo mundo já sabe, por uma tradição que veio da tradução francesa dos anos 1930, a sociologia se implantou de modo muito sistemático em nossos grandes professores

— dos quais Antonio Candido é uma espécie de guru, mas em outros também talentosos, como Rui Coelho. Sempre havia preocupação em mostrar o traço sociológico, o traço social e histórico, e isso nos acompanhou muito, formou toda uma equipe. Eu nunca pertenci à equipe do professor Antonio Candido, tive uma formação lateral a ela. Eu era um leitor e, como todos nós, discípulo, porém não me formei naquele âmbito muito específico de sociologia da literatura, e minha formação croceana, de alguma maneira, me imunizou de um excesso de sociologia.

Mas eu percebia que, talvez por motivos políticos, talvez por motivos de militância, havia certa crítica derivada dele que levava às últimas conseqüências o sociologismo, ao qual eu resistia muito — não porque não me interessassem as relações entre literatura e sociedade, mas porque o grau de determinismo era muito grande, e é preciso relativizar o determinismo, pois se ele fosse verdadeiro, todos os autores de uma mesma época teriam a mesma ideologia, não é verdade? Se a ideologia é algo que recobre totalmente não só o pensamento da classe dominante, mas também o pensamento dos dominados, que começam a pensar como a classe dominante, do ponto de vista macroscópico da sociedade, é muito verdadeiro que haja uma hegemonia de certo pensamento, hegemonia da globalização. Tudo tinha que entrar nisso, não havia possibilidade nenhuma de reação, enquanto eu verificava, por toda minha leitura de poesia, que, muito ao contrário, existia uma reação. Mas como chamá-la? Se você tem uma ideologia dominante e pensa em termos marxistas, essa reação só é possível pela revolução — isso aconteceu na Revolução Francesa, na Soviética, na Cubana, na Chinesa, independentemente do que aconteceu depois, do que os homens fizeram com os grandes ideais, como fizeram com o Cristianismo, havendo depois a Inquisição e coisas terríveis. O que é possível fazer com idéias sublimes nós já sabemos, mas isso vem dos deslindes da humanidade e não vamos entrar por aí. O fato é que entre as ideologias, as idéias mais puras e sua consecução, sempre há um intervalo, muitas vezes doloroso.

Eu verificava que a poesia, a literatura — falo da poesia porque fiquei mais próximo dela, mas podemos fazer o mesmo com a literatura narrativa — de imaginação, de sensibilidade, se articulava como defesa ou ataque em relação à ideologia dominante, como Baudelaire, por exemplo, um dos grandes poetas. E que nome dar a isso? Em termos estritamente marxistas, o que se contrapõe à ideologia burguesa é a revolução proletária, o que seria uma contraideologia, só que Marx não usa essa expressão, e os sociólogos também não, mas eu achei que era necessária. Em certo momento, pensei: como mostrar que há uma tensão entre ideologia e poesia? E aí voltei ao velho Croce, que todo mundo pensava que estava enterrado para sempre. Na Itália, depois de Gramsci, Croce já era, como diziam, um furioso comunista, um “cão morto” pela cultura italiana. Mas as coisas bem pensadas ficam sempre; volta e meia, as coisas bem pensadas emergem.

Em 1921, Croce estava em plena forma e escreveu um livro chamado **A poesia de Dante**, onde ele separa ideologia e não-ideologia. Vamos estudar Dante como ideólogo do Sacro Império Romano, do catolicismo medieval, de São Tomás de Aquino, e de tudo que era hegemônico no mundo da cultura ocidental. Muito bem, Dante é tudo isso. Se você abre uma obra comentada, verifica mil remissões a esses grandes filósofos medievais e à concepção do Sacro Império Romano que ele defendia e pela qual foi exilado; foi um militante político e, digamos, ideológico, no sentido de que tinha uma preferência. No entanto, diz Croce, abre-se a **Divina Comédia** e o que encontramos? Tudo isso, só que isso é não-poesia, e ele o dizia abertamente, para grande escândalo das esquerdas e até dos católicos. As esquerdas achavam que o pensamento político de Dante tinha estruturado o seu poema, e os católicos achavam que a religiosidade de Dante é que

“
 As diferenças entre os sujeitos literários, os autores, é que realmente marcam a história da literatura, mais do que os grandes blocos.

tinha estruturado o poema. Eles colocavam a política e a religião como estruturadoras da forma, e vem Croce e diz não, isso é cultura, Dante era um homem cultíssimo, não poderia deixar de refletir tudo isso. Isso é cultura, e organiza, ele chegava a dizer, a estrutura dos vários ciclos; até a forma do inferno, do paraíso, estão todos estruturados em virtude do pensamento aristotélico, em certos pecados mais graves ou menos graves, enfim, a moral que está lá é a moral aristotélico-tomista, mas não é aí que está a poesia de Dante.

A poesia de Dante está quando as vozes dos condenados falam contra a sua vida, como Francesca da Rimini, por exemplo. Quando conta como se apaixonou e depois foi punida e assassinada, ela e seu amado, por seu marido. Quando canta, no V canto do “Inferno”, aí aparece a poesia: ela é essa voz em que as imagens e os sentimentos aparecem; não está no fato de ela ter sido condenada, porque o fato de ter sido condenada e estar no ciclo dos luxuriosos, do amor pecaminoso, é ideologia, isto é, pensamento da época. Ela não podia deixar de estar lá, Dante não tinha a possibilidade de colocá-la fora, porque ele estava inteiramente imerso nisso; mas o fato de ela falar, sair do meio das sombras e falar a Dante, que está caminhando, conversando com os condenados, e contar poeticamente como seu amor despertou e como depois foi condenada, e o fato de Dante ficar tão emocionado que desmaia (ele termina o V canto dizendo: “e eu caí como um corpo morto cai”).

E isso Croce diz de maneira admirável: devemos separar conceitualmente poesia e não-poesia. Ora, transformando isso em termos sociológicos e modernos, deve-se separar ideologia e contraideologia — que é a frase do Adorno em outros termos. A contraideologia é um movimento individualizante que faz com que o singular apareça; aquele singular que parecia inteiramente absorvido pela universalidade da ideologia dominante está lá, pulsando. E é ele que vai dizer coisas que durante séculos e séculos serão repetidas e a gente vai ler e vai se comover com aquilo.

O que eu quero dizer é que **A poesia de Dante** é inspirador, porque nele há uma divisão entre o que há de comum e o que há de individual. O que há de comum? A ideologia da época. Ele é muito justo com essa ideologia, mesmo sendo um espírito nada sociológico, porque achava que não se podia fazer sociologia da literatura. Mas ele tem coisas radicais que hoje não seriam assimiladas. Ele foi justo e usa a palavra “estrutura”, não no sentido que se vai dar depois, “estruturalista”; mas a estrutura de um livro freqüentemente representa, espelha as tendências ideológicas da época. E isso é verdade, mas a poesia ele separa, é a voz individualizada.

Então, forrado dessas idéias, quando voltei para o mundo dos valores, das ideologias, eu já estava bastante convicto de que era preciso estudar, em cada período, as tendências contrastantes de ideologia e contraideologia, que está em **Poesia e resistência**, mas ali só ligada à poesia. Então fiquei em um *mare*

magnum de autores, e como enfrentar tudo isso? Foi uma ambição desmedida, talvez o futuro vá julgar isso como uma pretensão, mas quando se está imerso, vai-se em frente. Estudei, desde o renascimento, momentos isolados e, depois, pensei mais no Brasil, na segunda parte do livro, no que eu chamo de “Interseções Brasil-ocidente”. Neste ponto, minha polêmica é contra aqueles que acham que as idéias no Brasil estão coladas, que elas não estão consubstanciais à nossa vida política. Eu acho que as idéias no Brasil tiveram seu momento constitutivo, o liberalismo teve seu momento constitutivo na formação da nacionalidade com a independência, com ela era absolutamente necessário dar um cimento ideológico à nova nação. E que cimento poderia ser dado em 1822 senão o liberalismo que tinha triunfado no ocidente depois da Revolução Francesa, o liberalismo burguês?

Nesse ponto, fiz o que se pode chamar de história ideológica: fui às atas dos parlamentos para verificar como se dava o debate contra ou a favor da escravidão. Infelizmente, nosso Alencar se saiu muito mal nisso: ele era senador nesta época e se levantou contra a idéia do ventre livre. Parece incrível, não é? Um romancista tão delicado, escritor brilhantíssimo. Independentemente dos méritos literários de Alencar, que, acho, são consensuais, do ponto de vista ideológico, em 1871, depois de ter escrito **O guarani** e outras obras-primas, ele se levanta como senador e diz que é contra a Lei do Ventre Livre, pois seria uma interferência do Estado na vida particular, nas famílias que tinham o direito por terem comprado os escravos. Parece uma coisa escandalosa, mas ele diz isso, e falava em nome da liberdade — naturalmente, a dos patrões, pois eles compraram e “a propriedade é sagrada”. Essas idéias de propriedade sagrada e liberdade individual são idéias do velho liberalismo, contra as quais o novo liberalismo de Nabuco, de Patrocínio, de Rui Barbosa, entre outros, se levanta. Então, eu vi uma coisa muito forte, uma dialética interna das ideologias. Num certo momento, os abolicionistas eram contraideológicos. Os abolicionistas, começando por Nabuco, depois todos os outros mais ligados ao mundo popular, como José do Patrocínio, estavam combatendo a ideologia dominante, que era escravista, mas escravista em nome da liberdade, como os Estados Unidos na mesma época.

O livro, portanto, procura enfrentar esse problema até praticamente sua parte final, onde tem um apêndice, que é a passagem para o literário, mas não vou falar dele agora, pois estou respondendo como vem dentro de mim essa tensão e como a procurei formular em vários livros, dos quais o último é o mais articulado.

• **Quais as limitações do estudo historiográfico da literatura?**

É claro que uma obra tem uma data final. Quando escrevi a **História concisa da literatura**, em 1970, então meu horizonte era aquele, terminava nos anos 1960. É época de grandes escritores. Meu gosto ficou assim, quando se fala em grande poesia, penso em Drummond, Bandeira, Murilo Mendes, Jorge de Lima. Os jovens dizem: “Eles morreram há tanto tempo, escreveram as coisas desde o modernismo até o final dos anos 1960”. Alguns ainda escreveram um pouco mais depois. Uma época tão grande, talvez. É uma questão de gosto. E há um momento em que se formou esse gosto, então tudo que vem depois interessa como movimento cultural, como surgimento de sensibilidades, mas se tem sempre um parâmetro. Depois de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, o que vem dessa altura? Às vezes, dá um sentimento pessimista. Será possível que não haverá algum outro poeta como Drummond, Bandeira, Jorge de Lima, Cecília Meireles? Eu tive sorte de terminar a **História concisa** ainda abordando autores que são os clássicos da modernidade. E, para mim, da contemporaneidade, porque a palavra “contemporâneo” é muito elástica. Cada geração tem seu

contemporâneo. Meus contemporâneos são os grandes escritores entre 1960 e 1970. A partir de 1970, já são contemporâneos de uma nova geração. Bem, Gullar começou na década de 1950, já vem o prenúncio. Mesmo os concretos, pelos quais não tenho particular paixão, começaram também na década de 1950. Então, vejamos como o contemporâneo é uma palavra difícil. Entre o moderno e o contemporâneo, as coisas vão avançando. Qual é o contemporâneo hoje? Vamos dizer, se se faz uma tese sobre a poesia contemporânea e se começa nos anos 1970, são 40 anos. Então a pessoa tem que ter uma certa idade para se considerar contemporâneo.

Isso tudo para dizer como é que terminou a **História concisa**. Depois houve muitas solicitações e apelos para que eu não terminasse a **História** um pouco antes de 1970, como foi publicada, para que eu a atualizasse. E não é brincadeira, porque se começa a receber obras e mais obras e mais obras de autores novos e há que situá-los. Muitos poetas me mandavam livros de poesia e eu tinha que discernir quais as correntes que estavam lá, se elas continuavam, se elas inovavam. Mesmo assim, conhecendo a dificuldade da tarefa, eu ainda, até o final dos anos 1980, fiz uma revisão, na verdade, uma pequena atualização, onde aparecem apenas nomes. E pensei: esse livro vai virar um catálogo telefônico se eu começar a colocar todos os autores interessantes. Uma escolha, uma seleção, já é uma crítica porque se acaba ressaltando alguns nomes e deixando outros na sombra. Os contemporâneos não perdoam os críticos literários que os deixam nas sombras. Eles nunca sabem se as condições são voluntárias ou não. Omitiu meu nome por quê? Porque esqueceu ou porque acha que ele não vale a pena?

Então, é um campo minado, que eu acho que é o campo da resenha, do jornal. Se eu tivesse continuado a fazer crítica jornalística — escrevi muito para o *Suplemento do Estado*, depois um pouco para o *Jornal do Brasil* —, eu realmente estaria empenhado e ficaria responsável, de alguma maneira, pelos novos autores. Depois, a vida universitária me chamou para outros campos, campos mais da história e da cultura. A partir dos anos 1970, embora eu tenha atualizado, achei que não era mais possível ficar fazendo adendos, acréscimos, teria que escrever um capítulo inteiro sobre a história da literatura contemporânea. Achei que isto já não era tarefa para mim, porque tinha outras, entrei para o caminho da história das idéias, da história da cultura. Acho que esse papel é de vocês agora. Vocês é que estão fazendo, estão levando esse mapa, que é difícil.

Entrevistei Ungaretti quando ele voltou para São Paulo para receber o título de Doutor *Honoris Causa*. A entrevista está no livro **Céu, inferno**. Fiz uma pergunta que não deixa de ser ingênua ou muito de jornalista. Perguntei: para o senhor, quem são os grandes autores do século 20? Ele era um homem já de 80 anos, então a memória dele era uma memória toda do século 20. E ele me respondeu, com aquela voz rouca: “Só vão sobrar Gadda e Moravia”. Moravia é um escritor realista por excelência, neo-realista, grande neo-realista. E Gadda seria, muito entre aspas, o Guimarães Rosa italiano, aquele que faz plurilingüismo, que joga muito com as várias semânticas, os vários discursos. Como se se pudesse dizer que só vão sobrar Guimarães Rosa e Graciliano Ramos — eu ficaria contente, só esses dois já chegam. Mas, é claro, um historiador não pode dizer isso, um historiador não tem direito de dizer que só sobram dois, para a nossa facilidade de fazer história literária. Então, incluímos dezenas e dezenas e dezenas. Depois pensamos: por que será que incluí tanta gente assim? Na própria **Formação [da literatura brasileira]** que o Candido escreveu, há uma parte com alguns autores que nunca fizeram poesia nenhuma, quase se pode dizer que entre a **Glaura** [1799], de Silva Alvarenga, e os poemas de Gonçalves

Dias, que são dos anos 1740, foram 50 anos em que era um deserto, não há nenhum grande poeta, nenhum poeta aceitável. Croce diria: pula tudo isso, estuda os grandes poetas árcades e depois vai estudar Gonçalves Dias, porque o resto não foi poesia. O historiador não pode fazer isso. Ele até acredita que a presença de muitos mediocres depois vai formando um estilo do qual sai um grande escritor. Eu nunca acreditei nisso! Mas há os que acreditam: precisa haver muita gente assim, que é só representativa, que representa seu tempo, mas essa é uma visão organicista — não é uma planta, cujas raízes têm terras diversas, adubos diferentes dos quais sai a flor. Não se pode fazer metáfora dessa natureza porque justamente a criação poética tem entornos, um *ethos* individual fortíssimo que separa, mesmo que o tema seja o índio, como houve poemas indianistas nessa época. Gonçalves Dias disse de uma maneira que não pode ser repetida: não tem anterior nem posterior, porque o anterior e posterior é temático, mas a criação literária como tal não pode ser pensada em termos de evolução. (...) Na história literária, é muito comum as pessoas quererem ver os antecessores, os precursores, os epígonos, como se um autor fosse o produto de várias gerações, de temas, e depois ele escreve uma obra e a obra dele determina isso. Eu acho que isso pode acontecer no mundo do gosto, no mundo da cultura, mas no mundo da criação é arriscado a gente fazer. Eu sempre achei muito arriscado dizer que, como Alencar escreveu em **Senhora** problemas ligados ao adultério, ligados ao casamento por interesse, ele já, de alguma maneira, plantou aquilo que Machado de Assis ia fazer, pelo estudo do casamento e do mundo urbano, já com todas as suas ingratidões e traições, etc. — muito próximos um do outro, evidentemente. (...) A história literária viveu muito disso, a velha história literária, desses caminhos. Mas eu hoje teria muita desconfiança em relação a isso. Eu voltaria à idéia de dar a cada autor o que é seu e não se preocupar muito com ecos que ele possa ter de outras obras.

• O senhor citou a *História concisa da literatura e, hoje, se pensarmos nas obras historiográficas, ela talvez seja a que de mais recente tem esse tipo de projeto. Com todas as revisões que a historiografia literária já sofreu e ainda vem sofrendo, quanto às suas possibilidades e validade, existe a possibilidade de dar continuidade a esse projeto de historiografia de literatura brasileira? Ainda vale a pena?*

Hoje acho que esse projeto deve continuar. É claro que acredito que continuou, assim, de uma maneira parcial. Há pessoas que já estudaram aspectos da poesia contemporânea, aspectos do romance contemporâneo, mas uma história da literatura contemporânea, digamos, grosso modo, pós-moderna (usando esta expressão que vem dos anos 1970), ainda não. Começa-se a perceber que já alguns autores não são mais modernos, porque há alguma coisa que os afasta, esse universo da fragmentação, da globalização, da cultura de massa. Tudo isso não é universo dos modernistas, dos modernos. O mundo realmente mudou, a influência norte-americana também foi tremenda nos anos 1960 e 1970 e tudo isso deve ser levado em conta. Mas estou esperando um historiador à altura, porque agora as coisas são complexas, porque se produz muito. Curioso, não? Quando pude escrever a **História concisa** eu tinha, digamos, seis ou sete grandes poetas, seis ou sete grandes romancistas, dos anos 1930 aos 1970, e os outros eu citava *au bout des lèvres*, como diriam as francesas, só da boca para fora, porque eles apenas compunham um quadro. Mas hoje esse é um fenômeno que deve ser estudado à parte. É quase impossível acompanhar, porque não sei se o movimento editorial ficou mais aquecido, para usar um termo da economia, ou então as pessoas publicam sem muita preocupação de difundir sua obra, quer dizer, publicam às suas próprias custas e então sai muito livro,

muito livro de poesia. Como catar, garimpar um diamante no meio disso? Eu teria muita dificuldade se tivesse que assumir essa tarefa (não vou assumir!). A seleção é muito complicada, porque você tem que ter já parâmetros bastante sólidos e injustiças podem ser cometidas, porque, hoje, é no Brasil inteiro que se publica. Só quero dizer uma última palavra: não é nada fácil.

Eu acho que a tendência vai ser a seguinte: antologias ampliadas e comentadas. Assim como fez a Heloisa Buarque de Hollanda: antologia da poesia marginal; antologia da poesia concreta e neoconcreta; as várias tendências da poesia participante, engajada. Isso já há, mas acho que é preciso continuar fazendo, para dar matéria com *corpus* de historiador. Agora, que a história literária está em baixa, está. Hoje, as pessoas têm a preocupação de fazer um ensaio tópico. Ter coragem de fazer história literária é de uma temeridade — eu mesmo cometi essa temeridade, mas não pretendo fazer de novo.

• O que faz com que determinados autores sejam relidos? O que faz com que eles permaneçam mais fortemente até hoje?

Há uma primeira constatação: o que são os autores clássicos? Aqueles que resistem ao tempo? Nós só podemos responder isso *post factum*. Isto é, depois que todos esses autores escreveram e que, por assim dizer, emergiram, então nós os consideramos clássicos e os integramos ao cânone, conceito hoje tão maltratado e tão negado, às vezes. O que é o cânone, no fundo? É este elenco de autores que sobreviveram ao tempo, continuaram sendo lidos, estudados. A pergunta é: por que eles sobreviveram? Por que eles são clássicos? É uma pergunta que está embutida na sua questão. Eles são clássicos provavelmente porque dizem coisas diferentes a cada geração, a cada época, então se fazem leituras diferentes, eles permitem leituras diferentes. A diferença inicial (pode não ser a única), de base, entre um autor clássico e um autor, digamos, menor, não-canônico, que não entra na história literária, é que os autores que foram considerados clássicos sempre foram aqueles que puderam ser lidos de maneira diferente por cada uma das novas gerações.

• Autores de grande relevância do passado parecem não ter sido totalmente abordados. Então, não é melhor que se os estude, que se esgotem determinados assuntos, a se perder no meio desse mar de novidades, que necessariamente não está consolidado? Quer dizer, como se consegue trazer esses autores, como o senhor tem feito com Padre Antônio Vieira, com Gregório de Matos, para os estudos contemporâneos?

O caso de Vieira é um caso típico. Ele foi durante muito tempo lido como um escritor que dominava a língua portuguesa. Foi muito no âmbito da filologia e da literatura portuguesa clássica que Vieira apareceu. Quando o estudei no colegial e depois, nos primeiros anos na faculdade, via Vieira como o imperador da língua portuguesa, na frase de Fernando Pessoa, aquele que dominava inteiramente a linguagem. Rui Barbosa, por exemplo, que pode ser considerado um ícone dessa tendência purista, dessa tendência de exaltação da língua portuguesa, da riqueza da língua portuguesa, era um leitor de Vieira, e quando tinha alguma dúvida de colocação de pronomes — naquele tempo as pessoas se angustiavam com isso —, ele recorria a Vieira: se Vieira colocou assim, então está certo. Veja, as questões se colocavam em termos de valor, de norma, aquilo que era apreciado. Por exemplo, as gramáticas numerosas, normativas, todas elas começaram a ser escritas no final do século 19. Há todo um trabalho e estudo sobre isso, e o Evanildo Bechara sempre fala disso na Academia [Brasileira de Letras], de gramaticalização da língua portuguesa. Até Alencar, as coisas eram meio fluidas, tanto que ele entrava em polêmica com

BEL PEDROSA/DIVULGAÇÃO



“

Machado de Assis ficou na sombra por um motivo histórico sabido: ele escreveu em português, no Brasil.

os portugueses, que achavam que ele colocava mal os pronomes, etc. Mas depois, a partir dos anos 1980, é muito curioso, porque é uma guinada convencional, embora seja a época da revolução (vejam como estamos no âmbito da **Ideologia e Contraideologia**), época do abolicionismo, época, sobretudo, do republicanismo, esse período é um período de forte gramaticalização. É preciso escrever como? Como os portugueses. Não é curioso isso? Nesse período avançado da República a meta era escrever como alguns clássicos portugueses. Então, o que se fazia? Citavam-se só esses autores. Se pegarmos, por exemplo, a gramática do Eduardo Carlos Pereira, é interessante estudar o seu *corpus*. Foi a primeira gramática expositiva que norteou dezenas e dezenas de edições, que norteou aquilo que hoje se estuda: a colocação de pronomes, o uso do finito e infinito, coisas que nós estudamos e que viraram dogmas dos cursinhos, dos vestibulares, e que começam nesse período. É um período em que, então, para se dizer que um texto é bem escrito, é preciso recorrer a quem? Vieira, Padre Manuel Bernardes, Frei Luís de Sousa. Três ou quatro nomes. Às vezes Camões; mesmo assim ele era desconsiderado porque às vezes usava certas figuras ou mesmo colocações que ainda estavam dentro do renascimento. Mas depois do renascimento, ou seja, no período que passou a ser chamado de barroco, no início do século 17, passou a ser ideal para a prosa. Ora, um Vieira que só fosse modelo de prosa tem seus anos muito contados. Porque, com o modernismo, com a grande liberdade pós-moderna, tudo isso já perdeu muito prestígio, embora se possa admirar e entender Vieira, admirar aquela fluência extraordinária, suas metáforas e sua concisão vocabular. Isso é sempre admirável, mas não que possa servir de norma, como antes era. Você tinha que escrever como Vieira. Imagina escrever como Vieira? Aí fica como Rui Barbosa. É lógico que eu prefiro Vieira, com o perdão à Fundação Casa de Rui Barbosa, mas enfim... Houve um puris-

mo, Rui Barbosa discutiu com seu mestre Ernesto Carneiro Ribeiro, ficaram anos discutindo qual a verdadeira colocação. E é curioso que nessas discussões, como na gramática do Eduardo Carlos Pereira, só havia autores clássicos citados, com a exceção de um: Machado de Assis. Machado de Assis era citado à altura — e tinha morrido há pouco tempo, era contemporâneo dessa gramaticalização — desses escritores. Então, esse lado conservador da prosa machadiana é curioso, interessante de saber. Como dizia Raul Pompéia, num tom muito ferino, que ele era um escritor correto. Diminuído não, mas correto. O Lima Barreto, esse sim, tinha uma antipatia fundamental por Machado de Assis, e dizia que Machado escrevia com medo da Academia e dos filólogos do seu tempo. São as chamadas injustiças justas, quando a pessoa diz mais do que deve e menos do que pode. Quando a pessoa diz tudo que quer, diz mais do que deve e menos do que pode. Ela pode dizer exatamente o que quer, mas a paixão impede que ela seja concisa e precisa. Por isso essas injustiças cometidas contra o Machado de Assis, que hoje é um ícone idolatrado. Então, não é possível dizer nada. Mas acho que devemos pensar muito.

Vieira, naquela época, era um escritor estudado, mas depois vieram outros momentos, por exemplo, depois da [Segunda] Guerra e depois dos estudos sobre semitismo e anti-semitismo, em que começaram a ver Vieira como um homem que foi preso pela Inquisição e que sempre defendeu os cristãos-novos. “Porque ele tinha motivos muito materiais, queria que os cristãos-novos ficassem em Portugal porque tinham dinheiro, e porque com esse dinheiro ele iria alimentar a Companhia das Índias.” É e não é, porque os escritos dele são contra as arbitrariedades da Inquisição, contra o estilo deles. A primeira coisa que eles faziam era apropriar-se dos bens do réu, do futuro réu, sem que ele pudesse ter se defendido ainda. É interessante. Quer dizer, não é só o clássico da língua, ele era também um homem que se levantava contra

o seu tempo e pagou tributo, ficou preso dois anos em Coimbra, por esse interesse que tinha, essa empatia. Depois, um livro dele não foi publicado na época, **Clavis Profetarium**, que só agora integra a edição completa. Eram textos escritos em latim. Na medida em que se consegue ler textos em latim, ele coloca e praticamente compara os portugueses aos hebreus, o tempo todo: o êxodo, o sofrimento deles na mão dos espanhóis. Mas viria o messias, Dom Sebastião, e depois Dom João IV. Quer dizer, certos movimentos internos de Vieira que são movimentos pró-semitas, não sendo ele descendente de judeus (questão que foi feita na Inquisição para verificar se ele tinha sangue de judeu, e não encontraram nada). Então, esse é um Vieira que interessa muito à história, depois vieram os antropólogos. Os antropólogos que geralmente têm uma birra das missões católicas e vêm mostrar que realmente os missionários não poderiam ter feito nada porque as culturas não se respeitavam, etc. Imagine o seguinte: se antes eles iam pensar que as culturas não se respeitavam, seria um anacronismo total querer que os missionários não fizessem o que fizeram. Bem, mas os antropólogos começam a ver o Vieira antropológico, o Vieira que estuda as línguas da época, o Vieira que defendia os índios, sob certos aspectos, e que, porém, não defendia os negros. Aí começa a sociologia a mostrar como Vieira tomava como fatalidade a escravidão dos negros, mas não a dos índios. (...)

Vieira, por exemplo, foi quem descobriu a natureza amazônica. Ele vai e fica apaixonado pelas tartarugas, que descreve, e fica revoltado porque os caboclos viravam ao contrário a tartaruga para ela não fugir. Essas praias de viração que tem lá, às margens do Tocantins, que ele descreve — eu descobri isso. Lendo as cartas dele, que são numerosíssimas, encontrei uma descrição belíssima, com aquela força do trabalho concreto e robusto que ele tem. Ele descreve essas praias dos rios do Amazonas, que ainda não conhecia. Então, vejamos: disso foi feita a aparência de um Vieira ecológico. É possível que alguém do desenvolvimento sustentável faça uma atualização. Geralmente são forçadas, porque talvez pareçam anacrônicas, mas feitas com tato elas revelam os vários Vieiras, o Vieira também um pouco adúlador, isso desgosta (na época era tão comum), adúlador dos reis. Dos sete anos que ficou em Roma, lutou tremendamente para que fosse apagado o processo dele da Inquisição. E conseguiu. Voltou com o salvo-conduto para Portugal muito feliz, a Inquisição não podia mais apanhá-lo porque o Papa tinha escrito um “prévio” (como eles chamam), um texto isentando-o da Inquisição portuguesa. Vejamos só o que ele conseguiu com a lábia dele, um homem muito diplomático. A história diplomática tem muito Vieira, a história econômica de Portugal, são muitos aspectos.

E também, Vieira é barroco ou não? É uma pergunta que a gente pode fazer. Carpeaux diz que não, que é antibarroco, que é pseudo-morfose, parece barroco, mas não é. É uma coisa polêmica porque o barroco sempre pode ser estudado sob vários aspectos contraditórios, o próprio barroco é contraditório, mas no capítulo “O anti-barroco”, do Carpeaux, ele mostra que a forma pode ser barroca. O barroco é, portanto, ligado à tradição, à função aristotélica, à nobreza, àquele universo todo em defensiva, mas a substância era burguesa, já moderna. Porque, ele [Vieira] queria que todos pagassem impostos, inclusive o terceiro Estado, e não tivessem os privilégios da nobreza e do clero; ele diz coisas muito fortes contra a desigualdade das contribuições. Finalmente, ele diz que o que vale no homem é o que ele faz, e não os seus ascendentes, sua linhagem. Parece uma idéia que só na Revolução Francesa vai ter seu momento tremendo, sua explosão. A idéia de que somos iguais, filhos do mesmo Adão, e pela teologia não deve haver nobres, não deve haver hierarquias. Então ele diz, num dos sermões, somos o que

fazemos, não somos o nosso nome, mas a nossa ação. Ele dá o exemplo de São João Batista, hoje muito oportuno de fazer, pois ele diz: “Sou a voz que clama no deserto”. Ele não diz “sou o João Batista, filho de tal e tal”, não faz a genealogia que era tão comum naquele mundo judaico. Ele diz: *Vox clamans*, a voz que clama, sou clamante. Então, quem faz é o que faz, não seus antecedentes. Uma idéia que eu diria moderna, até certo ponto. Você considerar que é pelo verbo e não pelo substantivo que se define, numa civilização toda ela da metafísica de Aristóteles, do mundo de Aristóteles, que é o mundo barroco. Então, Carpeaux chama isso de pseudomorfose. É como uma pessoa que tem forma muito conservadora, mas idéias revolucionárias, ou então uma pessoa que tem palavras muito revolucionárias na boca, mas ela tem toda uma ação conservadora. Isso é muito comum na nossa época, como é que uma pessoa tem uma forma que não convém ao seu conteúdo? E isso é a pseudomorfose.

Então, eu estou estimulando vocês a estudar os clássicos sem que deixe de lado os contemporâneos. Os contemporâneos já falam direto a nós. Eles já têm os nossos universos de violência, ou de preconceito. Tudo que está por aí nos jornais aparece muito na prosa contemporânea. A prosa contemporânea está, vamos dizer, entretrecida de ideologias e contraideologias contemporâneas. É lógico que ficar longe de um escritor que já morreu há séculos para descobrir a pseudomorfose, acho que é até certo ponto mais fascinante, porque os clássicos têm a tendência de ficar fixados, são medalhões, estão bem desenhados pela fortuna crítica, e tem que dizer sempre aquelas coisas. Então, uma forma de superar isso é verificar como um escritor foi lido em vários momentos. Como? Aí se estuda o que os italianos chamam com essa bela expressão: fortuna crítica. Mas essa palavra chama-se também recepção. Aqui se diz fortuna crítica, que, no italiano, é a sorte do escritor. Ou às vezes o azar, o azar crítico. Às vezes ele fica naquela escuridão. Parece que por um século ninguém fala dele, até que alguém vai lá e começa a ressuscitá-lo. Isso é bonito também, você descobrir autores que a memória foi esquecendo.

• **Hoje assistimos a uma espécie de revitalização de Machado de Assis. Ele passa a ser lido fora do Brasil, sob os mais diversos pontos de vista. Como o senhor avalia essa voga: Machado de Assis internacional?** Eu acho que aí nós realmente podemos dizer que Machado de Assis ficou na sombra por um motivo histórico sabido: ele escreveu em português, no Brasil. Então, isso pode estar acontecendo em outras culturas, chamadas na época de periféricas. Hoje, acho que o termo está um pouco relativizado, porque o mundo está polarizado de várias maneiras, sendo impossível dizer “aqui está o centro, aqui está a periferia”. Mas durante muito tempo essa metáfora foi válida. E os países que estavam, vamos dizer, numa condição de industrialização mais lenta e ainda não tinham uma língua de projeção, como o francês e o inglês, ficaram na sombra. O caso de Machado de Assis foi uma injustiça histórica que terá sido cometida também com outros autores. Mas, nesse sentido, a chamada globalização foi-nos favorável porque houve um momento em que a cultura brasileira e, sobretudo, o estudo da língua portuguesa, passou a ser um fato na Europa e também nos Estados Unidos. Hoje podemos dizer que há um conhecimento razoável da literatura brasileira em alguns centros europeus: Berlim, Roma, Paris, Milão, Salamanca, Santiago, Madri e, nos Estados Unidos, nas melhores universidades. Acho que Machado de Assis se beneficiou dessa possibilidade de ser estudado e lido em grupos universitários, além, naturalmente, dos estudos sociológicos que se fizeram. Não só de Machado, os escritores contemporâneos estão aparecendo na pauta. Clarice Lispector tem sido muito traduzida, por exemplo, e Guimarães Rosa também é considerado

um dos maiores escritores do século 20, como Machado e outros grandes nomes. Pena que alguém como Graciliano Ramos, que é um escritor tão poderoso, ainda não encontrou, a não ser muito limitadamente, a reputação que merece, mas há de chegar ainda seu momento como grandíssimo escritor. Euclides da Cunha é muito estudado pelos sociólogos, antropólogos americanos.

Então, Machado está sociologicamente começando a ser redimido da situação, mas isso do ponto de vista sócio-histórico, porque do ponto de vista da mensagem, isto é, do ponto de vista do texto do Machado, realmente ele começa a se impor como alguma coisa excepcional. Aqueles que têm mais sensibilidade nos aspectos individuais da literatura perceberam que estão diante de um autor extremamente complexo, da altura de um Henry James, a quem alguns aproximam muito, e alguns contistas americanos e ingleses. Aproximam às vezes do Proust, mas aí eu já acho uma coisa meio forçada. Mas vê-se que a complexidade existencial de Machado é digna da época em que apareceu Freud, por exemplo, embora este absolutamente não o conhecesse, mas ele estava sintonizado com uma época que estava cavando um conceito de inconsciente. Então, pode-se fazer uma leitura interna de Machado com parâmetros muito modernos. A psicanálise e suas várias correntes, a literatura como despistamento, tudo isso que hoje é estudado com tanta finura pelos críticos da modernidade foi descoberto em Machado. Machado era um escritor só aparentemente linear, mas ele tinha, vamos dizer, um subterrâneo. Uma luta das paixões de um lado, do outro lado, do ponto de vista marxista, ou, digamos, sociológico *lato sensu*, os interesses materiais são muito fortes na obra de Machado, os personagens estão profundamente ligados aos seus interesses materiais. Daí deriva, vamos dizer, o sentimento de posse, deriva um aliciamento que os personagens fracos fazem dos fortes. Eles aliciam para poder subir. E daí também, psicologicamente, tem a traição, a ingratidão. Essa dinâmica, que é uma dinâmica que os moralistas estudaram, os grandes moralistas franceses, La Rochefoucauld, Pascal, prenunciada no século 17, hoje é estudada minuciosamente. Depois veio também a volta da literatura dos gêneros, da mulher, das raças, e que a antropologia dos estudos culturais americanos também colocou em primeiro plano. Então, de repente, num espectro de 30 a 40 anos, Machado se revela um autor extraordinariamente moderno. Acho que aí ele se beneficiou tam-

bém dessa abertura da globalização.

• **Especificamente sobre a leitura de um professor de Portugal, Abel Barros Baptista, existe alguma produtividade no tipo de leitura que é proposta por ele?**

Eu já teria dificuldade de responder a sua pergunta e aí não sei se vou dizer mais do que devo e menos do que posso. Eu não entendo muito as coisas do Abel, mas se eu disser isso vai ser lido de uma maneira irônica, de uma maneira ferina, e eu não gostaria que saísse dessa maneira, mas não sei como dizer isso fluentemente agora.

Eu tenho dificuldade, porque ele tem uma polêmica muito viva contra a leitura sociológica. É uma polêmica na qual eu me incluí em parte. Em **Brás Cubas em três versões**, precisei dizer que a leitura sociológica já estava de alguma maneira extrapolando, mas que também as outras leituras podiam extrapolar. Mas, como essa era hegemônica, principalmente na Universidade de São Paulo, era preciso que alguém dissesse: não, Machado é mais do que um cronista do Rio de Janeiro do século 19, ou do Brasil; ele é mais, por trás disso tem uma visão subterrânea, como diz Augusto Meyer, que vai decompondo, vai tirando sentido disso e de tudo aquilo que ele toca. As crônicas que ele faz, e que têm referência à Europa, à Inglaterra, à França, também estão penetradas dessa visão. Nesse livro procurei dizer o que penso. O último capítulo é justamente sobre o teatro político na crônica de Machado de Assis. Realmente, a política aparece a ele, que foi observador do Senado quando jovem e um jornalista reputado do *Diário do Rio*. Ele via realmente aquilo que era uma farsa, um teatro, mas esse teatro é um teatro que ele acha que é uma coisa ligada ao final mesmo da política, que o poder instaura um teatro de representações em toda parte, no mundo inteiro, como o poder se teatraliza. De modo que eu queria que sua pergunta não se estendesse especificamente ao Abel, porque ele, nessa polêmica anti-sociológica, acho que extrapola, no sentido de não reconhecer as várias dimensões do Machado: a dimensão social; a dimensão existencial; que Augusto Meyer mostrou admiravelmente bem; a social, que vem do Schwarz e de seus discípulos; e a dimensão propriamente intertextual, que foi descoberta em grande parte pelo [Sérgio Paulo] Rouanet. Gosto muito do livro do Rouanet, sobretudo a ligação com Sterne. Ele faz uma leitura completa do quanto realmente Machado deve a **Tristram Shandy**, numa análise miúda.

Então, essas dimensões, separadamente, não conseguem explicar Machado. Só uma delas transforma-se num verdadeiro fanatismo crítico. Agora, como conseguimos inter-relacionar as três — o Machado público, o Machado íntimo, o Machado formal —, no meu ponto de vista, é mais interessante, mais enriquecedor. Então, deixemos em santa paz o Abel, porque minha confissão vai ser tomada de uma maneira irônica.

• **O senhor dedicou sua vida à literatura tanto como pesquisador quanto como professor, se é que podemos dividir uma coisa da outra. O que o senhor pensa do ensino de literatura enquanto possibilidade de inquietação, de levar a paixão pelo objeto?**

Minha experiência é cinquentenária, comecei dando aulas no colegial, ali pelos anos 1960, e eu tive uma surpresa, porque todos diziam que os alunos iam resistir muito. Tinha-se que dar literatura mesmo, desde o primeiro colegial, com alunos de 15 e 16 anos, para o científico. Eu dava aula no colégio Mackenzie, depois no Santa Cruz. Dei aula em vários lugares, e mesmo no Estado, uma experiência que eu achei muito viva, no termo integral. A partir da minha tese de doutorado sobre Pirandello, em 1964, tive que deixar, mas eu deixei com uma certa tristeza, porque gostava muito de lidar com adolescentes, desmentindo tudo aquilo que diziam: “Eles não vão se interessar, absolutamente. Você vai dar história literária, que está no programa, e pode começar com Camões ou com os poetas medievais, e eles vão bocejar o tempo todo e vão fazer a coisa para ter nota”.

Apesar dessa carga pessimista, que me assustou um pouquinho, eu tive uma experiência muito diferente, porque a maneira como eu abordava a literatura conseguiu despertá-los. Porque eu lia mesmo os textos, e isso eu aconselho muito aos jovens, aos meus assistentes, às pessoas que eu formei e ficaram professores depois. Vocês não devem ter pudor da poesia, vocês têm que ler a poesia em voz volta. “Ah, professor, eu tenho vergonha, ficar mostrando meus sentimentos.” A poesia envolve evidentemente toda a vida subjetiva. Nós precisamos nos controlar, mas ler, porque é no momento da leitura que tudo se esclarece. Vocês já estão interpretando, como alguém que vai tocar alguma coisa no piano, num instrumento. Interpretar é tocar bem, já se sabe o valor daquilo. Então, vocês têm que ler em voz alta e mostrar também que estão profundamente interessados naquilo.

Eu tive experiências tão emocionantes. Quando eu dava, por exemplo, Camões, que estava no

programa de Literatura Portuguesa, e parava, por exemplo, no *Velho do Restelo* ou, sobretudo, na história do *Adamastor*, que é épico, tem um certo vigor, os alunos se entusiasmavam. Alguns até subiam na carteira. E ficavam declamando Camões! Parecia que ia ser incompreensível, coisas que tinham sido escritas tantos séculos atrás. Não! Líamos, aqui e lá fazendo uma observação de vocabulário, mas o contexto todo era um contexto que tinha uma unidade de significados, de sentimento, que eles se apaixonaram. Então, depois que entrei na universidade, onde o clima era outro, um pouco mais sóbrio, um pouco mais moderado, mesmo assim eu vi que era ler, era ler os poemas. Eu percebi que a leitura, uma leitura expressiva, uma leitura empenhada — como se faz numa oração, em que se dá o coração todo naquilo —, é melhor não fazer se você não tem fé. Você tem que ler aquilo com a alma e com certo entusiasmo. Professor de literatura tem que ter certa vitalidade, entusiasmo, não pode ser muito anêmico, tem que ter algum vigor na sua leitura para que ele contamine, no melhor sentido, para que ele chame à vida. Porque tudo transborda para a vida, por isso a literatura acaba sendo, vamos dizer, uma organização da vida, uma formulação dos nossos sentimentos, de nossas experiências, seja ambígua, seja moderna. Então, a literatura na universidade tem uma grande função humanizadora, ela humaniza. Os trabalhos que a gente consegue são muito bonitos quando a gente percebe que há esse empenho da parte dos alunos. E esse espaço é público também, você fez uma pergunta que transborda os limites da universidade; eu acho que todos esses autores que vocês estão estudando, cada um deles organiza sua própria experiência de um certo modo. O leitor que entrar em empatia com esses organizadores da experiência, esses estimuladores, certamente terá uma postura diante da vida mais engajada, mais nobre, mesmo quando pessimista. Mais compassiva. Vocês podem ter uma visão muito negra. A literatura contemporânea tem momentos muito negros, o sujeito fica, assim, aterado na violência, com desrespeito pelo ser humano. A gente sente que, em geral, atrás daquele pessimismo, daquele ceticismo, há uma revolta, um desejo de que as coisas não sejam como são. Então, você acaba tendo uma posição crítica. 🗨

LEIA MAIS NO SITE
WWW.RASCUNHO.COM.BR

DIVULGAÇÃO



Antonio Candido e Alfredo Bosi: dois dos principais críticos literários do país.

“ Ter coragem de fazer história literária é de uma temeridade — eu mesmo cometi essa temeridade, mas não pretendo fazer de novo.

Sobre coragem, audácia, posteridade

Apesar de excessos, romance póstumo atesta virtude estilística de **WILSON BUENO** em prosa bem conduzida e estruturada



O AUTOR
WILSON BUENO

Nasceu em Jaguatipã, norte do Paraná, em 1949, e viveu em Curitiba desde os anos 1970 até sua trágica morte em maio de 2010. Considerado um dos mais importantes escritores brasileiros contemporâneos, dedicou a vida à literatura, primeiro como idealizador e editor, durante oito anos, do suplemento de idéias *Nicolau* (Melhor Jornal Cultural do Brasil pela Associação Paulista dos Críticos de Arte — APCA — em 1987), depois como cronista do jornal *O Estado do Paraná* e da revista *Idéias* e colaborador do jornal *O Estado de S. Paulo*. Estreou na literatura em 1986 com a coletânea de contos *Bolero's bar*, apresentado pelo poeta Paulo Leminski. A consagração nacional veio seis anos mais tarde com o romance experimentalista *Mar paraguayo*. Além desses, publicou em vida outros treze títulos.



MANO, A NOITE ESTÁ VELHA
Wilson Bueno
Planeta
160 págs.

TRECHO
MANO, A NOITE ESTÁ VELHA

“

A vida é triste porque somos inevitavelmente íntimos de nós mesmos e não há quem se suporte quando se olha para dentro — sincero, honesto consigo mesmo, veraz. Eu não sou um escritor que escreve como os meus contemporâneos; nem escritor nunca fui, Mano, só um leitor compulsivo e capaz de alguma audácia, como essa escrita aqui no escuro, e alguns diletantismos pelo passado. Agora é definitivo, Mano, para que eu me salve de você e de mim. Sou só um observador, isso sim, do vôo dos urubus desde o altíssimo céu, desde esta janela, ali o primeiro cipreste, um recorte de azul.

:: LUIZ PAULO FACCIOLI
PORTO ALEGRE – RS

Dizer que um autor foi corajoso na produção de sua obra virou um clichê cujo uso indiscriminado, e quase nunca justo, acaba lhe tirando o sentido. O que exatamente significa ter coragem em literatura? Abordar sem constrangimentos os espinhos da matéria humana? Pois essa é uma característica inerente ao fazer literário e não, portanto, algo a ser ressaltado. Usar a vida pessoal como tema e não ter vergonha de expor intimidades? Isso a rigor seria um vício, e não uma virtude, posto que a ninguém interessa (ou deveria interessar) o umbigo do autor nem suas catarses. Ousar na linguagem? De novo, eis aí um valor indissociável do trabalho de criação. Criar significa também inovar, o que contempla necessariamente aspectos lingüísticos. (E nem precisaria aqui repetir que não há nada de corajoso em empregar sem critério palavões e termos chulos, algo tão em voga hoje em dia mas que, confundido com transgressão, não costuma ir além do puro mau gosto.) A questão talvez seja semântica: coragem pode ser entendida como sinônimo de audácia ou ousadia. Mas de novo, em se tratando de arte, nem sempre o que se considera audacioso ultrapassa o limite do apenas necessário.

Segundo o Dicionário Houaiss, a primeira acepção para a palavra “coragem” é: “moral forte perante o perigo, os riscos; bravura, intrepidez, denodo”. E aqui chegamos finalmente ao que importa. Ter consciência do risco e desafiarlo talvez seja mesmo um ato corajoso de quem se propõe a escrever para a posteridade.

O paranaense Wilson Bueno, assassinado em maio de 2010 aos 61 anos em sua casa, em Curitiba, deixou um legado importante, ainda que precocemente encerrado. Publicou quase duas dezenas de livros, experimentou formas e fórmulas novas, escreveu um romance, **Mar paraguayo**, onde mistura português, espanhol e guarani. Foi considerado um desbravador, um re-inventor da linguagem, características que fazem um especial sentido quando as barreiras entre os gêneros literários ficam a cada dia mais tênues. E, é claro, muitas vezes o adjetivo “corajoso” esteve associado a seu nome e a sua arte. Para saber se houve justiça nessa qualificação, nada melhor do que olhar para uma obra póstuma, o romance **Mano, a noite está velha**, publicado alguns meses após a trágica morte do autor e que pode ser visto como uma síntese de seu trabalho.

COM POESIA

A orelha do livro, assinada por Ubiratan Brasil, de *O Estado de S. Paulo*, abre de forma emblemática: “a prosa brasileira perdeu parte significativa de sua poesia com a morte de Wilson Bueno”. E basta umas poucas linhas para que o leitor perceba exatamente ao que o jornalista se refere. **Mano, a noite está velha** tem de fato muito de poesia. Além disso, ele é, dentre os livros do escritor, o que mais apresenta traços autobiográficos. A estrutura é epistolar: trata-se de uma longa carta que o protagonista dirige ao irmão já morto e que se configura quase um acerto de contas, menos com o passado não muito tranqüilo que viveram e mais com as escolhas feitas pelo

narrador ao longo da própria vida. E também com aquilo que ele não escolheu, porque muitas vezes são as contingências que traçam os caminhos. O começo é primoroso:

Mano, agora que você não morre mais, entabulo contigo esta conversa no escuro.

Como é difícil chegar a essa essencialidade. Um poucas palavras que, postas de início, físgam o leitor e o avisam do que está por vir. Bueno não explicita se houve um conflito maior entre os dois irmãos que tenha gerado um rompimento. Em dado instante, a homossexualidade do narrador motiva uma observação áspera do irmão, e talvez esteja ali a ponta do iceberg.

No sucinto resumo acima ficam evidenciadas algumas virtudes, mas também os riscos de quem se aventura nesse tipo de narrativa. O primeiro deles é um conceito relativamente novo, nem sempre bem compreendido e que atende pelo nome de prosa poética. Ora, prosa e poesia são formas literárias distintas que pouco têm em comum além da língua que compartilham. Isso não impede que uma possa usar eventualmente os recursos da outra, ainda mais agora que, como foi dito há pouco, os gêneros a cada dia se confundem mais. E nem há por que trabalhar com limites tão estanques, desde que o resultado convença. O perigo da prosa poética é ela desandar na pieguice ou ain-

da num discurso demasiadamente reflexivo, situações que afastam a narrativa de seu objetivo primordial — que é justamente o de narrar. Bueno sabe usar o recurso sem cair na armadilha, e é impressionante como o ritmo e a sonoridade de suas palavras funcionam como se fossem música, reverberando na cabeça do leitor depois de fechado o livro. Não se trata aqui, de forma alguma, de um aspecto secundário, mas de uma grande virtude estilística.

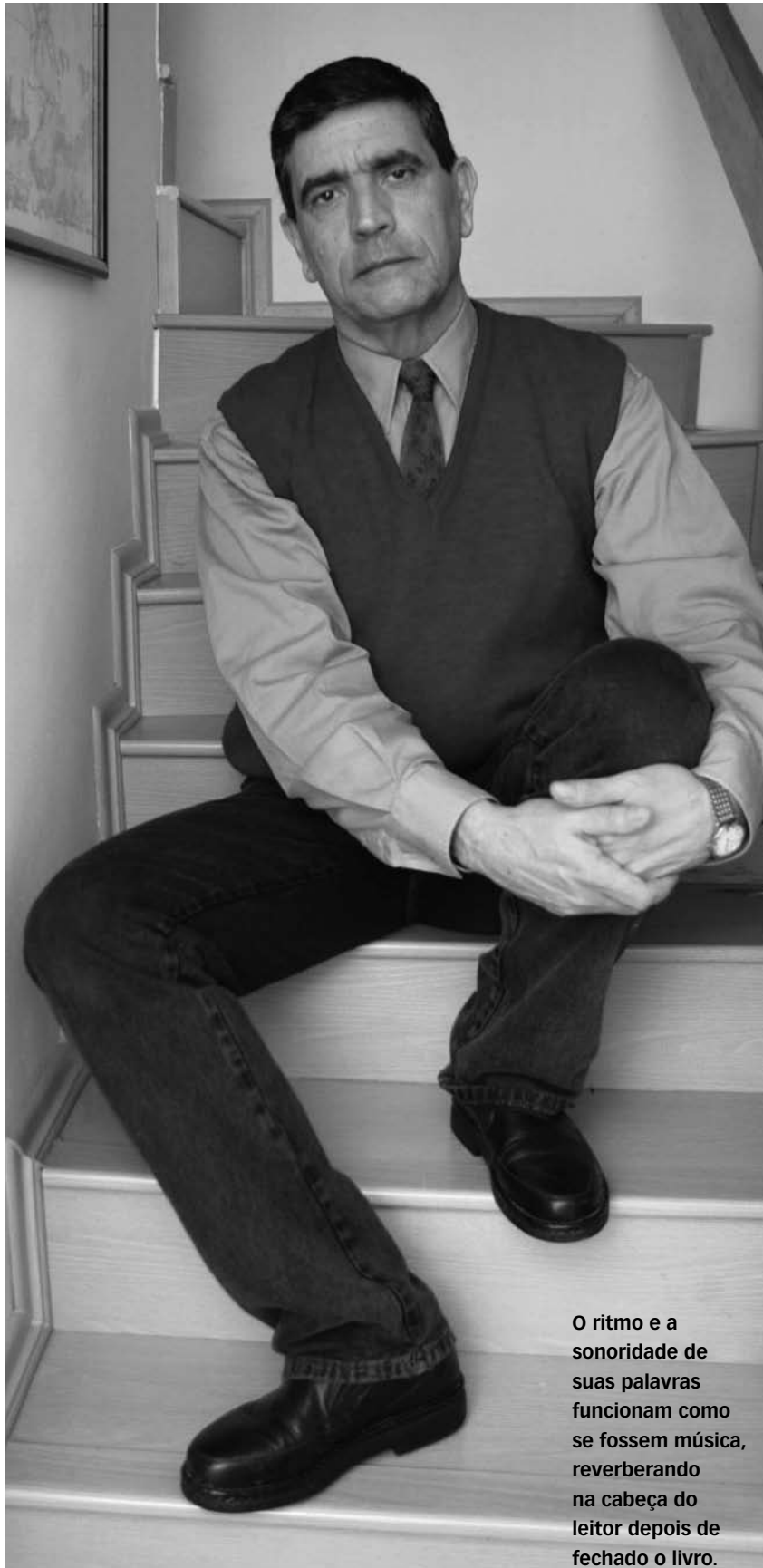
PEQUENOS EXCESSOS

Ainda quanto à linguagem, Bueno mescla discurso coloquial e erudição vocabular com rara competência — e essa é uma das características fundamentais de seu inigualável estilo —, o que não o impede de cometer alguns excessos. Observe-se o seguinte trecho, o segundo parágrafo do romance, que vem na seqüência daquela belíssima frase de abertura:

Tudo o que você foi, matéria aérea, desmancha-se no avesso; tudo o que, no estreito círculo de nosso ninho doméstico foi covardia, pequenez, submissão, assustadas miudezas, já contamina o que vai aqui feito a algaravia pesadelar dos farsantes. A mímica sem honra dos pusilânimes de raiz.

A impressão que se tem é a de que o autor não conseguiu se conter; extravasou, maculando a beleza inicial da frase com um crescendo

ARNALDO ALVES/RASCUNHO



O ritmo e a sonoridade de suas palavras funcionam como se fossem música, reverberando na cabeça do leitor depois de fechado o livro.

de termos pomposos e pouco objetivos. Outro exemplo é o vetusto adjetivo “merencório”, cuja mais famosa participação nas letras nacionais remonta ao ano de 1939, nos versos de nosso segundo hino nacional, a *Aquarela do Brasil* de Ari Barroso. É o tipo de palavra que, caso o autor não consiga mesmo resistir à tentação de usar, vá lá, deve fazê-lo então uma única e especialíssima vez num romance inteiro. Pois Bueno a emprega nada menos do que quatro vezes em **Mano...**, transformando-a num cacete que, pior dos piores, soa pedante. A alternativa talvez funcionasse melhor se o caráter da obra fosse cômico, o que decididamente não é. Exemplo também é o horrendo “pesadelar” que, depois de debutar no segundo parágrafo, consegue a proeza de dar as caras outras quatro ou cinco vezes no decorrer do livro, sempre causando o mesmo efeito deletério.

A abundância de vírgulas — algumas impossíveis, como as que separam sujeito de predicado de uma oração — prejudicam, em alguns trechos, a fluidez do texto.

SOLUÇÕES E BORDÕES

Um segundo risco importante assumido por Bueno é a opção pelo confessional. Seria pouco provável que a simulação de uma conversa séria com um irmão já morto pudesse fugir disso, pois a motivação de quem a escreve por si só já indica o rumo que o discurso irá tomar. E não há nada de errado com isso, desde que o tom intimista não descambe numa lengalena monótona e interminável que é justamente o perigo dessa forma narrativa. Bueno consegue, até certo ponto, driblar esses entraves com as armas de experiente ficcionista que adquiriu durante a vida e pôs a funcionar a todo vapor em sua derradeira obra. Ele sabia muito bem que nada substitui na ficção uma história bem contada. Se o trecho é de natureza confessional, a solução será então recheá-lo com histórias paralelas mais dinâmicas e interessantes — e a estrutura multifacetada do romance permite esse tipo de solução. As aventuras de infância que compartilham os dois protagonistas, o abate mal-sucedido de um porco ao qual se apegaram como a um animal de estimação, os dilemas do narrador com a própria homossexualidade e, a cereja do bolo, a alta carga de erotismo em alguns momentos formam o combustível necessário para que a trama se movimente e segure o leitor durante toda a primeira metade do livro. A partir dali, a recorrência das mesmas soluções — e de alguns bordões criados para reforçar o caráter intimista — pende em direção a uma indesejada monotonia e leva o romance a um final que teria tudo para ser poderoso, mas que resulta sereno.

(Uma pequena e desimportante curiosidade: o mote desta resenha foi dado pelas primeiras palavras do último parágrafo do livro:

Novo esforço, nova soma de mais audácia do que coragem, levei a mão à testa Dela.)

A despeito das pequenas imperfeições assinaladas, **Mano, a noite está velha** é um romance bem estruturado e, sobretudo, bem conduzido. Obra da maturidade de um autor que, como observa a escritora Ivana Arruda Leite na contracapa do livro, não deixou seguidores. Sua estúpida morte abre um vazio na literatura brasileira contemporânea. 🍷

A terceira rua da encruzilhada

Em **CROSSROADS**, Furio Lonza cria ponto de interseção entre reflexão histórica e variedade de gêneros literários



O AUTOR
FURIO LONZA

Nasceu em Trieste, Itália, em 1953. Aos cinco anos de idade, mudou-se com a família para o Brasil, morando primeiramente em São Paulo e, desde meados dos anos 1990, no Rio de Janeiro. Ainda na graduação de jornalismo teve um conto publicado pela revista Escrita e foi um dos vencedores do pioneiro concurso de contos eróticos da revista Status. Escreveu mais de uma dezena de livros, dentre os quais se destacam **Contos de esquina** (1977), **O que Molly Bloom esqueceu de contar** (1987), **As mil taturanas douradas** (1994), **O que é isso, maconheiro?** (1998), **Máquina de fazer doidos** (2003) e **Sturm und Drang** (2010). É também autor de peças de teatro, como Patagônia, Jantando com Isabel, Família, dentre outras.



CROSSROADS
 Furio Lonza
 Editora 34
 288 págs.

TRECHO
CROSSROADS



Só quem anda na corda bamba consegue escrever alguma coisa que presta, ela [Helena] disse. Só quem sentiu o gosto de sangue e não correu na hora do perigo pode ser escritor. De vagabundos e covardes como você, a literatura está cheia. Passar fome, pressentir o vulto da morte rondando a casa, flagrar a carne no cio no limiar de um incesto. Mendigos e loucos dão bons escritores, pois lhes faltam as medidas, o senso de ridículo. Tem que ir fundo, meu caro, chafurdar na lama, dar a cara pra bater. Tem que ser ganancioso e viver a vida pra valer. Você fala em Nietzsche, mas, na verdade, teu guru é Augusto Comte.

:: GILBERTO ARAÚJO
 RIO DE JANEIRO – RJ

Crossroads, de Furio Lonza, explora, do menor detalhe (como a abundância do sinal gráfico “&”) à macroestrutura, as idéias de cruzamento e de interseção. Intertextualmente, o título alude a uma canção do compositor norte-americano Robert Johnson, *Cross roads blues*, na qual o sujeito se ajoelha numa encruzilhada e entrega a alma ao diabo, evocado ironicamente como “Senhor”:

*I went down to the crossroads
 Fell down on my knees
 Asked the Lord above for mercy
 “Save me if you please”*

Ao encenar o pacto, o *blues* aproxima a esfera humana de outras instâncias (como de resto as experiências do protagonista com LSD), reforçando o caráter associativo da obra, igualmente presente no entrelaçamento lingüístico entre português e inglês. O narrador-personagem de Lonza também teria simbolicamente compactuado com o diabo, almejando obter a plenitude imediata e terrena, “aquí & agora”. Em compensação, o pactário ficaria privado do amor: “Teria trocado a emoção de amar e ser amado pela aventura de saber qual a minha verdadeira vocação nesta vida? Em que ou onde estaria minha felicidade?”. Com efeito, o romance enumera vários desamores do protagonista, tanto no âmbito político-ideológico, quanto no afetivo-existencial.

No primeiro caso, acompanhamos, década a década, as transformações da sociedade brasileira a partir de meados dos anos 1950. Hábitos, músicas, liberdades, decoração, ideologias, modas — nada escapa ao narrador atento e questionador, sempre interessado em desmontar clichês e em escavar a estrutura profunda daquilo que mais ostensivamente caracteriza determinada época. Assim, no início da década de 1970, o costume de espalhar almofadões pela casa é avaliado como “decorrência natural do desapego (e até do repúdio, em alguns casos mais radicais) aos móveis tradicionais”. Do mesmo modo, os partidos políticos, inclusive aqueles que seduziam intelectuais, são submetidos à constante e irônica avaliação crítica, o que deflagra forte ceticismo num protagonista que também se queria revolucionário: “Intelectuais de esquerda contavam a história de pedros pedreiros e marias bonitas, embora só tivessem visto a miséria de binóculo”. No domínio individual, o personagem atravessa duas grandes frustrações amorosas: uma, com Ana; outra, com Helena. A primeira, um amor de juventude, é moça despojada, bela e insaciável, que desperta desejo nos homens e ciúme no namorado. A outra, mulher inteligente e estabelecida socialmente, aparece mais tarde na vida do protagonista, que se casa com ela. Enquanto com Ana ele constata o fracasso da virilidade, Helena lhe revela a derrota literária. O protagonista assume posturas distintas e por vezes antagônicas, canalizando para cada mulher um traço de sua personalidade, como se assim pudesse, esquizofrenicamente, superar contradições e angústias:

Ela tinha razão. A insegurança era minha. Esses dois diálogos têm uma simetria absurda. Em cada um deles, no entanto, eu toma-

va posições diametralmente opostas. Atacava Ana por preservar uma pureza infantil de espontaneidade e questionava Helena por ela não me deixar preservar essa mesma pureza de criança brincalhona. Acusava Helena de ter blefado. Acusava Ana de não ter blefado. Uma contradição flagrante.

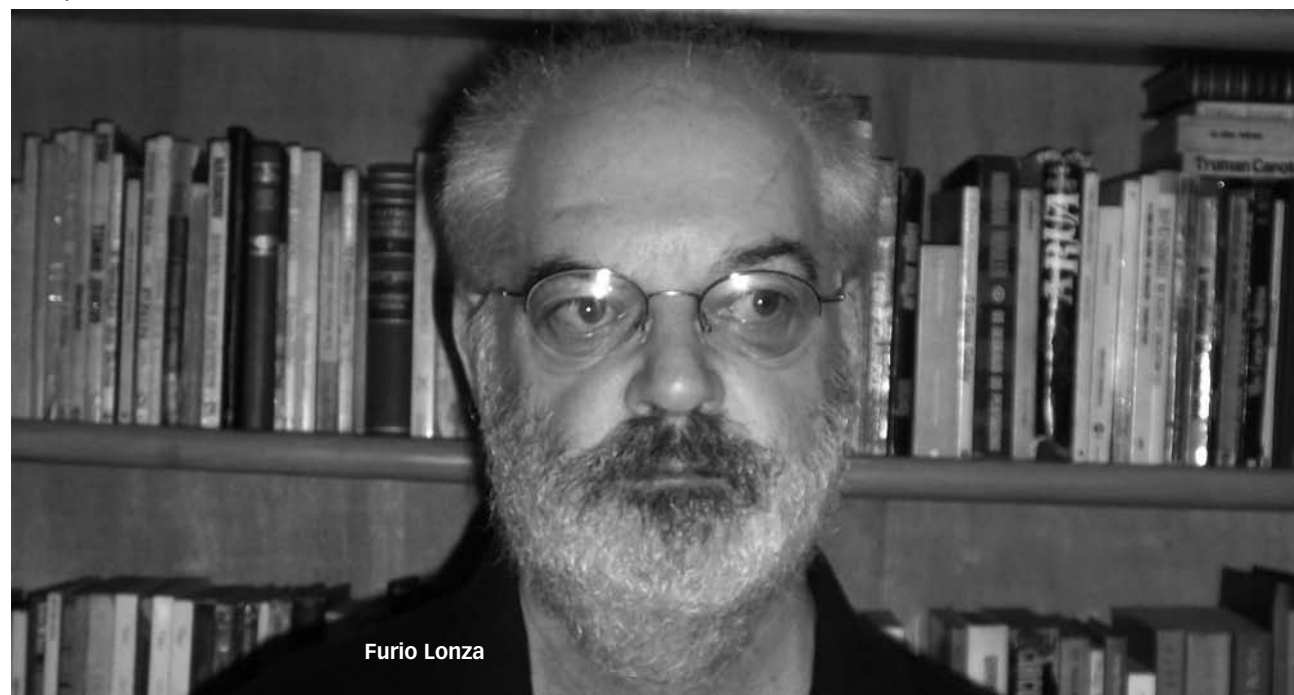
REDE DE MESMICES

No conjunto das simetrias de **Crossroads**, sempre remissivas ao signo do entrecruzamento, importa destacar a oposição entre o protagonista e seu amigo Beto, que conseguiu superar um desencanto amoroso (muito semelhante ao do colega) e construir com Mitiko saudável vida a dois, com casa, casamento e filho. Antes de Mitiko, Beto vivera com “dose esposinha” que se envolvia com outros homens. A libertinagem chegava ao ponto de ele conduzi-la à casa do amante e aguardar, no carro, o final do rendez-vous. Em vingança, o marido escreveu um livro: “Contou tudo. Deu nome aos bois e principalmente à vaca”. O narrador vive situação análoga com Helena, embora em papéis trocados: ela é a traída e a escritora justiceira. Neste caso, o sucesso literário da mulher amplia as insatisfações do homem — marido e escritor malogrados.

Com efeito, a crise do protagonista não se resolve, pois, como um leitmotiv, ambas as mulheres retornarão à sua vida, configurando verdadeira teia amorosa que permanentemente o recorda de sua imaturidade: após terminar com Ana, ele se casa com Helena, a quem passa a trair novamente com Ana (daí a separação de Helena). E, conforme veremos, as duas ressurtem no desfecho do livro. Esse eterno retorno o leva à crença na imutabilidade tediosa da história, o que mais uma vez desdobra a metáfora das crossroads, constituindo o tempo uma rede de mesmices.

Aos poucos, o envolvimento do protagonista com mulheres vai minguando até quase desaparecer: se Ana ele namorou e com Helena casou, com Bel, apresentada por Beto e Mitiko, trocou apenas um beijo no carro. Frequentou ainda uma prostituta, limitando-se, por fim, à contemplação de Mônica, filha da dona da pensão onde passaria a viver. Os diferentes espaços onde se estabelecem esses contatos atestam seu crescente alheamento em relação ao amor: com as duas primeiras dividiu casa, criando alguma intimidade conjugal; com as demais, o diálogo ocorreu em cenários impessoais ou hostis: na rua, num hotel barato e numa pensão decadente, lugares explicitamente efêmeros e desprovidos de privacidade.

DIVULGAÇÃO



Furio Lonza

No círculo familiar desse homem infantilizado, a mãe ocupa lugar proeminente, assemelhando-se a um oráculo ao qual ele recorre para saber como agir, sobretudo perante as mulheres. Com o tempo, a figura materna torna-se decrépita (sintomaticamente, contrai doença que lhe rouba pedaços do corpo) e morre, exigindo da grande criança o enfrentamento da solidão como via incontornável de apuro existencial. À mãe o filho entregava-se inteiramente, confiando-lhe dúvidas e fraquezas, como se assim lhe transmitisse os percalços que não lograva driblar. Por outro lado, o pai constituía o antípoda do acolhimento materno: racista, patriarcal e machista, a sombra paterna concentra tudo aquilo que o protagonista não deseja ser. Italiano como seus pais, nascidos em Trieste, o narrador escava a história da cidade e dos antepassados para nela detectar algumas de suas idiossincrasias, como o ciúme (“marca registrada do italiano, provavelmente herdada do antigo Império Romano, cujos exércitos estavam sempre em trânsito, invadindo & anexando outras terras”), a propensão ao adultério (“Herdara de meus antepassados um currículo adúltero de causar inveja ao libertino mais devasso”) e a dependência maternal:

A Itália é um país peculiar. Com certeza, é lá que está instalado o maior e mais abrangente matriarcado da história da humanidade, onde todo italiano quer mesmo comer a mãe, quer de fato matar o pai etc. Aliás, não é à toa que o símbolo de Roma e, por extensão, de toda nação, é uma loba com as tetonas sendo devidamente chupadas por dois fanciulli taradaços, sedentos de leite & sexo.

Trazido pequeno para o Brasil (como Furio Lonza), o protagonista nunca perde a condição de estrangeiro, vivendo cá sob o constante assédio de lá, ambigüidade que tanto sugere sua inadaptação ao mundo quanto amplia o campo semântico da mescla e do cruzamento. É a esses signos, aliás, que se vincula o endosso da miscigenação por parte do narrador: ao contrário do pai, que coça o nariz diante do “fedor” de um negro, ele, ainda criança, se encanta e se interessa, por exemplo, pela música black, não por acaso invocada no título do livro.

LABIRINTO TEXTUAL

Estruturalmente, **Crossroads** também projeta encruzilhadas, forjando um enredo derivante em que a reflexão histórica e política, de cunho ensaístico, a memória e algumas notas de crítica literária e de

metalinguagem se entrelaçam a um “balanço sentimental” do protagonista aos 50 anos. Com isso, temos obra ao mesmo tempo digressiva e narrativa, panorâmica e particular, como se o escritor perambulasse entre esquinas, pulando aleatoriamente de um quarteirão a outro: “Fazia uma terceira coisa, nem ficção nem autobiografia. Uma mistura de registros, do coloquial-irônico, com palavrões e gírias, ao discurso mais elaborado e meditativo. Por isso, Ana certa vez dissera ao protagonista: “teu cérebro é um espiral”.

A sucessão de entroncamentos e de repetições traça labirinto que asfixia o personagem em suas limitações. Todavia, o desfecho de **Crossroads** toma rumo inesperado, e o desamor e as decepções profissionais cedem à renovação do afeto e à possibilidade de o protagonista tornar-se escritor. A primeira evidência dessa alteração chega com a notícia de que Ana, a quem o narrador não encontrava havia anos, tentara o suicídio e estava internada. No hospital, ela revela ao ex-namorado que com ele gozara seus ápices de prazer. Resgatada a autoconfiança (física e moral), antes corroída pelo ciúme paranóico, o homem recobra também a capacidade de amar, não mulheres específicas, mas o ser humano em geral. Visitando o túmulo materno, ele se encontra com Helena no cemitério, depois de muitos anos. A ex-esposa tem consigo Mauro, rapaz com síndrome de Down que descobrimos tratar-se do filho de ambos. A revelação ocorre num espaço mortuário, sugerindo que a morte da mãe libertou e depurou o potencial afetivo do protagonista, que, à revelia do agourento pacto diabólico, passa de filho subalterno a pai amoroso. É bela a cena final em que ele e Mauro brincam na praia, erguendo castelos de areia, em franca partilha de fragilidades:

Quando está quase tudo pronto, uma onda mais forte consegue derrubar tudo. Ele [Mauro] sorri de novo. E, de novo, começa a reconstruir sua cidadela. A tarde vai caindo, as pessoas arrumam suas coisas e partem. Mauro continua firme. A maré sobe. Ficamos os dois na torre de vigia. As ondas ficam mais fortes. A violência com que derrubam tudo é cada vez mais inclemente. Ele não se dá por vencido. Sempre sorrindo, retoma o trabalho pela quinta vez. Eu o ajudo. 🗨️

Mudança e permanência

Estréia de **PATRÍCIA MELO** no conto apresenta variação temática, mas autora não empreende reformulação de sua escrita

TRECHO
ESCREVENDO NO ESCURO

“
Sinto um gosto ruim na boca. Penso em agredi-la, e isso me assusta. Não sou homicida, repito por várias vezes. Ontem, na fila do supermercado, a mesma sensação. Tenho pensado com frequência e coisas assim. Agredir e espancar. Ela me encara, sem medo. Você vai continuar aqui, digo. Até aprender. Tranco a porta e ficamos ali, isoladas no apartamento, ela de costas para mim. Logo que consigo, volto para o computador e para minhas histórias cheias de assassinos, suicidas, estropiados, esquizofrênicos, canalhas...



ESCREVENDO NO ESCURO
Patrícia Melo
Rocco
192 págs.



A AUTORA
PATRÍCIA MELO

Nasceu em Assis (SP), em 1962. Além de romancista, atuou escrevendo, em menor proporção, para a televisão e o cinema. Publicou, entre outros, os livros **Acqua Toffana**, **Mundo perdido** e **Ladrão de cadáveres**.

:: MARCOS PASCHE
RIO DE JANEIRO – RJ

A emissão de juízo é o item causador de maior desconforto para a crítica literária na atualidade.

Se não for possível afirmar de modo convicto, é ao menos bastante plausível a sensação de que os críticos convivem sem o trauma que poderia ser decorrente das exigências da intervenção *concrítica* (que constrói sentido junto com ou a partir da obra) e da recorrência da escrita analítica, dada a captar e explicitar as implicações do discurso da obra, debruçando-se sobre forma, conteúdo e contexto. Talvez os que reivindicam poeticidade para o ensaísmo concluam que a leitura racionalista cumpre um papel relevante nos estudos literários, dado ser necessário um teor objetivamente referencial para aproximar o leitor daquilo que lê.

Quanto ao par formado pelas intervenções abertamente judicativas e por suas antíteses, o atrito se revela bastante claro. Independente da forma discursiva, se poética ou convencional, a crítica deliberadamente isenta de juízo rejeita (ou, no mínimo, despreza) o seu antônimo por nele ver um ato de restrição insurgido sobre o fenômeno artístico.

Há nisso alguns enganos: geralmente quem diz se opor ao juízo, opõe-se, a rigor, a *um tipo* de juízo, caracterizado pela adversidade entre emissão da obra e recepção do estudioso. Apesar da obviedade, não custa salientar: aquele que aponta a obra como prodigiosa, chamando-a “criativa”, “genial” ou “profunda”, também emite juízo. Por que dizer então que quem usou adjetivo de qualificação contrária não compreendeu a obra? Vale antipodas do juízo também se o argumento do seguinte argumento: não convém formular uma intervenção sobre/a partir de um texto com o qual não há diálogo, pois o discurso que nasce sem convergência de espírito é mortificador. Nesse caso, o problema não seria, em si, do juízo reprovador, e sim de sua veiculação pública.

Esta opinião (este juízo) é bastante procedente, mas se distancia da, digamos assim, realidade práti-

ca de muitos críticos, sobretudo os em estado de formação. Ao iniciante, ainda sem nome e sobrenome, nem sempre é possível negar certas pautas do editor, justificando que o livro não lhe tocou o gosto. (Afinal, o que freqüentemente se pede do crítico não é imparcialidade?) Daí que ao jovem crítico as escolhas podem, num ou noutro momento, ter algum grau de redução, e o que ele deve fazer diante de um livro cuja construção conjunta de sentido se lhe afigura inviável? Ezra Pound sugeriu que um crítico se revela por suas escolhas, o que está de acordo com a idéia da crítica em consonância com a obra. Mas podemos nos perguntar se, em algum momento, isso não se traduziria em certo tipo de negligência ou exclusão.

Convém dizer, ainda, que a história da literatura registra casos famosos de autores que, ao receberem advertências de críticos sérios, releram suas obras e as reescreveram. É quase estatutária a fala de que não existe mais crítica de jornal e que a crítica no Brasil é muito ruim. Se há verdade nisso, é preciso haver espaço para os jovens — e os jovens, como dito no parágrafo anterior, por estarem em formação, nem sempre dispõem de total autonomia. Não se trata de sujeição ou postura corrupta, trata-se de aproveitamento de oportunidade para a construção de um caminho.

Para finalizar, recorro a dois casos de Machado de Assis, o nosso grande escritor: o primeiro diz respeito aos escritores brasileiros lambuzados de nacionalismo, os quais eram dotados de um infeliz instinto de nacionalidade. O segundo caso envolve Eça de Queirós: quem não vibrou com o desassombro e a inteligência de Machado ao censurar o gesso realista de **O primo Basílio**, vibrando também por, naquele episódio, um brasileiro mulato e de origem pobre avaliar com força uma manifestação da metrópole?

O juízo não é o Judas da crítica literária, mesmo porque, *morfossemanticamente*, “crítica” e “juízo” são termos sinônimos, imbricados desde o seu nascimento etimológico, na Grécia. Mas, em bom português, daí a ver no crítico “judicativo” o arcaico correlato de juiz de arte vai uma homérica distância...

NO ESCURO

É possível ler Patrícia Melo — e transformar a leitura em discurso crítico — com total isenção opinativa?

Patrícia é uma escritora de considerável sucesso, o que se constata pelo fato de seus romances serem publicados por algumas das maiores editoras brasileiras, por já ter sido vencedora do Prêmio Jabuti (2001) pelo romance **Inferno**, e por ter emplacado o livro **O matador** (1995) no cinema, com o filme *O homem do ano* (adaptado por Rubem Fonseca e dirigido por José Henrique Fonseca), de 2003. A autora se notabilizou no ramo da ficção policial, com obras em que prepondera a temática da violência urbana, com uma linguagem dada ao neonaturalismo típico de uma geração de escritores ramificados no tronco Rubem Fonseca.

Patrícia Melo volta agora à cena com **Escrevendo no escuro**, o qual marca sua estréia como contista. Em recente entrevista, a autora deu a entender que o livro marca uma espécie de virada em seu exercício criativo por registrar nova feição de uma linguagem antes explicitamente bélica. Isso é ocasionado (ou consolidado) pelo fato de a autora ter se mudado de São Paulo para Lugano, na Suíça, o que lhe permite nova experiência do viver urbano.

A leitura parcial mente o que diz a autora: a começar pela temática, em alguns dos dezenove contos do volume (se considerarmos contos os *takes* de *Cecília*, uma narrativa partida e espalhada pelo livro) a violência (em sentido policial) dá lugar à tematização de questões mais particulares. Ao lado disso, aparece a escrita metadiscursiva, ainda embrionária dada a sua frequência esporádica pelo livro, mas de teor destacável, uma vez que a autora se insere na própria narrativa, ficcionalizando a si própria, sendo afrontada por uma personagem:

Mas você não gosta de mim. Tem um monte de gente para matar nas suas histórias, um monte de bandido safado, drogado, gente corrupta que não vale nada, mas você implicou comigo desde o início. Estou aqui numa boa e, de repente, vem você mandando eu me atirar do décimo andar. Só que não

sou tonta como seus personagens. Eu me recuso a me deixar morrer.

Entretanto, uma análise mais cautelosa desautoriza a suposta mudança, uma vez que à variação temática não corresponde uma reformulação formal de sua escrita. O que normalmente é verificado nos escritos de Patrícia Melo aqui se mostra permanente: personagens defasados de ânimo interior, construção narrativa dedicada à prestação de informações e uma linguagem que, ao se querer despojada e fluida, termina por resvalar na gratuidade:

Quando a tampa do caixão foi aberta, senti um frio na barriga. Você continuava bonita, Lúcia.

Conclusões da exumação: Você não era cardíaca. Você é linda.

Você não desmaiou durante o banho. Você não foi envenenada.

Você parecia um pato, sua pele estava toda arrepiada (início de morte por afogamento).

Você é linda. Você casou com o cara errado. Você não foi espancada. Você é a mulher da minha vida.

No texto em que ocorre um tímido movimento de originalidade, certos detalhes amputam a fatura de modo precoce. *Acerto de contas* é o relato de uma mulher que, em sua adolescência, tem fascínio pela imagem de pessoas sendo esbofeteadas. Por essa razão, Laura, típica moça fútil de classe média, filma um tapa que dá no rosto da empregada de sua casa, e esta não ergue qualquer reação. A cena poderia render uma reflexão acerca do homem e das relações de hierarquia social que propiciam gestos dessa natureza, mas o narrador não dá uma só nota do que se passa no pensamento da oprimida ou no da opressora. Como a narrativa é mais interessada em relatar fatos, as posturas sempre se manifestam retas: “A minha segunda melhor amiga, bem mais forte que eu, *também não hesitara*, prometendo o revide na mesma hora” (grifo meu). Sendo, conforme dissemos, a obra de Patrícia Melo dada ao neonaturalismo contemporâneo, por sua vez

inspirado no realismo literário, comete-se no conto uma pequena falha que a deixa defasada de verossimilhança: a protagonista, também narradora, tem trinta e três anos na época da narração, e doze quando agrediu Cida, a empregada. Causa estranheza o fato de a cena ter sido gravada na câmera de um telefone celular, o que soa impróprio.

Se a saída de Patrícia Melo das páginas policiais não efetivou substancialmente um deslocamento da autora de si mesma, tampouco a retirou das convenções da média dos autores de hoje. Se em sua, digamos assim, fase anterior tudo convergia para retratar a banalização da violência das grandes cidades de forma caricata, em cujos livros os tiros tomavam o lugar da reflexão e da experimentação formal, nesta agora inaugurada a atmosfera é muito prezada pelos autores que olham a vida da janela de seu apartamento. De uma ponta a outra de **Escrevendo no escuro**, figuram personagens que estampam suas crises existenciais como se fossem etiquetas de camisa, algo típico de quem se crê moderno ou diferente por frequentar analistas. Vejam-se três fragmentos de três contos distintos: a) “De repente abro os olhos e já estou chorando, sem ao menos saber por quê. É assim que acordo. Sem os remédios, talvez eu me lembrasse dos sonhos”; b) “Eu não sentia dor. Queria apenas acionar a bombinha que liberava a morfina e sentir a doideira toda. Tchac. Tchac. Tchac.”; c) “Aconteceu assim: certa manhã, logo após iniciar um tratamento à base de barbitúricos indicados por meu psiquiatra, acordei ao lado de meu bloco de notas repleto de novas sugestões e apontamentos para meu romance emperrado”.

Para concluir, retomo a pergunta feita no início da segunda parte desta resenha. O caso de Patrícia Melo, escritora de grandes números e cartazes editoriais — assim como o caso de muitos autores representativos da cena contemporânea —, demonstra a grande necessidade e a total conveniência da crítica que não se poupa de distinguir e atribuir valores à produção literária. Talvez isso contribua, de forma humilde porém firme, para que a literatura brasileira não permaneça tão escrita, editada e eleita no escuro. ☛

Vidas engenhosas

DOIS RIOS, romance de Tatiana Salem Levy, é uma envolvente narrativa sobre a memória e a perda

:: LUIZ GUILHERME BARBOSA
 RIO DE JANEIRO – RJ

Pelo menos desde que, em 1851, **Moby Dick** foi publicado, o gênero romance é uma “visita ao mundo das águas” quando se está, como o narrador Ishmael, sem dinheiro e entediado de terra firme. O personagem se lança ao mar, em longa viagem de perseguição à baleia branca; a sintaxe, de largo fôlego, desliza pelos devaneios do narrador, mesclando memória pessoal, enciclopédias, medos, análises, enfim, estilos que, no fluxo da leitura, combatem a viscosidade da melancolia anunciada. O leitor, por fim, habita um espaço de imaginação elaborado, no qual, como no mundo das águas, é difícil pegar qualquer forma que se deixe tocar.

Esse mundo visita **Dois rios**, o segundo romance de Tatiana Salem Levy, publicado recentemente. A autora há cinco anos estreou com **A chave de casa**, romance vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura na categoria autor estreado. A cena premiada pela qual se inscreve na literatura contemporânea pode dizer um pouco acerca da grande habilidade que demonstra na construção de **Dois rios**, articulando uma narração em fluxo de consciência muito sensível aos afetos dos personagens, uma sintaxe concisa de tom equilibrado, um lastro da história política brasileira fortemente associado à história dos personagens, tudo costurado pelo largo mundo das águas — conceito que organiza as camadas do livro.

RESPOSTA AO LUTO

Dois Rios, a princípio, é o nome do vilarejo de Ilha Grande, no estado do Rio de Janeiro, em que, durante a ditadura militar, funcionava o presídio que abrigava presos políticos e presos comuns. As duas alas em que se dividiam as celas contam a curiosa história do surgimento de um fantasma urbano que colocou — e ainda coloca — do mesmo lado os então jovens revolucionários da esquerda, presos, e os autodenominados revolucionários da direita, os militares da época. Todos iguais na repulsa à organização revoltada e sem ideais humanistas formada por criminosos comuns que se constituiu naquele presídio — o Comando Vermelho — e posteriormente se disseminou pelas áreas empobrecidas do Rio e de São Paulo e se dividiu em outras facções sustentadas pelo tráfico de entorpecentes.

No livro de Tatiana Salem, no entanto, são dois rios os dois narradores, os irmãos gêmeos Joana e Antônio, que, um na primeira metade do livro, outro na segunda, conduzem o leitor à cena da infância que os unia, a fim de compreender o ressentimento que, depois da morte do pai, se instala na relação entre eles. O que detona essa revisão de suas memórias, aos 33 anos de idade, é o encontro que cada um tem (sem que o outro saiba) com um mesmo personagem, a francesa Marie-Ange, pela qual ambos se apaixonam. Como dois rios prestes a desaguar no mar afetivo que vem de outra língua, os narradores constroem uma espécie de luto do percurso, um enfrentamento da culpa: Joana afirmando decididamente a perdição no mar; Antônio desejando voltar à nascente, antes do desvio que os separou.

A cena da infância que os irmãos recordam ocorre, agora sim, em Dois Rios, vilarejo em que passavam todo ano as férias na casa do avô militar, que trabalhava no presídio. É como se eles tivessem se transformado no nome desse lugar, Dois Rios, em torno do qual seus pais se conheceram e no qual se

TOMAS RANGEL/DIVULGAÇÃO

A AUTORA TATIANA SALEM LEVY

Nasceu em Portugal, em 1979, e vive no Rio de Janeiro. Estreou com o romance **A chave de casa**, em 2007, traduzido e publicado em diversas línguas, e o livro de crítica **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**.



DOIS RIOS
 Tatiana Salem Levy
 Record
 224 págs.

inscreveram a plenitude da infância e o trauma devido à morte do pai. Na ilha, durante as férias: o prazer. Há nesta combinação três imagens de exceção que, no entanto, representavam toda a extensão da vida para Joana e Antônio. Por exemplo, depois de um dia inteiro brincando livres na praia e nas ruas do lugar, o banho da menina exausta e realizada é recordado pela mulher que retorna, adulta, à casa dos avós:

Deixava a água deslizar, cobrindo os olhos com o cabelo molhado, a boca em bico para não engolir o líquido, os braços rentes ao quadril. Passava longos minutos ouvindo o eco dos gritos dos meus amigos, sentindo o pé afundar na areia, as ondas do mar me dando cambalhotas, a mão do meu irmão enquanto corríamos. Tudo ainda muito presente, mas também distante, como se fizesse parte de outro mundo, como se a menina que tinha passado o dia na praia não fosse a mesma que estava sob o chuveiro. Sob o chuveiro, eu buscava um sentido para os acontecimentos, e me dava conta de que poucas coisas se dão a entender. Aqui neste banheiro, quando eu parava e percebia que tinha um corpo, descobria a largura da vida, e ela me assustava.

No banho, a menina elaborava o dia “sentindo” o que se passara, dividida entre o mergulho impensado nos acontecimentos e a superfície intacta do dia que se perdia no

tempo e se ganhava na memória, como cinema, como Narciso a se olhar. Essa adesão ao corpo, que produz os trechos mais bonitos do livro, ressurgiria apenas ao Joana conhecer Marie-Ange e construir uma relação homoerótica repleta de delicadeza e silêncio. Trata-se de uma narradora que recupera o corpo sensível da infância como um modo de se descolar do corpo ausente do pai morto, ao qual se atrela a loucura da mãe, de quem a filha cuida. Trata-se, enfim, de confrontar o sujeito com a família (tema caro ao gênero romance) através da narração, ou seja, da transformação da história do indivíduo, da ativação da força de enxurrada do tempo.

Marie-Ange representou, para Joana, “a liberdade de saber que não existe apenas o inferno, e que as histórias podem ser recontadas”. A filha que vivia paralisada em casa, a serviço da mãe, e no trabalho, dando aulas particulares, de repente se desloca pelo mundo, viaja, experimentando o desconhecido: o lugar tradicional do pai e do irmão que saem de casa para sobreviver. Ela veste outro corpo, construído pelas palavras com que reconta sua vida e pela relação com Marie-Ange, a quem apresenta Ilha Grande. O passeio pelo mapa, da francesa ao Rio, da carioca a Ilha Grande, se desdobra no passeio pelos corpos enamorados, em plena praia de Dois Rios: “sem pressa, ela se põe nua. Sobre seus seios, escorrem filetes de água salgada e suor. Em seguida, ela se agacha, e eu esqueço o medo e a an-

gústia”. Na praia do vilarejo, o rio deságua no mar.

AUSÊNCIA

Antônio viaja o mundo como fotógrafo, conhece Marie-Ange no metrô de Paris, apaixonase, acompanha-a até a ilha de Córsega, onde ela vive com a família, e é então abandonado pela francesa. Sua narrativa é de espera, é uma narrativa de Penélope que tagarela dias afora fazendo e desfazendo o painel de sua vida familiar. Os irmãos trocam de lugar ao narrar, ela passa a viajar, ele a esperar. Enquanto ela se descola da família, ele não encontra o nó que poderia desatá-lo, escolhe, em lugar do corpo, a indagação, que não cessa:

Quando uma história termina, ainda por cima de forma tão abrupta e inesperada, só há uma coisa a fazer: procurar uma explicação para o que aconteceu. Mas quando tudo acaba o tempo já não existe, o buraco é um só, e a pergunta é sempre a mesma: existe alguma coisa depois do fim?

Acabaram de repente a história de amor e a da infância. Antônio, como fotógrafo, viajava o mundo mas não saía de um mesmo lugar: o de ter se tornado, como o pai, ausente de casa, aquele que sempre faltava no apartamento de Copacabana. Sua narração remói a memória, pouco encontra do corpo que experimentou Marie-Ange, o mar da infância, a família. Como fotógrafo, utiliza uma

máquina para se relacionar com o mundo através do olhar (e não, como Joana, do tato). Ou através da reflexão. Ao lembrar dos longos banhos de Joana em Ilha Grande e da recorrente espera pela sua vez no banheiro depois de um dia agitado, Antônio observa: “Nunca entendi o que ela fazia para demorar tanto”. Ao se reconhecer, adulto, no mesmo lugar em que a reconhecia, o da demora, é preciso agir.

MARCA COSMOPOLITA

Que se tenha desenhado até aqui um breve retrato dos narradores apenas confirma a força principal do livro de Tatiana Salem: a identificação com personagens que dominam o leitor, como se fossem compostos por um sistema todo equilibrado de signos — as memórias, as sensações, as viagens, a família, o mar, o presídio, etc. — que oferece ao mesmo tempo uma impressão realista e artificial do livro. São vidas engenhosas que se lêem, comunicando a memória — que guardam nos corpos inventados — e o ato — que instituem ao narrar, ou seja, ao fazerem, eles mesmos, literatura.

Essa ambigüidade produzida pelos “personagens-autores” é duplicada por dois detalhes: o crédito da fotografia da autora Tatiana Salem, na orelha do livro, é atribuído a Marie-Ange Luciani; a dedicatória do livro anota: “Para o meu pai”. São dois indícios do modo pelo qual a escritora cruza ficção e experiência a fim de construir personagens tão consistentes. O desenvolvimento de uma trama que se cruza com um espaço decisivo na história política do Brasil — o presídio de Dois Rios — torna os personagens ainda mais verossímeis — principalmente para quem conhece diversas histórias familiares da Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro, onde mora Joana, histórias que muitas vezes precisam lidar com sonhos desfeitos, como o próprio bairro de Copacabana.

Da garota de Ipanema que enche de graça o “mundo inteirinho” às “novinhas” do atual funk carioca, transforma-se alguma coisa decisiva na cidade, alguma coisa que pulsa, em breves momentos, no livro de Tatiana Salem, como uma alteridade com a qual o homoerotismo de Joana e o exílio profissional de Antônio lidam o tempo todo, ainda que de maneira indireta. Por exemplo, a caminho de Ilha Grande, passando provavelmente pelo trecho repleto de favelas do Complexo da Maré, a narradora observa: “Do outro lado da janela, a paisagem suja e caótica da Avenida Brasil se desenrola, quase sem fim”. Nesta nota melancólica, leio certa asfixia de Joana e Antônio, tão cosmopolitas, que vêem mares sempre limpos, mas sobretudo vêem mares em vez de cidades. 🗨



A OFICINA
Luciana Viégas
Graphia
156 págs.

As vidas comuns dos personagens de origem alemã e nordestina transcorrem em um Rio de Janeiro de rápido crescimento urbano. Neste romance, lembranças da oficina de automóveis de uma família de imigrantes alemães e histórias de bairros cariocas se misturam a referências literárias, musicais e cinematográficas para dar nova luz à vida cotidiana.



A RAINHA DO CALÇADÃO, OPUS 14
Esdras do Nascimento
Global
432 págs.

O 14º romance de Nascimento gira em torno das aventuras e desventuras de mulheres nos diversos círculos sociais da cidade do Rio de Janeiro. Os receios e sonhos das personagens, ousadas e generosas, ou fracassadas e preconceituosas, são revelados em narrativas que podem ser lidas tanto da forma tradicional como em seqüências variadas propostas pelo autor.



SONHEI QUE A NEVE FERVIA
Fal Azevedo
Rocco
384 págs.

Dar continuidade à vida depois da perda de uma pessoa querida é o tema deste romance autobiográfico. A narrativa é composta por postagens da autora em seu blog, Drops da Fal, e pelos comentários de seus leitores, que expõem suas próprias experiências. A escritora recorre à memória para falar da dor e tentar compreender o novo cotidiano que se apresenta.



HERANÇA DE MARIA
Domingos Pellegrini
Leya
416 págs.

Podendo sua mãe morrer em questão de meses ou anos, o personagem se vê confrontado com a fragilidade de Maria, mulher ao mesmo tempo amorosa e fria, mas que sempre foi forte e agora não tem mais controle sobre seu destino. Ele passa então a reconstruir a trajetória de vida de sua mãe e, relembrando sua juventude, é forçado a olhar para sua própria vida.



CHARLENE FLANDERS, QUE VOAVA...
Wilame Prado
LiterArte
188 págs.

Em seu livro de estréia, o jornalista e cronista se aventura em mais de trinta contos que buscam retratar e imprimir o efêmero do cotidiano, seja ele uma simples terça-feira ou um feriado chuvoso. O conto que dá título ao livro trata da paixão por Charlene Flanders, uma senhora que está mais para senhorita e que marca profundamente o narrador.



ARTAS DO RIO
Roberto Saturnino Braga
Record
192 págs.

Neste romance, Braga investiga o amor sob todos os ângulos possíveis, dissecando as estruturas do casamento e de relações amorosas construídas com base no sexo, na culpa, no egoísmo e na busca por estabilidade, mas também feitas de amor, carinho e afeto. A dificuldade de não deixar a rotina cegar nossa visão do outro também é analisada pelo escritor.



K.
B. Kucinski
Expressão Popular
280 págs.

Um casal de militantes da resistência desaparece durante a ditadura militar, sem que haja pistas sobre seu paradeiro. No entanto, não são esquecidos pelo narrador, K., que em meio à dor e à culpa parte em uma busca incansável por informações sobre o sumiço de sua filha para manter acesa a esperança e, mais tarde, tentar obter alguma certeza sobre o caso.



PERDIÇÃO
Luiz Vilela
Record
400 págs.

Ramon, jornalista do interior de Minas Gerais, narra o período difícil pelo qual passa seu amigo de infância, o pescador Leonardo. Frente à chegada de uma grande corporação de pesca, Leo decide tentar a sorte com outra profissão e vira pastor no Rio de Janeiro. Anos depois, ao voltar à pequena cidade, terá que enfrentar sua decadência moral e física.



MINGUTAS: CORRENDO DA CARRANCA...
Edison Veiga
Patuá
144 págs.

As narrativas de Veiga fogem de padrões convencionais e desestabilizam o leitor com temas inusitados e formas livres. Os mingutas que compõem o romance são, segundo o autor, "as mais estranhas criaturas que já habitaram minha cabeça e minha estante", em uma mistura de imaginação e aventura pelo reino das palavras que se apresenta tanto em prosa quanto em verso.



DEUS EX MACHINA
Víctor Paes
Confraria do Vento
108 págs.

Imaginação, realidade e impressões aqui se misturam para tratar de relações familiares e formar um panorama do ser humano. Os 15 contos apresentam situações ao mesmo tempo perturbadoras e melancólicas, marcadas pelo engano, pela incerteza e pela tragicidade, vividas por personagens que lutam para compreender e ganhar controle sobre suas vidas.

AQUI VOCÊ SENTE A CULTURA

O Sesi, uma parte que compõe o Sistema Fiep, contribui para inserção cultural dos trabalhadores da indústria, seus familiares e toda a comunidade.

Com vários projetos e programas, o Sesi difunde as artes em todas as suas formas e oferece uma programação cultural completa como espetáculos de música, teatro, dança, exposições de artes plásticas, fotografias e muito mais.

Conheça mais:
www.sesipr.org.br

SISTEMA FIEP
ALIANÇA QUE GERA RESULTADOS



Ministério da
Cultura

NISSAN



Bradesco

Apresentam:

A DANÇA EM TODOS OS ESTILOS.



BIENAL INTERNACIONAL DE DANÇA DE CURITIBA.
DE 22 A 29 DE ABRIL.

BIENALDANCA.ORG.BR

Realização:



CURITIBA
PREFEITURA DA CIDADE

Patrocínio:

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA

SAMADHI (UMA HISTÓRIA E UMA DIVAGAÇÃO)



THEO SZCZEPANSKI

Creio que possa ser dito tudo de bom do homem modesto que agora vai partir do nosso posto. Nesta unidade que ainda é mantida “para observação”, ele era o chefe-de-intendência, e fazia seu trabalho não menos que irrepreensivelmente. Não se faz um chefe de uma hora para outra — e Intendência é uma ciência complicada num posto avançado como este, frente às montanhas azuis da fronteira, as Duas Mendigas Velhas que eu não sei por que têm esse nome tão indigno das suas espinhas direitas, com os picos nevados que não lembram cabelos de qualquer cor, de mulher ou de homem.

Porém, ele cometeu um crime. Tudo que dele se possa dizer de bom encontrará sempre esse crime no seu caminho de homem modesto — e que não se defenderá, com certeza, quando disserem: “Você matou um homem num quartel do deserto”. E ele de fato matou um homem num posto que chamarão de quartel, e que não fica no deserto, mas sim em face a montanhas que não parecem velhas. Ou seja: os círculos de confusão — mínima e máxima — irão causar dor e aborrecimento, sempre, porque esse homem reto tomou uma decisão, fez aquilo que lhe parecia o certo e não hesitou, não foi sequer precipitado, mas agiu no tempo medido pela sua régua, um *pace stick* de oficial intendente a afastar moscas e a medir a desonra, eventualmente, que pode advir mesmo do pequeno gesto um pouquinho desarmonico...

Tenho pena dele. Posso vê-lo a arrumar as malas, de novo, solene e direito, um homem que matou outro homem, é verdade, mas sendo a vítima um ser perfeitamente vil que cometeu a maior das vilezas, daquela forma que oculta o mal e faz parecer que o homem morto fazia o bem quando morreu. Ou quando o mataram. Ou quando este bom homem verdadeiro o matou com um único tiro limpo e certo — um estampido ecoando até entre as Duas Velhas, sob o clamor disfarçado do céu prometendo chuva que não caiu (pelo menos durante a tarde).

À noite, choveu. Regos, caminhos de lama se abriram para as botas, quando se tratou de levar o corpo da vítima para a capela improvisada. Talvez fosse um altar de Shiva em ruínas, reaproveitado como aloja-

mento do Deus branco e militar: o Cristo não parecendo lá muito desconfortável na sua cruz envernizada, olhando o olhar vago dos Jesus que parecem fracos para os nativos (um deus compassivo demais para ser acreditado aqui, como Deus).

Fiquei tentado pela possibilidade real (que havia) de encobrir tal crime, com o poder que eu detinha, emanado da Casa do Rajá, e também como uma espécie de fiscal, de inspetor, de vigia todos sabem de quem. Isto teria sido especialmente útil em nome da “proteção”, digamos, da Mahani — pois o caso teve a ver com ela, isso é sabido e desagradável quando se pensa naquela jovem senhora penteando a grande cabeleira, alheia, os olhos ainda sonhadores acreditando, surpreendentemente...

O assunto — que parecia de pouca importância, a princípio — hoje me revolta não apenas por envolver estrangeiros (o que é pior). Parece-me inaceitável que, num primeiro momento, não tenhamos sabido fazer o que era *necessário* (a palavra que me consola, que significa um bom e forte tronco de carvalho onde você pode espalmar a mão, respirar e tomar a trilha pouco usada, que sobe por entre as árvores). Sabem o que eu quero dizer, não? Nem sempre a trilha principal é a melhor, e é preciso parar para ver mais alto do que a janela do primeiro andar dos escritórios de administradores de queixo recém-escanhado e olhar desviado da pequena tempestade que se forma...

Não foi o meu caso, bem entendido. Não sou o administrador, nem seu braço direito — a estender a toalha seca para o chefe entediado.

“Quais são as novidades de hoje, meu caro? O que se passa por aí que eu precise saber...?” — assim pergunta um homem mesmo fazendo a barba do absurdo no meio de uma multidão de nativos barbudos que consideram a nossa cara uma espécie de bunda sem pêlos, surgindo do pescoço de pavão apertado. Pensem nisso: os nativos não compreendem porque andamos assim, metidos nas fardas desconfortáveis e criadas — segundo parece — para atrapalhar que a mão coce onde está coçando... Por Alah!, um homem tem o direito de se coçar, mesmo que a serviço da Coroa que está se coçando para nós todos neste fim de mundo desolado, quase debaixo de duas montanhas

de neve coçada pelo verão como o colarinho daquele bom homem que nunca usava arma, o amanuense sem ódios, sem inimigos, sem obrigação de resolver nada por nós, e que deu um tiro certo no coração do compatriota (“nada como nunca atirar, para acertar em cheio, quando se atira” — foi escrito no Diário do meu companheiro de alojamento, que eu não deveria ler, reconheço). Não, ele não agiu como um assassino “para nos agradar” (conforme também foi escrito), não se espalhe isto, ainda mesmo que dos pequenos círculos concêntricos de um diário escrito mais por tédio do que por interesse num acontecimento extraordinário, um crime de um branco contra outro, à vista de todos. Ora, ele também se sentira ofendido no seu silêncio, na paz em comunicação com a tranquilidade das Duas Montanhas, e sendo que (há que ser justo, embora não haja nada sobre isso no Diário deixado à minha vista), o disparo foi feito após uma verdadeira provocação, ou mesmo duas (a segunda lhe dando plena entrada naquela questão já então “complicada” para nós, os súditos da Coroa inglesa).

O próprio Rajá estava constrangido. Não estava dormindo nada bem, foi o que me disse o seu mordomo (que dorme ao pé dele, quando o Rajá dorme só).

Não havia mais o equilíbrio delicado — que se mantinha como uma ponte suspensa entre nós e o posto necessário, admitido por acordo consignado em tratado que recebeu a aprovação dos dois reinos. O mal não prosperara em questão alguma, em qualquer querela surgida após se acrescentarem os selos àquelas palavras escritas na língua antiga, para maior solenidade de um negócio tão sério. E aí aparece alguém, como um bêbado sem estilo, a romper com a teia sutilmente juntada das babas de uma muito paciente aranha quieta...

Bem, todos ficam atônitos, mas ainda presos pelo resto de regras de cortesia que norteiam as boas sociedades, por menores e mais distantes que estejam das capitais que suportam tudo. Aqui estamos muito longe, vemos picos furando as nuvens e animais delicados — que não são caçados pelos nativos — bebendo água nos regatos sempre límpidos das frases feitas. Confiamos nas palavras — e nas intenções.

Confiamos? Que raça estranha. Parece que nascemos para sermos postos à prova em lugares remotos, em competições difíceis para a nossa crença firme nos meios até os joelhos de homens que não agem exatamente como se pensa (isto é, que somos brutais mal disfarçados pelos tais meios e pela indumentária inteira, passada a ferro em barracões úmidos o tempo todo, na estação enlouquecedora das chuvas), não é bem assim, nossa cultura tem mil anos de quietude vigiada por céus nervosos... Se uma inofensiva aranha aparece esmagada, isso trava o leite nos nossos copos de ouro e, talvez, trave até o leite das mulheres no ouro do seu peito, sob as muitas voltas dos colares. Deus, que é Justiça acima de tudo, não gosta de ver as coisas confusas aos nossos olhos, destroçadas por alguma alma pouco gentil que pisa no tapete de seda com um sapato de areia grossa que agride o tecido nunca dobrado. Sei que estou me alongando. A revolta ainda ronda e, entretanto, no círculo mais íntimo do Rajá e da Mahani... Não, isso deve ficar sob o véu de decência da discrição que prefere cometer pequenas injustiças a fomentar um grande escândalo. Meu Deus, como o mundo pode ser injusto — com um bom (?) motivo.

Esse excelente homem, Chefe-de-Intendência, parte com as suas coisas modestas num saco de lona. Não leva moedas de ouro ou de prata, dentro, como o Rajá gostaria que levasse. Não seria cortês premiá-lo — como gostaríamos! — em virtude da sua desonra, entre os seus. Mas ele será sempre bem lembrado, aqui nesta região distante dos lugares para onde segue, agora, o bom homem modesto da intendência que nos livrou do pior dos casos, em muitos anos. Seu rumor de pequeno escândalo, seus círculos de propagação nos ouvidos, por bastante tempo ainda, seguirão subindo das fogueiras dos caçadores... quando começar a se contar, de novo, o “caso do Samadhi”. Será conhecido assim, mais tarde. Um chefe branco com vergonha dos brancos (o que é muito raro e deveria ser motivo de comemoração também, como uma vitória da justiça que nem sempre triunfa, etc.). Estão desolados. Nada se pode fazer por esse inglês

que não é um selvagem, e que parte somente com a maleta modesta, tendo perdido todos os anos de trabalho, e alguns nem sequer lhe entenderão a mão quando ele descer para o alpendre ensolarado, a farda composta, a irrepreensível limpeza, o bigode direito, caminhando direito para o transporte que o espera debaixo do sol tão quente.

Os cães latirão como latem para qualquer ruído de motor engasgando antes de pegar a força necessária, e a sua alta cabeça desaparecerá pelo portão fechando-se sobre a solidão do posto deixando para trás, sob a cega visão das Duas Mendigas distantes.

UMA DIVAGAÇÃO

Alguém lê *devanagari**?

Então leia, devagar, o que realmente significa *samadhi*, em sânscrito.

— Bem, significa *paz interna*, *olhar-para-o-Interior*, no caminho contrário da consciência dual, porque se alcançou a União (ou Realidade), num estado “de estar ciente da nossa existência sem pensar”, conforme qualquer ex-hippie de esquina poderia lhe dizer. Ainda há alguns deles tocando instrumentos fanhosos no metrô...

— Não, não. Não simplifique tanto o sentido de *samadhi*, meu caro. Esse brasileiro obviamente inculto irá pensar o quê? Que *samadhi* é apenas a bobagem usual que se lê nas revistas de introdução ao conhecimento oriental longe de todos nós, ocidentais ignorantes (o que é pleonasmo). Tudo, para ele, se tornará claro como os textos de propaganda de meditação “yôguica” que definem *samadhi* como “a consciência pura, que se alcança em três etapas da ascese espiritual: Savikalpa, Nirvikalpa e Sahaja Samadhi”...

— De fato, é mais do que isso, rapaz. Quando o yogui ascende a tais níveis, ele o encara como a confirmação final do estado de libertação, pois *samadhi* significa, como deve ter entendido, o estado superior entre os superiores, quando o Ego (alma) renuncia ao corpo físico e, compreendida, até a respiração pára... ☛

* Alfabeto antigo no qual se escrevia a “língua dos deuses”.

Autonomia sociológica

COM FORMAS e resultados múltiplos, a literatura brasileira tem o mérito de registrar o novo momento da vida no país

LUÍS AUGUSTO FISCHER
 PORTO ALEGRE - RS

Nos anos 1980, lembro de ter me dado conta e de comentar com amigos a ausência de pobres no horizonte da narrativa brasileira corrente. Protagonizados por Rubem Fonseca, João Antônio, Dalton Trevisan, Caio Fernando Abreu, Sérgio Sant'Anna, Moacyr Scliar, João Ubaldo Ribeiro, Cristovão Tezza, Chico Buarque, João Gilberto Noll, entre outros, aqueles anos viram o amadurecimento de uma geração inteira de escritores cuja literatura, mal e bem, está aí, já permitindo certa visão de conjunto.

A regra era tematizar o universo da classe média em crise, fosse pelo flanco do assustador crescimento da violência, hoje apenas uma lamentável parte da paisagem; fosse pelo flanco das mudanças comportamentais radicais, que a Aids viria a interrogar tragicamente; fosse ainda pelo flanco da aparente falta de saída para a crescente irrelevância da literatura, substituída pouco pela telenovela quanto às demandas narrativas, ou pela canção quanto às demandas líricas.

Quem escapava dessa temática? Pouca gente. Quem praticava o romance histórico (Luiz Antônio de Assis Brasil, Ana Miranda, José Clemente Pozenato, Tabajara Ruas), quem escrevia relatos com mais metafísica do que gana realista (Hilda Hilst, Lya Luft), quem mantinha o gosto pela experimentação (Valêncio Xavier, Paulo Leminski). E outra pergunta: esses que escaparam ao império da temática de classe média em crise conseguiram inventar um caminho realmente relevante? Permanecem como curiosidade? São legíveis ainda agora? Serão legíveis daqui a vinte anos?

No começo dos anos 90, numa conversa com meu amigo Paulo Ribeiro, que vinha de publicar um livro de feição vanguardista, muito próximo do que fazia estilisticamente Leminski, **Glaucha**, levantei esta lebre com ele: a ausência de pobres na literatura daqueles tempos. Mas não o fiz por minha iniciativa, e sim porque ele apresentava então um original seu, que tive o gosto de prefaciá-lo. Era **Vitrola dos ausentes**, saído em 1993 pela Artes e Ofícios, Porto Alegre, e reeditado em 2005, pela Ateliê Editorial, São Paulo. (Para essa reedição na capital real do Brasil, influenciou decisivamente Marcelino Freire, que entra depois nessa história.)

Uma publicação marcante dessa conversa foi **Os pobres na literatura brasileira**, organizada por Roberto Schwarz para a editora Brasiliense, em 1983, antes de boa parte dos autores aí de cima mostrarem por extenso suas capacidades. Ali há um sentido de repassar a variedade da literatura brasileira ao longo dos séculos marcando as aparições, escassas mas sempre significativas, dos de baixo. Organizado cronologicamente, o livro tem um ímpeto de combate que merece saudação ainda hoje: "as crises da literatura contemporânea e da sociedade de classes são irmãs", dizia Schwarz, e por isso "a investida das artes modernas contra as condições de sua linguagem tem a ver com a impossibilidade progressiva, para a consciência atualizada, de aceitar a dominação de classe".

Passados quase trinta anos, uma geração inteira, esse mote de ânimo socialista era contemporâneo consciente da profissionalização acadêmica do campo das Letras — incremento notável dos cursos da área, muito especialmente dos de pós-graduação, mestrados e doutorados aparecendo Brasil a fora, com financiamento grande, muito maior do que, por exemplo, na Argentina. Profissionalização que gerou autonomia sociológica maior,

o que tem conteúdo positivo porque permite liberdade de entidades antes fortes (como a Igreja, até os anos 1960 uma poderosa influência no metê letrado), mas também gerou um certo autismo da área, que agora se banha gostosamente nas águas da irrelevância social, escrevendo apenas para si mesma e reunindo-se em convêscotes autocongratatórios, tudo financiado e com direito a pontos na carreira.

O livro de Schwarz é diagnóstico da história e, como todo livro importante, dá notícia de seu tempo: lendo agora seu sumário, encontramos ali os autores vivos e atuantes que, naquele 1983 (um ano antes das Diretas Já, dois antes da eleição de Tancredo de forma indireta, três antes do plano Cruzado de Sarney, oh, tempora!), pareciam ao coração de esquerda merecerem registro quanto ao tema do título, e que eram escassíssimos: o Chico Buarque cancionista, João Antônio e Dalton Trevisan (os dois únicos da lista inicial do presente texto); a poeta Adélia Prado; a literatura de cordel — o velho sonho esquerdista da voz popular autêntica, não tocada pelas letras nem pelo mercado —; e, finalmente, Marilene Felinto, que tinha estreado no ano anterior com o notável **As mulheres de Tijucopapo**. Era o primeiro caso da geração nova, nascida entre meados dos anos 50 e os anos 60, a ser registrado num livro como aquele. Primeiro e único.

A história caminha, sempre, e de fato a década de 90 viu se consolidar a geração de Marilene Felinto. Geração que aborda fortemente os pobres, os de baixo, os que vivem abaixo da linha das classes médias confortáveis. Não o proletariado organizado com que o comunismo sonhou, mas os pobres no plano material e os pobres de cultura exigente, aqueles que Onetti definiu numa sábia exclamação, que serviu de epígrafe ao romance **Vitrola dos ausentes**, de Paulo Ribeiro: "Qué fuerza de realidad tienen los pensamientos de la gente que piensa poco y, sobre todo, que no divaga".

Pois aconteceu que muitos escritores dessa safra empreenderam o registro dos de baixo, a partir dos anos 90 e até hoje, agora já acompanhados de gente nascida nos anos 70. Gente desigual em temperamento e em resultado, mas toda ela permitindo uma visada de conjunto que acompanha, de modo que valeria a pena estudar (crítico? Saudosista? Efusivo?), o novo momento da vida brasileira, este momento em que, com as precariedades que se conhece, todos têm escola, há políticas consistentes de transferência direta de renda, um operário cabeça-chata presidiu o Brasil, isso tudo de mãos dadas com a entronização de padrões rebaixados de canção popular como moda dominante inclusive entre as classes médias.

Uma listagem certamente não

completa poderia apontar alguns núcleos. Primeiro por estado de origem: do Rio Grande do Sul, onde vive o autor destas linhas, o citado Paulo Ribeiro, mais Altair Martins e Paulo Scott, estes dois mais jovens. De São Paulo: Paulo Rodrigues, Fernando Bonassi, Ferréz, Lourenço Mutarelli, Marcelo Mirisola. Do Rio de Janeiro: Paulo Lins, Rubens Figueiredo. De Pernambuco: a mencionada Marilene Felinto mais Marcelino Freire. De Minas, Luiz Ruffato; do Sergipe, Antonio Carlos Viana.

Ou nucleados por grupo social: os dedicados aos miseráveis das megalópoles submetidos ao mundo da força e das drogas, como Ferréz e Paulo Lins com destaque; os dedicados à classe baixa ainda integrada, ou aquela com ilusões de pertencimento burguês, Altair Martins, Paulo Rodrigues, Mutarelli, Rubens Figueiredo; os migrantes para os grandes centros, Marcelino Freire;

os miseráveis das periferias do Brasil, Marilene Felinto, Paulo Ribeiro, Antonio Carlos Viana.

Ou por temperamento literário: o grande painel romanesco feito por Ruffato, em perspectiva histórica e com multiplicidade de vozes e estilos; o painel também, mas sem centro narrativo, de Paulo Lins; os contistas típicos, em contraste com o mergulho vertical de Lourenço Mutarelli e Rubens Figueiredo, este para mim o melhor de todos os citados.

Não é o céu, mas é alguma coisa: a literatura brasileira de nosso tempo, se tem uns quantos escritores dedicados ao mundo das crises internas de gente como nós, confortável socialmente (às vezes com grande qualidade e alcance, como na obra de Tatiana Salem Levy), pode se orgulhar de estar fazendo parte do debate geral do país, na forma de pôr em cena essa gente que vive numa realidade paralela à nossa. 🗨️

TEREZA YAMASHITA



LUÍS AUGUSTO FISCHER
 É professor de Literatura Brasileira na UFRGS e escritor. Seu livro mais recente é **Filosofia mínima — Ler, escrever, ensinar, aprender**, pela editora Arquipélago.



Contos, freqüentemente



MELHORES CONTOS

Hélio Pólvora
Org.: André Seffrin
Global
287 págs.



:: GERANA DAMULAKIS
SALVADOR – BA

Nunca é tarde para o acolhimento de um contista de qualidade, como Hélio Pólvora, na coleção *Melhores contos*, da Global, dirigida por Edla Van Steen. O gesto chega na fase de plenitude criadora deste autor baiano que, aos 83 anos, e com cerca de 30 livros publicados, abraça o romance, após dedicar a vida literária ao exercício do conto, sem dúvida a sua grande paixão, parece que agora sazoadada de vez.

A partir da estréia, em 1958, com a coletânea *Os galos da aurora*, Hélio Pólvora aprofunda e alarga o seu conceito de conto literário: sua *short story* não é mera anedota, não se resume a peripécia ou mero incidente; é o conto artístico, porque a literatura é, para ele, arte aberta a investigações e aventuras. Pode parecer exagero, mas qualquer conto de Pólvora, ou quase todos, escolhido ao acaso dentre os 120 que escreveu, é um texto denso que preza o verossímil, ao mesmo tempo em que deflagra a sugestão e instiga o leitor a descobrir o que há na parte submersa do relato. Sim, porque o escritor que ele é dota o texto de significados vários, inclusive metalingüísticos. Também crítico literário, Pólvora sabe levar pontos de vista para o conto e, se para tanto precisa seguir a via da intertextualidade, assim o faz como quem revolve camadas com destreza, uma a uma, nas complexas dobras e escaninhos da arte e da vida.

Por seu muito saber do quanto viver é negócio perigoso, conforme anotou João Guimarães Rosa, o contista Hélio Pólvora não permite que se lhe escapem circunstâncias e vicissitudes eloqüentes; garante ao leitor, se entusiasmado ou cúmplice, estupefato ou indignado, mais de uma leitura, segundo planos narrativos insinuados ou interpostos, e mais os protagonistas que narram e são narrados. Por vezes o seu leitor indagará quem narra, de fato, e em que tempo exato.

Os mais recentes títulos de Hélio Pólvora são romances: *Inúteis luas obscenas* e *Don Solidon*, ambos editados pela Casarão do Verbo, respectivamente em 2010 e 2011, sendo que o primeiro título foi um dos finalistas do Prêmio São Paulo de Literatura. É de 2011 a edição de seus *Melhores contos*, seleção e estudo introdutório de André Seffrin. E mais: está no prelo, a sair em edição da Academia de Letras da Bahia — da qual é membro — uma antologia pessoal, ao modo de Borges, em dois volumes alentados que reúnem 70 histórias curtas — as preferências do ficcionista. Com tanto para comentar, o escritor aborda em entrevista todos esses eventos, a vida dedicada à literatura e a obra que vem construindo.

HÉLIO PÓLVORA POR RAMON MUNIZ

• **A seleção de 15 contos para a antologia da Global, *Melhores contos de Hélio Pólvora*, feita por André Seffrin, leva o leitor a concluir que qualquer escolha representaria bem a sua contística, tal o patamar que as narrativas alcançam. É uma peculiaridade ou há o cuidado de publicar somente o que julga melhor, com vistas a um padrão uniforme de qualidade?**

A emoção é má conselheira. Deixo o texto esfriar, sujeito a reprovação ou aprovação posterior, quase sempre com ressalvas. Há casos de revisões radicais. O ficcionista teria de ser exigente a partir da ferramenta da linguagem atrelada à expressão. Se esta for de fato pessoal, ele satisfará, assim, um compromisso de qualidade assinado em branco e sem prazo de vencimento. A escrita, como a urina, não deve sair em condições de sumário satisfatório ao primeiro jorro. Há que decantá-la. A metáfora talvez seja de mau gosto para os beltristas, mas é verdadeira. Em geral, eu reescrevo, no esforço de unir timbre e significado. Apurar o ponto de cozimento da escrita não significa necessariamente cortar, enxugar, como queria Hemingway. Às vezes é preciso acrescentar, conforme lições de Balzac, Henry James e Joseph Conrad. Entendo que retórica não é apenas adorno; também acentua as ênfases, tangencia o indizível.

• **Ainda sobre a antologia: a seleção de André Seffrin me parece excelente. Nada a opor. Mas o ficcionista nem sempre concorda com as preferências. Teria sido o seu caso?**

Antologias exprimem sempre um gosto pessoal. Portanto, são indiscutíveis, menos aquelas que caracterizam ação entre amigos. No caso de Seffrin, crítico e pesquisador aparelhado, sensibilidade de alta voltagem, ele há de ter partido de uma tese, de um esquema *a priori*. Escolheu alguns contos que se ajustavam e esqueceu outros porventura de igual nível ou superiores. Eu teria incluído, pelo menos, *A caderneta* e *Pavana para uma menina quase defunta*, da série de histórias anteriores a *Estranhos e assustados*, porque reproduzem situações de uma literatura tipo *raw life* — aquela que me agrada em cheio. Mas havia um limite para o número de páginas... Portanto, concordo cabalmente com a escolha de Seffrin.

• **A propósito: circularam censuras à segunda edição, em 2002, dita, nas suas próprias palavras, como “versão definitiva”, de seu volume de estréia *Os galos da aurora*, de 1958. Houve quem falasse em livro novo...**

E com razão. É que a minha concepção de conto mudou de lá para cá. O que eu entendia por incidente, instantâneo ou fatia de vida, envolvidos em palor poemático, expandiu-se e exigiu desdobramentos. Senti que o conto literário, por ser breve e estruturado em circuito fechado, à maneira do soneto, requeria tensão de corda esticada, densidade. E se submetia ao contágio das sujeiras da vida, se é que desejava refletir a vida em reverberações paralelas. Além disso, o conto-título, vencedor de concurso famoso, fora muito imitado. Decidi preservar-lhe a essência — e nesse lance prolonguei a descrição da noite de um menino que deseja amanhecer para a luz forte do dia. Os demais contos não tiveram a mesma sorte; deles restavam, a meu ver, resíduos que eram tições mornos, tive de soprar, entende? E soprarei enquanto pulmões tiver. De resto, os contos me pertencem, eu estou neles e devo saber o que mais lhes convém.

• **Sua voz ficcional vigorosa, de corte realista, vem da experiência concreta da vida não apenas experimentada, mas fruto de muita reflexão. São sempre necessários para o escritor essa vivência e esse entendimento da tragicomédia humana, ora estarrecidora, ora sublime, como fornecedores do instrumental temático?** Sim. A vida fornece as histórias, contos e romances, seja diretamente, seja por via da sugestão. A vida é o

manancial, a arca. Não inventamos; recriamos, reescrevemos. Ultimamente a vida tem sido de uma criatividade espantosa: seus enredos ultrapassam a ficção mais descabelada. O jogo *Vida versus* Ficcionalismo atingiu uma escala atordoante. O que explica, provavelmente, essa atual crise de leitura no Brasil e no mundo inteiro, apesar das fornadas de livros. Será que o livro se transformou em objeto explícito de desejo e adorno? Para que a intermediação, o leitor pergunta, se a realidade se assemelha àquela ave de rapina de Kafka, que bica os nossos pés, sobe, entra pela goela e despedaça entranhas? E, no entanto, a vida pode ser bela, é um rolo de perplexidades sedutoras à análise. Resta-nos, então, a capacidade de resistir e alinhavar esperanças. Nunca os ficcionistas se viram tão acuados, pressionados, apostrofados. Perderam, pelo menos, aquela aura de heróis, aquele prestígio que os fazia competidores das divas do teatro e do cinema. Era assim, até os anos 30 ou 40 do século passado.

• **Aos 83 anos de idade, o escritor Hélio Pólvora continua produzindo e trilhando uma nova vereda com a publicação recente de dois romances, *Inúteis luas obscenas*, em 2010, e *Don Solidon*, no ano passado. É a sua receita de resistência? É a minha trincheira. Eu não saberia fazer outra coisa. Ler e escrever dá sentido à minha existência, existência, que, de outra forma, seria baça e vazia de significados. Uns ganham dinheiro, outros roubam, outros matam, há os que choram. Eu escrevo. Para quem, não sei ao certo. Para um leitor sem rosto. Para um interlocutor que procurei a vida toda — e estava dentro de mim, à espreita. Acho que escrevemos basicamente para nos encontrar, contradizer, condenar e executar, sentenciados e carrascos a um só tempo. Não há heroísmo nisso. Há desespero. E não adianta ninguém se fazer de vítima.**

• **A passagem do conto ou novela para o romance aconteceu de que modo? Houve preparação, amadurecimento, a necessária espera? O romance exige mais?** Não há mais romance. Não há mais conto. Ambos os gêneros se dessanguaram, tomados pela afasia, corroídos pela anorexia que tirou do romance à feição de Tolstói aquele estridor, aquele timbre épico, e criou, além dos romancinhos, a fraude a que chamam miniconto. Eu me exaspero com essas bobagens, esses truques de mágico de aldeia. Não defendo o conto clássico, tradicional. Defendo o conto a meia distância, pelo menos, da facilidade do legível e dos tormentos do escriturável — o que implica técnicas de montagem e uso de meios de expressão sinalizadores de ruptura. Sem vanguardismos estéreis, porque a hora de espantar o burguês já passou; mas com a lucidez de quem pretende fincar um marco, mesmo ilusório. Ainda há espaços vazios na literatura de ficção. Ela está cheia de mansões, tal e qual a casa do Pai bíblico. Mas vejo agora que divaguei. Você me perguntou sobre a travessia da história curta para o romance, que quase sempre, entre nós, é um conto espichado, à falta de fôlego, ou porque há pressa. Em resenha ao meu primeiro livro, Adonias Filho, romancista e crítico literário, vaticinou que cedo eu chegaria ao romance. Creio que ele divisoou algum material disfarçado sob forma de sugestão. Acontece que eu estava apaixonado pelo conto, suas reticências, seu confinamento, suas apoteoses. Eu era do conto, como certas pessoas são do mar e outras se agarram ao pó da terra. Nesse ínterim, tecia-se, entre uma descoberta e outra, aquela ponte invisível. E eis que, sem querer, embora tenha trilhado caminhos dissimulados, vejo-me autor de um romance, o **Inúteis luas obscenas**, tumultuado, perverso, lírico e provocador, onde se experimenta o apressamento do amor e tenta-se vencer barreiras na comunicação humana. Chega o instante em que o personagem, que é surdo ou meio surdo, deseja ter um amigo mudo e outro amigo cego. Assim se completariam. Basta.

“ Não há mais romance. Não há mais conto. Ambos os gêneros se dessanguaram, tomados pela afasia, corroídos pela anorexia que tirou do romance à feição de Tolstói aquele estridor, aquele timbre épico, e criou, além dos romancinhos, a fraude a que chamam miniconto.

Não serei o crítico de mim mesmo. Tenho pudores iguais aos de Graciliano Ramos. Direi apenas que o romance seguinte, **Don Solidon**, é diferente, é um livro de formação, gira em torno da personalidade de um protagonista, plasmada ao longo da vida. Ou, quem sabe, o personagem principal é a literatura como fiandeira de achados e perdidos.

• **O argentino Ricardo Piglia considera não haver diferença entre vida e literatura: “São a mesma coisa”. E vai além: “A literatura é o lugar onde as pessoas experimentam o que pode ser uma emoção verdadeira”. Qual o resultado, para a ficção, do quociente entre verdade e invenção?**

Acho que já tocamos neste aspecto. A verdade... O que é a verdade? Interrogado a respeito por Pilatos, que desejou salvá-lo do martírio, Jesus Cristo calou-se. Talvez não soubesse. Talvez apenas intuísse a verdade. Ou presentísse a inutilidade do esforço de buscar a verdade. Eu conheço vagamente a verdade da ficção. Ela equivale à verossimilhança de contingências, reações e emoções com que a vida, essa abstração solar, me dotou.

• **Segundo o mesmo Piglia, “a literatura é uma prática de seitas e, portanto, seu valor deve ser resolvido entre os interessados, por aqueles que compõem uma espécie de sociedade secreta de indivíduos atados pelo mesmo interesse”. Observamos que tal sociedade parece cada vez menos numerosa e, talvez, a causa esteja no distanciamento da literatura em relação à cultura de massa. Enfim, a literatura converteu-se em algo cada vez mais artístico?**

Receio que sim. A literatura, em especial a outrora chamada prosa de ficção, está em retirada. Não sei se ainda haverá tempo de nós, escritores, marcamos encontro nas catacumbas, ao redor de fogueiras, e lermos nossos textos uns para os outros, enquanto devoramos nacos de carne crua.

• **Sua bagagem de leituras seguramente influenciou na formação do ficcionista. Afora os franceses dos folhetins na infância, afora a literatura americana dos anos 30 e 40 — destacando aqui William Faulkner, sua admiração confessa — e, ainda, afora Machado de Assis e Graciliano Ramos, quais os autores que parecem ser, em qualquer época de sua vida, os responsáveis pelo grande modelo da ficção?** É lendo que se aprende a escrever, se há vocação. Caso contrário, seria melhor ficar nas leituras, ou vender melancia nas feiras. Um escritor de raça pode deflagrar outro. Faulkner, por exemplo, inspirou vários, na América Latina e Europa. Foi o último grande ficcionista americano, conforme disse García Márquez. Perdão, eu fico também com Hemingway e Saul Bellow e Carson McCullers. Os russos

do século 19, entre eles o Saltykov-Shchedrin de **A família Golovliov**, são gigantescos. Há alguns italianos, os franceses de Flaubert a Stendhal e Marcel Proust, os ingleses representados por Joseph Conrad e Thomas Hardy. Alguns alemães, como Von Kleist, Musil e Franz Kafka. Quem enveredar pelo conto não poderá esquivar-se aos fundadores ou fixadores e reformuladores do gênero: Edgar Poe, Maupassant, Tchekhov e certos discípulos. Por fim, mas não necessariamente por último, os brasileiros Alencar, de **O guarani**, Raul Pompéia, Euclides, três ou quatro títulos de Graciliano, o mesmo de José Lins do Rego, a saga **O tempo e o vento**, de Erico Veríssimo. A prosa hispano-americana legou-nos **Cem anos de solidão** [García Márquez], **Pedro Páramo** [Juan Rulfo], **Dom Segundo Sombra** [Ricardo Güiraldes]. Atualmente, no Brasil, abrem caminho Luiz Antônio de Assis Brasil, o Milton Hatoum dos primeiros títulos, Ronaldo Correia Lima, Francisco J. C. Dantas, Cristovão Tezza, Ana Miranda, o Salim Míguel de **Nur na escuridão**, o Aramis Ribeiro Costa dos contos. E temos as obras consolidadas de Autran Dourado, Lygia Fagundes Telles e Dalton Trevisan. Machado de Assis está no pedestal, erguido única e exclusivamente por ele próprio, em vida. Essa gente mexeu comigo, anda comigo.

• **Suas narrativas são ricas em técnicas, em cruzamentos de pontos de vista e jogos de tempo. John Irving disse que a espontaneidade muitas vezes é um fato matemático. Isto equivale a dizer que a técnica se impõe de forma sutil e pode chegar ao ponto de não ser visível?** Exatamente. A estrutura do conto literário é muito débil, como disse H. E. Bates. A do romance é um pouco mais forte, no entanto são ambos incapazes de sustentar o peso da teoria, tal e qual a vemos, sobranceira e imperialista, nos textos universitários. O armênio-americano William Saroyan entendeu que se devia atirar regras pela janela, ao escrever ficções. Não é bem assim. A técnica literária deve ser acolhida, absorvida e diluída na escrita, de modo a preservar a fluência do rio do romance e a queda livre das cataratas do conto.

• **O escritor Orhan Pamuk, em *O romancista ingênuo e o sentimental*, afirma que alguns escritores são melhores quando se dirigem à nossa imaginação verbal, enquanto outros exercem mais força sobre a imaginação visual. Ele chama o primeiro tipo de “escritores verbais” e o segundo de “escritores visuais”. Isto porque, para Pamuk, ao lermos certos escritores ficamos mais envolvidos com as palavras, com o curso do diálogo, com os paradoxos ou pensamentos que o narrador está explorando; já outros nos impressionam com imagens indelévels, visões, paisagens, objetos. Ele exemplifica: “Enquanto Tolstói está repleto de objetos sugestivos, sutilmente situados, os aposentos de Dostoiévski quase parecem vazios”. Não se pode situar os escritores exclusivamente de um lado ou de outro dessa classificação, reconhece Pamuk. Portanto, pergunto: as narrativas de Hélio Pólvora tendem mais para o escritor visual ou o verbal?**

A classificação de Pamuk me parece mera anotação didática ou paradidática. A Casa da Literatura tem muitas mansões, e nestas cabem todas as supostas verdades — que são as verdades ditadas pelo temperamento e formação de cada escritor. Condena-se a retórica, privilegia-se o estilo seco, enxuto — e, no entanto, Faulkner é um escritor retórico, Conrad é um retórico. Retóricos são dois de seus seguidores, García Márquez e José Saramago. No ficcionismo francês contemporâneo houve uma *roman du regard*. Fez algum furor, está esquecido. Era moda passageira. Quero com isso dizer que a literatura de criação está aberta a todas as expressões possíveis, sem posicionamentos radicais, sejam ideológicos ou estilísticos. Uma coi-

sa, porém, é certa: deve-se evitar o supérfluo, o detalhe inútil. Se um escritor menciona e descreve móveis, estes terão de ser um prolongamento das circunstâncias do personagem. O mesmo vale para descrições da paisagem (e, por extensão, de cenários), que mudaria segundo o estado de espírito do protagonista. Esses recursos constituem uma espécie de moldura, o mais leve possível, já que o retrato é o que importa. Do outro lado, nada tenho contra os “aposentos vazios”. Há ficcionistas que, de tanto enfocar o mistério da personalidade, as refulgências e desertos do ser humano, criam figuras espectrais. São assim alguns personagens de Dostoiévski, especialmente mulheres que duvidamos sejam capazes de amar, enquanto Anna Karenina freme de amor e punição dos equívocos do amor. O mais correto seria reconhecer que o empenho verbal e o empenho visual andam juntos, e em dosagens diferentes. São indissociáveis. Tchekhov ensinou que, se uma espingarda for mencionada na parede, é preciso fazê-la disparar. Ou imaginar outro incidente a respeito. Poucos “ficcionistas” de hoje se preocupam em abrir espaços ao ficcionismo; ficam no exercício inócuo de palavras vazias, preferem atirar regras fundamentais pela janela e escrever textos anódinos. Ocorre, então, o nivelamento por baixo, com a conseqüente fuga do leitor.

• **Sobre seus dois romances, *Inúteis luas obscenas* e *Don Solidon*, vem a calhar o que Samuel Beckett escreveu em *Marlone morre*: “Antes de mais nada, quero dizer que não perdôo ninguém. Desejo a todos uma vida atroz nos fogos do gélido inferno e nas gerações execráveis que hão de vir”. O sarcasmo presente em *Don Solidon* é sinônimo de uma postura implacável ao longo da revisão que se faz da vida — no caso, sendo um romance de formação, da vida revisitada pelo personagem João Pedro, que não cogita do perdão?**

O narrador das peripécias e testemunhos de João Pedro, ora ele mesmo, ora a entidade invisível da terceira pessoa, decide sabatiná-lo. João Pedro é instigado, acuado, contra ele batem imprecisões — e é no desespero que ele se revela. Quem passa por esses transe escolhe a ironia, apela para o sarcasmo. Quem afinal ri de si mesmo não pede perdão; salva-se.

• **Há claramente três aberturas na obra de Hélio Pólvora: os textos ambientados na zona baiana do cacau, os locados em Salvador da sua juventude e os emoldurados no Rio de Janeiro. As circunstâncias próprias de cada ambiente determinaram e fermentaram sua obra ou, segundo a definição sartriana de liberdade, tendo o homem como autor e responsável pelos acontecimentos, a obra obedeceu exclusivamente ao livre arbítrio do seu criador?**

Fui punido pelo contágio da tragicidade. A reserva de livre arbítrio é pequena para o descampado de circunstâncias tecidas sem o conhecimento pleno do indivíduo. As mouras misturam os fios de seus enredos e temos de nos desembaraçar. Como qualquer mortal, o escritor é produto do meio: origem, renda, formação intelectual. Alguns, poucos, trazem o roteiro da evasão. Outros permanecem na bastilha. E erguem outra bastilha dentro da enxovia, na tentativa de libertação.

• **A inquietação é uma característica de todo o artista. A razão da inquietude estaria no desejo de construir outros universos porque a realidade não lhe é suficiente, ou porque o artista se julga capaz de mudar o mundo? Enfim, o escritor tem algum poder?** O escritor sabe-se vencido de antemão, inclusive pela linguagem incapaz de acompanhar-lhe o pensamento, por mais que ele a deforme ou apure. Isso explicaria a inquietação permanente. Mas convém atentar para os textos fraudulentos disfarçados ainda sob o rótulo de vanguarda.☛

PALAVRA POR PALAVRA :: RAIMUNDO CARRERO

NÃO DUVIDE, A LINGUAGEM PEDE MUITO MOLEJO

Uma oficina literária divide-se em dois planos: linguagem e técnica. A linguagem pede equilíbrio e harmonia nas palavras, frases cuidadosas, parágrafos em geral curtos e objetivos. Há expressões coloquiais que precisam ser esquecidas quando integram um texto de narrador, por exemplo, mas podem e devem aparecer quando ditas por um personagem, e até quando o narrador é um personagem. Parece complicado, mas não é. “A chuva que caiu ontem” deve ser riscada, assim como “quando me acordei ontem”. A rigor, ninguém “se lembra”. Tira o pronome. Basta escrever: “Quando acordei ontem”.

Recuse sempre: “Via de regra” e “por outro lado”. São inadequadas ou impróprias, além de literariamente ruins. Nem mesmo em discurso ou ensaio. Esqueça. Sem querer, você estará escrevendo um texto erótico ou indecente. Preste atenção. Cuidado, sobretudo com os encontros de sons das letras. Veja: “O triunfo das palavras”. Sem dúvida, um bom título, mas observe como fica: “O triunfo das palavras” — “fo-das”. Assim acontece com a expressão “como sempre”, porque ela é ambígua e pode causar du-

plô sentido. Veja o diálogo: “Como vai sua mulher?” “Como sempre” “Como sempre sim, eu sei, mas como ela vai?”. É muito questionável, ainda, a expressão “do fundo do coração”. “Do-do”. Além de ficar ruim “fundo do”, o som é desagradável. Fundo de quê? Não é certo que coração tem fundo. Pode provocar risadas e aí o texto perde a força. Em textos dramáticos, então, seja muito cuidadoso.

Mas o que se faz para evitar uso da conjunção “como”? Ou para que a conjunção não se transforme em verbo? Recorre-se à metáfora, até porque o “como” é próprio da símile, que empobrece a frase ou o verso. A metáfora suprime a conjunção, não é mesmo? Está lembrado da composição de Caetano Veloso? “Uma mulher, uma tigresa” — metáfora; “Uma mulher é como uma tigresa” — símile. E fica muito mais bonito, muito mais elaborado.

Esta frase aparece constantemente nos jornais: “O conferencista foi aplaudido pelos presentes”. Que bobagem! Os ausentes não aplaudem. Mas já encontrei esta pérola em livros: “Graciliano Ramos renunciou em pleno mandato”. Claro, sem mandato é impossível renunciar. Re-

dundâncias, pleonasmos e exageros são heranças de um resquício de barroco que sempre se arrastou na nossa linguagem, mas o escritor precisa ter cuidado. Vá com jeito, vá com jeito.

A melhor maneira de usar bem a linguagem é estudar autores referenciais, com a qualidade de Ariano Suassuna e Graciliano Ramos, dois opostos, e por isso mesmo é preciso estudá-los juntos. Até porque ambos escrevem sobre a mesma região e sobre cenários bem parecidos ou aproximados. Pode-se copiar numa folha em branco e com um lápis os textos de um e de outro. Isto se chama trabalho ou esforço intelectual. O que um escritor deve fazer sempre. Com muitos escritores, com os mais próximos e os mais distantes. Tudo isso ajuda muito. Não acredite nessa história de que escrever é espontâneo. Não é mesmo. Escreva e escreva. Escolha a página de um grande autor, copie e depois tente escrever a sua própria página. Faça isso várias vezes. Muitas. Até se sentir livre dos escritores imitados. Estude todos os dias. Escreva. Copie. Imita. Até encontrar seu próprio pulso. E então esqueça tudo. Fiz muito isso no meu começo. Sobretudo no jornalismo.

Aqui entra em questão o adjetivo. Aliás, deve-se usar o adjetivo sempre que necessário. É possível usá-lo em pelo menos três ocasiões: 1) Antes do objeto, para iluminá-lo e esclarecê-lo. Exemplo: Vi uma bela mulher; significa que a mulher será sempre bela. 2) Depois do objeto, tornando-o circunstancial. Exemplo: Vi uma mulher bela; ou seja, bela apenas naquele instante. 3) No diálogo: — Vi uma mulher. — Bonita? — Sim, bela. E mais, tudo depende do seu equilíbrio estético, da harmonia do texto. Aliás, tudo é assim, equilíbrio e harmonia, no campo das artes. Há ainda outras expressões perigosas. Cuidado com “nunca gostou”, veja como fica horrível: “Nun-ca-gos-tou”. O encontro central das palavras cria outra palavra muito ruim.

Outra palavra a merecer o maior cuidado é o pronome “sua”, extremamente ambíguo. Pode causar confusão no leitor e truncar a frase, exige muita atenção. Vejamos, por exemplo, a seguinte frase no começo de um romance: “Desde que foi levado a dormir na cama com sua mãe, Arlindo sentiu que a vida mudou completamente”. O leitor toma

um choque. A mãe dele foi para a cama com Arlindo? E ele nem sabia quem era Arlindo. Afinal? Tem ainda a história da mocinha que foi dançar no clube popular. Começou dançando com um tipo que suava muito, muito. Daí a meia hora ela disse: “Mas você sua, hein?” E ele respondeu, sério e compenetrado: “Eu também vou ser seu”.

Sem esquecer o verbo “tinha”. “Ela tinha”, por exemplo, não se escreve nunca. Lendo em voz alta: “É latinha”. Tudo isso merece o máximo de atenção, mesmo que pareça bobagem, detalhes. Aquilo que poderia ser — fechada a frase — uma expressão carinhosa, passa a ser algo vulgar. Em correspondências comerciais, esqueça “acusar o recebimento” e “aceite os meus protestos”. Além disso, não use o “já” diante de “tinha”, por exemplo. **7**

NOTA

O texto *Não duvide, a linguagem pede muito molejo* foi publicado originalmente no suplemento *Pernambuco*, de Recife (PE). A publicação no **Rascunho** faz parte de um acordo entre os dois veículos.

MERCADO COMPLEXADO

:: VINICIUS JATOBA
RIO DE JANEIRO – RJ

Buscar escrever sobre literatura brasileira é sempre uma armadilha. Por um lado, porque ela será sempre marcada por uma sensível invisibilidade: continental, plural, matizada, é de se esperar que ela seja mais complexa do que aquilo que as editoras com maior poder de distribuição editam. Por exemplo, não existe mais uma literatura rural editada apesar de o Brasil ainda ser, essencialmente, um país rural. O que se edita é notadamente urbano, e é possível que se perca nessa escolha grandes obras de literatura. Mais, até: o espaço por onde poderiam circular autores do passado, como Lins do Rego e Mário Palmério, e autores mais recentes, como o genial Francisco Dantas, está sendo eliminado, gerando uma zona estranha de incomunicação e mutismo. Mas ainda se tirando essa imaginação rural do horizonte editorial resta uma incapacidade de dar conta de toda complexidade urbana — uma cidade como São Paulo, por exemplo, deve possuir uma pujança de narrativas que se fossem editadas em sua totalidade inundariam violentamente as livrarias do país. Mesmo se concentrando em uma literatura urbana, ainda assim é inescapável o desastre de se cometer equívocos e manter invisíveis autores com obras interessantes.

DESCOMPASSO

Por outro lado, uma armadilha se arma em questões de gêneros literários. O Brasil não é um país de romancistas, e conta-se nos dedos os grandes romances recentemente publicados. Essencialmente temos poesia e contos e crônicas, o que é outra forma de dizer que nossa literatura é sofisticada a ponto de demandar menos espaço para dizer aquilo que outras literaturas precisam de centenas de páginas para esgotar. No entanto, não apenas a crônica perdeu espaço nos jornais e nas editoras e os contos são descartados por uma lógica comercial medíocre que revela a incapacidade das editoras em vender um gênero tão próprio para os dias corridos e atarefados de hoje, como também o sistema literário despreza abertamente a prosa breve. Basta para isso, notar que, para constrangimento incômodo e insuportável, entra ano e sai ano e o Prêmio Jabuti entende crônica e conto como a mesma categoria de premiação. É uma falta de respeito e de compreensão que apenas evidencia uma incapacidade do nosso sistema em lidar com aquilo que de melhor produzimos.

Exigem-se romances de uma nova geração de escritores sem jamais se perguntar se o romance é a forma mais adequada a partir da qual essa geração, tão mediada por uma cultura do texto curto e epigráfico, realmente irá se expressar integralmente.

O lugar da poesia, então, é um desastre. Ela é invisível até o limite do sanguíneo a ponto de ser difícil citar os poetas vivos de relevância em atividade. A impressão que as editoras passam é de que os últimos poetas brasileiros foram Ferreira Gullar, Adélia Prado e Manoel de Barros, e se considerarmos que as obras desses autores estão essencialmente fechadas, a impressão é que vivemos um deserto poético. Não é verdade. Apenas existe um descompasso entre os interesses das editoras e aquilo que vocacionalmente o Brasil produz de melhor enquanto tradição em termos de literatura. Ao que parece, existe uma guerra declarada contra o conto e a crônica no Brasil tanto nas editoras quanto nos jornais e revistas. E a poesia, que já foi um gênero nobre em grandes editoras, agora é relegada à preguiça confortável de compras de catálogos de autores mortos. É como se os

editores, no terreno da poesia, estivessem amedrontados diante do desafio de descobrir os clássicos do futuro, de apostar na construção de um horizonte poético.

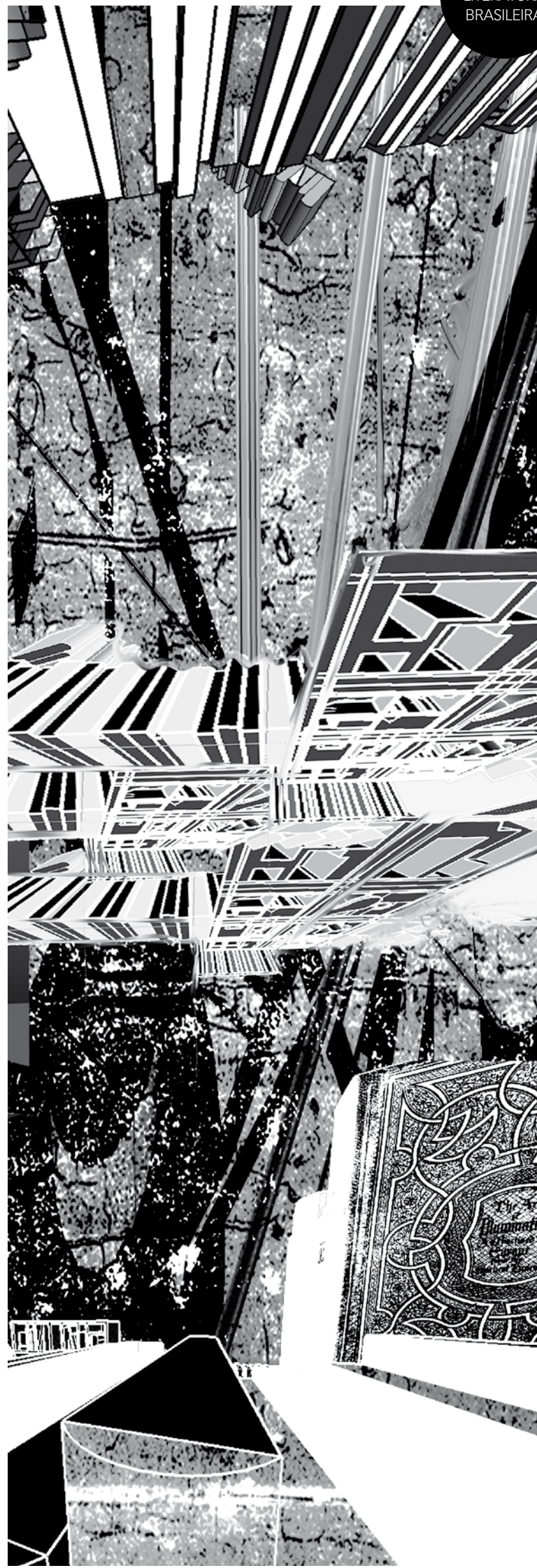
COMPLEXO DE ROTH

Se na edição de contos, crônicas e poesia a situação é caótica e irregular, naquilo que poderia ser chamado de romance a fome é imensa. E é aqui que mora o perigo. Um país não precisa se envergonhar de não produzir romances. Toda narrativa demanda seu próprio tempo, e a impressão pessoal é que boa parte das narrativas brasileiras é complexada pelo vexame do fôlego curto. É como se escrever um romance fosse algum teste de respeitabilidade, de maturidade, como se a medição do valor de um escritor não estivesse na verdade humana que ele acessa e sim em como ele exaure e esvazia essa verdade no maior número de páginas possíveis. A página não é unidade de medição literária; a página é solução gráfica. Mas não apenas esse fetiche pelo número de páginas constrange talentos e deforma narrativas, como faz com que todo um sistema literário se sinta complexado por não produzir romances como Roth, Naim Paul ou McEwan, o que é patético. Exigem-se romances de uma nova geração de escritores sem jamais se perguntar se o romance é a forma mais adequada a partir da qual essa geração, tão mediada por uma cultura do texto curto e epigráfico, realmente irá se expressar integralmente. A sensação de fraqueza de nossa literatura se deve muito a isso: estarmos buscando em um gênero tão impróprio à nossa tradição uma redenção cuja energia sublime alcançaríamos na brevidade. Nunca se publicou tantos romances e nunca foram escritos tantos romances. Mas a pergunta que fica: está se produzindo satisfação? **7**

VINICIUS JATOBA

Nasceu em 1980 no Rio de Janeiro (RJ). É crítico de livros e de filmes no jornal *O Estado de S. Paulo* e na revista *Carta Capital*. É doutorando em Estudos de Literatura pela PUC-RJ e formado em roteiro e direção pela NYFA. É responsável por oficinas de Jornalismo Cultural no Rio de Janeiro.

RAMON MUNIZ



MARCA DA LITERATURA BRASILEIRA

As pegadas do gênio

O PASSEADOR, romance de Luciana Hidalgo, apresenta o universo pelo qual circulava Lima Barreto



A AUTORA
LUCIANA HIDALGO

É jornalista e doutora em Literatura Comparada pela UFRJ, autora de **Arthur Bispo do Rosário: o senhor do labirinto** e **Literatura da urgência: Lima Barreto no domínio da loucura**, pelos quais ganhou dois prêmios Jabuti. Como jornalista, colaborou e editou importantes publicações do jornalismo cultural brasileiro, como a revista *Bravo!* e o jornal *O Globo* (no caderno *Prosa&Verso*). **O passeador** é seu primeiro romance.



O PASSEADOR
 Luciana Hidalgo
 Rocco
 192 págs.

:: FABIO SILVESTRE CARDOSO
 SÃO PAULO – SP

Afonso é um andarilho. Passeia — como sugere o título do livro de Luciana Hidalgo, **O passeador** — pelas ruas de um Rio de Janeiro ainda em franca transformação. Mais do que um crítico intransigente na periferia do capitalismo, trata-se de um *outsider* que percebe a cidade em transição: no romance de Hidalgo, ele será um personagem; na história da Literatura Brasileira, será Lima Barreto, autor, entre outros, de **Triste fim de Policarpo Quaresma** e **Recordações do escrívão Isaías Caminha**. Obra oriunda de uma criativa imaginação literária (o argumento fundamental do romance, a vida de Afonso antes de ser Lima Barreto, é algo original por aqui), o livro de Luciana Hidalgo possibilita aos leitores, logo de cara, um conhecimento do universo ao qual o escritor pertencia. Oferece, nesse sentido, a chave de entrada para um ambiente que muitas vezes só é constituído graças aos livros de história da República Velha.

A motivação para tanto parece óbvia. Afinal, um dos “principais legados” da Semana de Arte Moderna em particular, e do modernismo em geral, foi efetivamente esvaziar de significado a geração que a precedeu. Note, leitor, que estamos diante de uma agenda cultural que obedecia, como poucas vezes visto por aqui, uma espécie de poética, a saber: a literatura brasileira e os demais segmentos artísticos deveriam, segundo essa perspectiva, romper com a tradição e com as movimentações que rezavam pela

cartilha eurocêntrica do mundo. É bem verdade que aí reside uma bela contradição, afinal, alguns dos expoentes do modernismo brasileiro, sobretudo na primeira fase, tiveram sua formação e educação sentimental na Europa. Ainda assim, conforme exigia o manifesto de Oswald de Andrade, souberam superar essa influência, removendo o beletrismo da produção cultural brasileira. E é aí que a importância de um escritor como Lima Barreto se revela, uma vez que, mesmo antes dessa agenda (no começo do século 20), o autor havia se separado, do ponto de vista da linguagem, de certo artificialismo da produção cultural — para citar alguns nomes, Coelho Neto, Olavo Bilac. Com isso, a prosa do autor, contrastando de alguns de seus contemporâneos, é fluida, sem conter o rebuscamento oco da República dos bacharéis.

Nesse ponto, o livro de Luciana Hidalgo presta homenagem à altura ao escritor Lima Barreto, haja vista que a autora também se propõe a escrever de forma clara e lúcida, sem descuidar de certo apuro na forma. É bom que se diga: dos escritores brasileiros contemporâneos, incluindo aí alguns premiados, poucos conseguem manejar o texto em prosa de forma a um só tempo bem elaborada e com recurso de imaginação literária. Dito de outra maneira, embora o tema do livro em si seja bastante pertinente, é pela forma que a narrativa conquista o leitor. Vale a pena observar, a título de exemplo, a abertura do livro, dessas capazes de conquistar o leitor à primeira vista:

Afonso arrasta os pés pela terra seca, deixando uma trilha de

pegadas displicentes. Tanto calor a essa hora o faz pensar num deserto desconhecido. Alheio ao sol, ele avança sonolento, olhos fixos no chão. A cabeça, sem pensamento, deixa-se conduzir pelos calcanhares ligeiros, estes sim sob o comando do corpo. Pousam, levantam, pisam em pontes improvisadas. Ao alcançar o trecho calçado, ele enfim encara a paisagem à sua frente. Tudo aí é de uma solidão cimentada. Está diante da avenida Central que, em construção, rasga, o centro do Rio de Janeiro num sorriso esburacado e perverso.

Com efeito, o parágrafo acima é a materialização de uma descrição bem estruturada, capaz de fazer com que o leitor observe efetivamente o passo a passo desse personagem. Na leitura, nota-se ainda como o narrador discorre sobre as partes do corpo deste Afonso (pés, cabeça, olhos); de modo semelhante, está evidenciada uma espécie de prosa poética, fruto, sem dúvida, de um envolvimento mais próximo com o universo da palavra. Isso não é pouco, mesmo em tempos, como os de agora, em que todos desejam posar como escritores. O narrador do romance de Luciana Hidalgo é muito mais do que uma testemunha de um gigante literário em formação. Trata-se, isto sim, de uma voz que se estabelece sem medo da grande referência que representa Lima Barreto para a literatura brasileira.

À medida que a narrativa avança, o leitor observa como surgiram os temas que forjaram a literatura de Lima Barreto. O artificialismo vazio; a estrutura social hierarquizada que remetia ao An-

tigo Regime, mesmo em tempos republicanos; a estrutura rígida do governo que acabava de chegar ao poder. Esses e outros pontos tornaram a prosa do autor de **Clara dos Anjos** o contra-exemplo da *Belle Époque* da capital federal. Nesse cenário, escritores desprovidos de talento genuíno ascendiam ao estrelato do *grand monde* das letras graças aos conchavos, enquanto Afonso, esse personagem idealizado, fica à margem, entre o riso e a melancolia, passeando pelas estantes, procurando as leituras que servirão de referência à sua obra.

OLHAR ATUAL

Especialista em literatura brasileira e pesquisadora da obra de Lima Barreto, Luciana não se vale desses títulos para compor esse livro. Em verdade, a não ser pelo enredo contemporâneo, o romance certamente poderia ser assinado por outro escritor que não tivesse as mesmas credenciais acadêmicas para tanto. Longe de ser um problema para a autora, trata-se, sim, de demonstração de sua capacidade de imaginação ficcional. Há que se notar, entretanto, que o livro utiliza como pressuposto um olhar contemporâneo e cínico, inventando um personagem que existe à frente de seu tempo. Em outras palavras, enquanto a literatura brasileira estava atenta a um momento extraordinário, com escritores fabricando uma cena intelectualizada artificialmente num país periférico, o Afonso de Luciana Hidalgo, como que repetindo o Lima Barreto visto pela lupa de nossos dias, é um satirista e um cínico em formação na melhor “tradição da pós-modernidade”.🔗

INFÂNCIA RECRIADA

A AUTORA
CELINA CASTRO

Nasceu em Candeias (MG), em 1954. Jornalista de formação, já havia participado das antologias **Mamãe, vim só fazer uma visita rápida** (Edith), **Maus escritores** (editada por Marcelino Freire e Vanderley Mendonça) e **Antologia de haikai**, organizada por Alice Ruiz e editada pela Black Demon Press. Celina também faz parte do coletivo Edith, 14 pessoas “apaixonadas pela palavra” que têm como objetivo publicar seus trabalhos literários, sendo seu coordenador-geral o escritor e jornalista Marcelino Freire. O trabalho coletivo já “vazou” das páginas e gerou vídeos e exposições de fotografias.



SANTOS DE VENTO
 Celina Castro
 Edith
 100 págs.

:: ADRIANO KOEHLER
 CURITIBA – PR

Infância é um pedaço da vida que fica mais rico e cheio de significados à medida que o tempo passa. Estamos sempre recriando a nossa infância, deixando-a mais feliz, mais aventureira, mais gostosa, mais como os filmes e livros sobre crianças felizes dizem que a infância é. E, para alguns, a infância revisitada é o lugar onde as grandes descobertas da vida foram feitas. Claro que, à época, não tínhamos o discernimento para entender o que estava acontecendo. Víamos os adultos de baixo para cima, olhávamos mais pernas que rostos, normalmente, e as coisas do “mundo de gente grande” não nos diziam respeito. É só quando entramos nesse mundo que recobramos o sentido de tudo o que aconteceu (ou inventamos um, o que também dá no mesmo, rigorosamente, afinal, a memória prega peças).

Até certo ponto, **Santos de vento**, livro de estréia da jornalista Celina Castro, é uma volta a uma infância plena de significados. Em 14 dos 17 contos, a protagonista é uma menina atenta ao mundo ao seu redor, e que gosta de contar o que acontece de acordo com o seu ponto de vista. Porém, não se trata de uma obra para crianças. Celina procura resgatar nessa narradora uma inocência que nós perdemos ao crescer. Para ajudar no resgate, a criança-narradora não mora

em uma cidade grande, mas no interior de Minas (provavelmente). É na roça idílica que ela tem contato com o “mundo da gente grande”, onde a morte e a vida não são assuntos de criança, mas estão sempre ali por perto. Como no conto *Jussara*, em que o filho da protagonista fica emburrado ao perceber que o frango da Páscoa era a galinha amiga. Ou em *Eufrásio*, em que a criança conta que os adultos só permitem às crianças chegar perto do defunto porque haviam se esquecido delas.

Há bastante tristeza nos contos de **Santos de vento**, mas o livro não é triste. A tristeza vem dos temas tratados por Celina. Em *Eu*, por exemplo, a criança se descreve como “feiosa, magricela, cabelos espetados de lisos”. A partir dessa introdução nada otimista, vemos que a criança espera que o menino mais bonito da turma um dia a chame para ser seu par, o que não acontece nunca. Em *Nero*, temos a história da relação partida entre a menina e seu cachorro/anho da guarda. Ao longo dos contos narrados pela menina, vemos fragmentos da sua infância e todos eles caminham na direção de certa melancolia, algo como um lugar onde estão as oportunidades perdidas.

Três contos dispensam a narração da menina, mas continuam ambientados no interior mítico do Brasil. *Ele* fala do improvável encontro do narrador com o diabo. *Nossa seca* traz um relato breve das agruras de um pequeno agricultor

durante a estiagem que aflige sua região. E *Jussara* trata da diferença de perspectivas de vida (e de morte) de um adulto e de uma criança. Novamente, um dos pontos de ligação entre todas as histórias é a tristeza dos relatos. Todos os fragmentos se encerram com uma nota para baixo, quando se fala em sentimentos. Mesmo assim, essa melancolia não chega a deprimir o leitor, apenas o faz repensar como foi a sua infância, eventualmente.

PECADILHOS

Celina tem um texto claro e direto, sem rodeios. Não há longas digressões filosóficas, apenas o essencial, como convém a uma menina. Nesse sentido, **Santos de vento** cumpre o que promete logo na capa ao mostrar a silhueta de uma menina de tranças pensando (sonhando?), com imagens que pouco sentido fazem para os outros mas que para ela devem fazer todo o sentido. Porém, na maior parte dos contos parece que eles terminam um pouco antes da hora. Celina poderia ter insistido um pouco mais na narrativa de cada conto. Em alguns, quando sentimos que estamos perto de um clímax, logo vem o fim, meio abrupto, meio seco demais. Não chega a prejudicar a leitura, mas dá a impressão de que a autora queria terminar logo aquele momento para partir para o próximo.

No conto *Ele* também ficou forçada a aparição do diabo. Há alguma construção do clima, mas muito sutil para dar a sensação de

que algo poderá acontecer mais à frente. Sabemos que algo acontecerá, pois o conto não se encerra, mas a possibilidade de que seja o diabo a aparecer é pequena e, quando isso acontece, não é que ficamos espantados ou sejamos surpreendidos. Ele aparece e desaparece e fim, não deixa um gosto estranho na boca do leitor, nem um susto, nada. Se houvesse uma preparação melhor, talvez o diabo nos metesse mais medo (ali, bem entendido).

Santos de vento remete aos santos do pau-oco, aqueles santos que parecem ser grandes e poderosos, mas que no fundo não valem uma pataca furada. Apesar disso, esses santos continuam por aí, dando o ar de sua graça (mas nunca a graça desejada) e eventualmente levando sopros de esperança para as pessoas, esperanças que logo se desfazem. Os santos de vento sopravam na casa da menina narradora, na Fazenda Ventania, lar de uma grande família dominada por uma matriarca que queria tudo na sua ordem. Mas até mesmo essa matriarca morre, e todo o poder que ela exercia mostra-se inútil ante a finitude da vida.

Santos de vento é um belo trabalho de estréia e mostra uma autora que, apesar de iniciante na ficção, já domina a palavra e a técnica narrativa. Se em alguns casos a autora poderia ter se demorado um pouco mais na elaboração de seus climas ou na preparação de seus finais, são pecadinhos que em nada comprometem o prazer da leitura. Esperemos o próximo.🔗

MAIS 3 PROVOCAÇÕES PARA EXCITAR O FOGO

1. Tempos atrás, um grupo de estudos da Universidade de Brasília, capitaneado pela professora Regina Dalcastagnè, desenvolveu uma pesquisa estatística intitulada *Mapeamento de personagens do romance brasileiro: anos 1970, anos 1990*.

A partir do catálogo das principais editoras de cada época (Civilização Brasileira e José Olympio para o período de 1965-1979 e Companhia das Letras, Record e Rocco para 1990-2004), o recenseamento constatou que o romance brasileiro é escrito majoritariamente por homens (72,7% dos autores) e sobre homens (62,1% dos personagens são do sexo masculino, proporção que sobe para 71,1% quando são isolados os protagonistas).

Além disso, os dados levantados pelo grupo de Dalcastagnè confirmam o que já era intuïdo por todos nós, leitores e autores. Refletindo nossa situação política e social, no romance brasileiro quase não há espaço pra certos grupos sociais específicos, as chamadas *minorias*. Quem são elas? Além da mulher, a criança, o velho, o índio, o negro, o gay, o favelado, o judeu, o árabe, o japonês, os deficientes, etc.

Apesar de a pesquisa coordenada pelo Centro de Estudos em Literatura Brasileira da UnB tratar apenas do romance, nossa intuição não vê qualquer problema em estender seu corolário para toda a ficção tupiniquim (incluindo contos, crônicas, novelas, peças de teatro, etc.). Tanto os escritores quanto os protagonistas de nossa ficção são hegemonicamente homens brancos, de classe média, europeizados. Ficam as perguntas: que ra-

zões justificam a escassa presença das minorias na ficção brasileira? Por que essa persistência, em nosso imaginário, do universal masculino do tipo branco-remediado-europeu? Por que a experiência social e subjetiva do índio, do negro, do gay e de outras minorias tem dado à luz tão poucos protagonistas significativos e interessantes?

O preconceito na literatura manifesta-se de muitas maneiras, não deixando de fora nem mesmo as características estritamente textuais. Ao lado da questão racial, econômica ou sexual, há também a questão de gênero literário. É verdade, amigos, até mesmo os textos sofrem preconceito.

A noção de *alta literatura* não surgiu à toa. Ela foi parida e alimentada pelos especialistas justamente pra deixar bem claro que existe, na imensa base da pirâmide literária, a *baixa literatura*, também chamada de *literatura de entretenimento*. Esses mesmos especialistas — certos professores, críticos e jornalistas culturais — classificam enfaticamente, por exemplo, a literatura policial, as obras de ficção científica ou de fantasia como *subliteratura*.

Esse tipo de preconceito aristocrático chama-se *textismo*. Sua origem é muito, muito antiga. A primeira manifestação de textismo ocorreu na Idade Média, com os trovadores provençais de *vanguarda*, aqueles que praticavam o *trobar clus* ou *trovar obscuro*. Esses concretistas “avant la lettre” não suportavam a poesia popular. Eles praticavam uma arte difícil, experimental, hermética, justamente pra afastar o público menos refinado.

Como escreveu Arnold Hauser: “o trovar obscuro era uma forma de

distinção social, um meio de impedir o acesso das classes inferiores e não-educadas aos prazeres estéticos desfrutados pelos níveis superiores da sociedade” (**História social da arte e da literatura**).

2. Como viver de literatura? Essa é a pergunta de um milhão de dólares.

As estatísticas informam que só uma ínfima fração de todos os escritores em atividade no mundo consegue viver de literatura, de direitos autorais. A gigantesca maioria, pobrezinha, não consegue sequer passar perto disso.

A gigantesca maioria dos ficcionistas e poetas vive de outras atividades mais rentáveis. Que até podem ser atividades ligadas à literatura, como o magistério, o jornalismo, a produção de roteiros para a tevê e o cinema, a tradução e a atividade editorial, por exemplo. Ou coordenando oficinas de criação, participando de júris literários, organizando eventos e participando de feiras e festas literárias. Este é o meu caso.

Parece que para a pergunta *como viver de literatura?* há pelo menos duas respostas:

1. Tornando-se um mestre absoluto, um autor aclamado e premiado mundialmente, como José Saramago e Philip Roth. Então, basta escrever e publicar obras de inquestionável valor literário. Simples assim.

2. Atendendo aos anseios do grande deus Mercado, faminto de best-sellers. Produzindo romances para as massas. Mas, atenção, quem acha que escrever um best-seller é a coisa mais fácil do mundo está esféricamente enganado. A receita do best-seller ainda não foi

descoberta. Muitos escritores tentaram e fracassaram.

O caminho mais seguro, na minha opinião, ainda é o da dupla jornada de trabalho, da vida dupla: ter uma profissão que pague as contas e possibilite também uma carreira literária.

Lembrem que Guimarães Rosa, João Cabral de Melo Neto e Vinicius de Moraes eram diplomatas. Manuel Bandeira era professor de língua portuguesa. Drummond era funcionário público. Nelson Rodrigues era jornalista. Moacyr Scliar era médico. Lygia Fagundes Telles foi procuradora do Estado. Rubem Fonseca foi delegado de polícia.

Eu sinceramente não sei o que é viver apenas de direitos autorais, pois nunca tive essa sorte. Nunca passei por essa experiência gloriosa.

Então, só posso compartilhar com vocês algo mais trivial. Só posso falar sobre a vantagem em ter outra profissão, uma que pague as contas, ou de viver de atividades periféricas.

A grande vantagem é uma só: a liberdade total na hora de escrever. É poder escrever quando eu bem quiser, sem compromisso, e o que eu bem quiser. É não ter que me preocupar com as exigências do mercado editorial na hora de escrever um poema, um conto ou um romance.

3.

Apesar da fiscalização, a cultura da fotocópia e do PDF continua enraizada nas universidades brasileiras.

Editores e escritores reclamam do prejuízo de 400 milhões de reais por ano com a pirataria. Segundo a Associação Brasileira de Direitos Reprográficos, são quase dois bilhões de páginas copiadas anualmente sem autorização.

O livro é caro ou barato? Pirataria é feio ou bonito? Vamos aos fatos.

Piratas são traiçoeiros, sorrateiros? São. Piratas são corajosos, arrojados? Certamente. Piratas são trapaceiros, ladrões? Pode apostar. Piratas são generosos, democráticos? Claro que sim.

Não existe meio-termo: pra uns, piratas são maus, pra outros, são bons; pra uns, são criminosos ignóbeis, pra outros, são heróis charmosos. No mar, ora Barba Negra, ora Will Turner. Na terra, ora Jack, o Estripador, ora Robin Hood.

O músico, a gravadora, o escritor, a editora, o cineasta e o produtor que deixam de receber pelo trabalho intelectual realizado abominam a pirataria. O vasto público fodido e mal pago apóia a pirataria. A classe média, menos fodida e um pouco mais bem paga, também.

Todo mundo prefere a alta qualidade do original à baixa qualidade da cópia, mas nem todos podem pagar o alto preço do original.

A pergunta mais singela, mais inocente, que qualquer criança de seis anos faria, é a mais óbvia de todas: para conter a metástase da pirataria, por que a indústria não baixa drasticamente o preço do original?

Não estou recomendando que a indústria comece a trabalhar sem qualquer margem de lucro, por tempo indeterminado, na tentativa de assfixiar a pirataria. Isso seria suicídio: as empresas logo iriam à falência.

Mas o processo de barateamento pode muito bem ser em escalas, pra que a indústria tenha algum tempo para se adaptar. Se um CD, um DVD ou um livro não custassem mais do que dez reais, desconfio que o produto pirata deixaria de parecer tão interessante assim. 🗣️



Itaipu. Um dos melhores atrativos turísticos do Brasil.

Mais do que milhões de quilowatts de energia, todos os anos, Itaipu gera emoções incríveis em milhares de turistas que vêm conhecer a maior geradora de energia limpa e renovável do planeta. Seus atrativos foram os primeiros no Brasil a receber o selo de qualidade ISO 9001. E o Circuito Especial, um passeio pelo interior da usina, foi eleito pelo Ministério do Turismo e pela Fundação Getulio Vargas uma das melhores práticas de turismo do País. Venha conhecer. A energia de Itaipu espera por você.



Informações e reservas: reservas@turismoitaipu.com.br
0800 645 46 45 www.turismoitaipu.com.br

O Vertedouro poderá estar fechado, devido a condições técnicas ou climáticas.

IEVE HOLTHAUSEN/DIVULGAÇÃO

 **INQUÉRITO** :: CAROL BENSIMON

TOCANDO AS INTENÇÕES

Com música, referências visuais e uma caminhada, a gaúcha Carol Bensimon trata de burlar uma possível falta de inspiração. Já através do trabalho diário, do sacrifício e da visão das páginas preenchidas, a autora do romance Sinuca embaixo d'água e do livro de contos Pó de parede procura chegar o mais perto possível de suas intenções, de preferência vestindo roupas confortáveis. Abaixo, Carol detalha seu processo de escrita, critica a cortesia excessiva entre autores no meio literário e expõe os cuidados que toma em sua criação.

• **Quando se deu conta de que queria ser escritora?**

No colégio. Tenho registros disso (cartinha da professora de artes, 1997, dizendo: “desejo que possa manter teus ideais em relação a ser escritora [...]”). Mas depois essa idéia ficou adormecida por pelo menos dez anos.

• **Quais são suas manias e obsessões literárias?**

Trabalhar com um vocabulário reduzido. Evitar ênclises. Variar a extensão das frases. Se um personagem precisar falar alguma coisa, que seja uma fala curta. Memórias de infância. Lugares decrépitos. Gente que pensa demais.

• **Que leitura é imprescindível no seu dia-a-dia?**

Alguma ficção, sempre.

• **Quais são as circunstâncias ideais para escrever?**

Temperatura amena, chimarrão ao lado, casa vazia.

• **Quais são as circunstâncias ideais de leitura?**

A menos ideal é à noite, um pouco antes de dormir. Percebo sempre no dia seguinte que não consegui absorver quase nada das últimas duas ou três páginas, então é preciso voltar a elas. De resto, qualquer hora, qualquer lugar.

• **O que considera um dia de trabalho produtivo?**

Uma página (que quase não exigirá mudanças) em seis horas de trabalho.

• **O que lhe dá mais prazer no processo de escrita?**

Quando pego um trecho escrito há dias, semanas, meses, e ele ainda parece bom.

• **Qual o maior inimigo de um escritor?**

A sensação de ter desaprendido a escrever, que, ao que parece, acomete o escritor sempre que ele começa um novo trabalho, ou quando passa alguns dias sem tocar em um texto já em andamento.

• **O que mais lhe incomoda no meio literário?**

Cortesia excessiva entre os autores.

• **Um autor em quem se deveria prestar mais atenção.**

John dos Passos. Em 1936, Sartre chamou-o de “o melhor escritor de nosso tempo”, mas aqui no Brasil ele não costuma passar de um nome engraçado. Ao longo da carreira, Dos Passos mudou radicalmente de posição política, e digamos que os experimentalismos dos primeiros trabalhos foram deixados de lado, junto com a utopia comunista. De todo o modo, a trilogia *U.S.A.*, que sempre está nas listas das melhores obras do século vinte, é incrível.

• **Um livro imprescindível e um descartável.**

O imprescindível: **Uma fração do todo**, de Steve Toltz. O descartável: **Um dia**, de David Nicholls.

• **Que defeito é capaz de destruir ou comprometer um livro?**

Quando fica claro demais que o autor quer provar um determinado ponto de vista, e portanto não há qualquer ambigüidade ou hesitação, apenas bons e maus, certo e errado.

• **Que assunto nunca entraria em sua literatura?**

A violência extrema.

• **Qual foi o canto mais inusitado de onde tirou inspiração?**

Às vezes procuro na internet referências visuais que me ajudem no processo da escrita. Enfim, fotos de estranhos. Jovens jogando hockey na rua, pessoas com máscaras, hotéis caindo aos pedaços, quartos de adolescentes, piscinas vazias, etc.

• **Quando a inspiração não vem...**

Coloco os fones de ouvido e ouço alguma música que pareça se adequar à cena que pretendo escrever. Então, em uma folha em branco, vou anotando alguns detalhes relativos a essa futura cena: uma ação, uma fala, elementos do cenário, pensamentos do narrador,

etc. Costuma funcionar, mas é claro que nem sempre. Nesses casos, o melhor é sair pra dar uma caminhada, ou tomar um banho.

• **O que é um bom leitor?**

Antes do livro publicado: um leitor chatíssimo, que questione pormenores. Depois do livro publicado: um leitor que se envolva e se sinta tocado pela história.

• **O que lhe dá medo?**

Que o resultado fique muito distante das intenções.

• **O que lhe faz feliz?**

A troca com os leitores. E trabalhar com roupas confortáveis.

• **Qual dúvida ou certeza guia**

seu trabalho?

O que me guia é aquela imagem vaga da coisa pronta, e daí a certeza de que, para chegar minimamente perto dela, vai ser preciso uma dose de sacrifício.

• **Qual a sua maior preocupação ao escrever?**

Dosar o cuidado formal (de onde eu tiro parte da diversão quando escrevo) com um enredo que possa interessar as pessoas.

• **A literatura tem alguma obrigação?**

A obrigação de não se levar tão a sério. Mas isso é só o meu ponto de vista.

• **Qual o limite da ficção?**

Os que você impõe. Para mim, cada livro é como um jogo, cujas regras você precisa decidir antes, para saber mais ou menos por onde ir.

• **O que lhe dá força para escrever?**

Ver a sucessão de linhas escritas, depois passar as páginas, os capítulos, saber que, um belo dia, vai terminar.

• **Se um ET aparecesse na sua frente e pedisse “leve-me ao seu líder”, a quem você o levaria?**

Eu diria para ele abordar uma pessoa com mais certezas.

• **O que você espera da eternidade?**

Qual eternidade? Adoraria acreditar nela. ☺



PAIOL LITERÁRIO

Temporada 2012

18 de abril · Ivan Angelo
09 de maio · Jaime Prado Gouvêa
20 de junho · Paulo Lins
03 de julho · Daniel Galera
15 de agosto · Marcia Tiburi
19 de setembro · Rodrigo Lacerda
03 de outubro · Francisco Alvim
21 de novembro · Altair Martins

Sempre às 20 horas | entrada franca

Realização
FIEP SESI
rascunho
PAIOL LITERÁRIO

Apoio
Literato GAZETA DO POVO

Paiol Literário.
PALCO DE GRANDES IDÉIAS.



DE MÃOS DADAS COM LIMA BARRETO

Recebo de Luciana Hidalgo — uma das mais inspiradas estudiosas da obra de Lima Barreto — uma idéia do autor de **Triste fim de Policarpo Quaresma** que reforça algo que venho tentando, precariamente, pensar: o papel da literatura na construção de laços afetivos entre os homens.

Diz Lima Barreto: “A arte literária se apresenta com um verdadeiro poder de contágio que a faz facilmente passar de simples capricho individual para traço de união, em força de ligação entre os homens, sendo capaz, portanto, de concorrer para uma harmonia entre eles, orientada para um ideal imenso em que se soldem as almas”.

Interessa-me aqui, em especial, a idéia do contágio. A idéia das almas soldadas. A literatura como peste: um livro nos envolve, ele nos engole, somos detidos em seu domínio. Ele nos prende, nos solda. Após a leitura, vem o impulso de transmitir essa experiência. Ela é, porém, uma experiência intransmissível, já que o romance ou o poema que leio, embora seja o mesmo romance ou poema, não será o mesmo romance ou poema que você lê.

Ainda assim: é possível transmitir não um “conteúdo”, ou uma vivência — pois a literatura, muito mais que ofício ou “especialidade”,

é uma travessia. Não uma tese — a literatura nada tem a defender —, tampouco um ponto de vista — ela é sempre um emaranhado de pontos de vistas. Transmitir, no entanto, um golpe. Livros nos golpeiam. Muitas pessoas adoeçam dos livros que lêem — eu mesmo já adoeci.

Só na esfera do contágio (um nome mais simples: da paixão) podemos pensar em transmitir alguma coisa. Ou será simples aula, cartilha, apostilha. Não: a literatura não inclui o campo do certo e do errado. Está muito além das normas. Diz, ainda, Lima Barreto sobre seu poder integrador: “Ela se apieda tanto do criminoso, do vagabundo, quanto de Napoleão prisioneiro ou de Maria Antonieta subindo à guilhotina”.

É bom não confundir: Lima não fala de uma piedade “espiritual”, algo que diz respeito às religiões, mas não às ficções. Fala (repito a palavra, nunca é demais repeti-la) de um contágio e, portanto, de um sentimento que nos derruba e “adoece”. Algo que se passa ao nível do corpo. Algo que nos devora, que nos mastiga (mais uma vez e sempre Oswald!). Uma experiência que nos transforma.

É esta transformação que cabe transmitir. Esta metamorfose, sim, contagia. É uma praga. Uma peste. Livros deformam e mudam as pessoas. Pensemos nos escritores.

Será possível imaginar que Guimarães Rosa continuou a ser o mesmo homem depois de escrever o **Grande sertão**? Será possível crer que Clarice Lispector continuou a ser a mesma mulher depois de escrever **G. H.**? Quantos homens cabem dentro de Fernando Pessoa? Quem pode dizer, com certeza, quem foi Carlos Drummond?

Os leitores também se deixam afetar. Também são engolidos (digeridos) pelo que lêem. Ao abrir um livro, é bom lembrar, brincamos com fogo. Os livros que nos engolem, mas que nós também engolimos, não se tornam “dejeito” — só para usar uma palavra delicada —, mas se transformam em substância, em energia, em sangue.

Sim: a literatura produz sangue. Mais ainda: ela é feita com sangue. Pergunte a Clarice, pergunte a Rosa, pergunte a Pessoa. O que sobra (o dejeito) é aquilo que fomos incapazes de escrever, ou de ler. Sobram muitas coisas em uma escritura e também em uma leitura. E só por isso retornamos ao mesmo livro, uma vez e mais outra vez, e ele se transforma em outro livro, e mais outro, e outro ainda. Ficções são intermináveis.

O contágio: eis o laço. Vaticano Lima Barreto, em uma afirmação comovente que muitos tomaram como um exagero retórico: “O

destino da literatura é tornar sensível, assimilável, vulgar esse grande ideal de poucos para todos”. Vê na literatura, ainda, uma “missão quase divina”. Não deixa de ser uma boa metáfora: a escrita de ficção nos religa. A nós mesmos e aos outros. Há uma cola nas palavras. Ficções grudam.

Assim como se registra o tipo sanguíneo, devíamos registrar também o “tipo ficcional”. Mas, ao pensar em “tipos”, não matamos a ficção? Aquelas “digitais” imaginárias que nos distinguem dos outros, mas que, por contraste, também nos ligam aos outros. Digitais, no entanto, oscilantes, que nunca se deixam registrar. A literatura tem um estranho poder de associação. Ato solitário — escrevemos ou lemos em absoluto silêncio —, ela, apesar disso, estende pontes secretas entre ilhas (homens) que, de outro modo, ficariam perdidos para sempre. Não pontes fixas, mas pontes que ondulam. Pontes móveis, que nos levam a outro, e mais outro lugar.

Vejam o fervor que liga (religa) os leitores de Clarice, de Rosa, de Pessoa, de Drummond. Eles formam bandos de apaixonados, que se encontram nos bares, nas universidades, nas praias, nas bibliotecas para dividir o gozo da palavra. Ali onde encontro uma coisa, você encontra outra. Leio em uma direção,

você lê na direção contrária. Sofro um forte impacto, você sofre uma queda. Cada leitura é uma leitura: temos sempre muito a trocar.

Exalta-se o apaixonado Lima Barreto: “A arte, tendo o poder de transmitir sentimentos e idéias, trabalha pela união da espécie”. Talvez não se deva ir tão longe. Se pode conduzir a uma salvação, a literatura o faz no âmbito do particular. Muitas pessoas já foram, sim, salvas pelos livros que leram! Daí pensar na união da espécie, bem: por que não? Trata-se de um ideal e, como qualquer ideal, irrealizável. Ideais são sinais que apontam caminhos. São rotas, e não destinos. Luzes, e não estradas.

Por isso a literatura é, mais que um ofício, uma aventura. Ela é uma caminhada, provavelmente uma caminhada sem fim. Mas que consolo se encontramos uma boa companhia pelo caminho! Por exemplo: Lima Barreto. 📖

NOTA:

O texto *De mãos dadas com Lima Barreto* foi publicado originalmente no blog *A literatura na poltrona*, mantido por José Castello no site do caderno *Prosa & Verso*, do jornal *O Globo*. A publicação no **Rascunho** faz parte de um acordo entre os dois veículos.

BUSCA INFINDA



:: MAURÍCIO MELO JÚNIOR
BRASÍLIA – DF

Imagem, de tão recorrente, já virou lenda urbana, quase: um homem magérrimo, subnutrido, pálido, olheiras profundas, trancado num escritório, angustiado diante de um papel em branco, por horas e horas catando a palavra exata para expressar suas idéias, para contar suas histórias. Uma vida tão intensamente apática que, ao contrário da existência do homem comum, não daria um romance. Fora os raros aventureiros, como Jorge Amado e Fernando Sabino, esta é a imagem do escritor, a do ser que perde os dias no imenso espaço de solidão de uma torre de vidro, que está na imaginação coletiva.

Curioso é que recentemente a figura do escritor vem aparecendo com frequência como personagem de romances. Não que ele tenha sido esquecido por completo pelos criadores de antes, e alguns exemplos desta presença são bem curiosos. Fechando o sétimo volume de *O tempo e o vento*, Erico Verissimo revela a angústia de Floriano, que passa a última parte da trilogia, **O arquipélago**, sonhando se tornar escritor, e enfim toma a decisão de enfrentar o desejo e escreve o primeiro parágrafo do que viria a ser a saga da família Terra-Cambará, ou melhor, a saga do próprio Rio Grande do Sul.

Mais próximo da literatura contemporânea está o romance **Dias de Faulkner**, de Antônio Dutra, onde o escritor americano, entre largas doses de bebidas, jogos de sedução e programas oficiais, transita por uma São Paulo ainda ingênua e até romântica.

Mostrar que o escritor não é o ser estranho do imaginário popular não chega a ser novidade na literatura. E também fugindo do estereótipo para aprofundar-se na angustiante rotina de um candidato a escritor, Julián Fuks volta à ficção. Em seu novo livro, **Procura do romance**, o protagonista, Sebastián, é um brasileiro descendente de

argentinos que volta a Buenos Aires e ao apartamento onde passou a infância. Aparentemente a viagem se dá como uma solução para as incontáveis dúvidas que o impedem de começar, de fato, uma carreira literária. Mas nada no texto pode ser lido de maneira tão óbvia. As buscas se bifurcam amplamente durante o desenvolvimento da história, que ora aponta na direção da própria identidade do personagem, ora resvala em questões amorosas.

FASCÍNIO PELO FRACASSO

Naturalmente, o foco principal é literatura, ou pelo menos é nisso que Julián Fuks quer que o leitor acredite. E neste jogo de esconde-esconde, o autor brinca com as tantas regras que são impostas a um jovem escritor. Aliás, bem como as oficinas literárias, os, digamos, “cadernos de exercício” do pretendente a autor proliferam para a glória do mercado. O problema é que, como no soneto de Carlos Pena Filho, tais regras estabelecidas são caminhos incertos. Ao escritor, valem mais a persistência e a determinação na aprendizagem.

Enfim, caminhando pelas ruas de Buenos Aires e reencontrando velhos amigos, Sebastián vai descartando os ensinamentos adquiridos ao longo de muitas leituras e, por fim, como o título do livro anuncia, a experiência termina por ser somente a procura de um romance que não acontece, que o autor simplesmente não tem ousadia para escrever. Ou melhor, não consegue enfrentar a tarefa por não saber que história de fato quer contar.

Estamos diante de uma frustração, de um fracasso pleno, e aí reside o fascínio que o livro exerce. Atraindo a atenção do leitor, Julián Fuks o leva para outros tantos temas que quer, e consegue, subliminarmente, discutir.

IDENTIDADES

O primeiro e mais explícito destes temas, claro, são as referências literárias. Ninguém está só no universo, parece anunciar, ao relembrar as inseguranças de outros autores e, so-

bretudo, os gestos de introspecção de gênios como Borges e Kafka. Ao longo da narrativa, Sebastián vai colhendo pérolas e, de reflexão em reflexão, se aparelhando, se armando para dar início ao trabalho artístico. Mas algo o empurra para outras bandas, o desvia de seus propósitos, e tal atitude não pode ser creditada apenas à falta de um enredo ou mesmo de talento. Há algo mais no sub-reino deste escritor irrealizado.

Ao perceber isso, o leitor olha com mais atenção para uma outra busca, a da identidade necessária. Sebastián faz parte de dois mundos. Como seu criador, nasceu no Brasil, mas logo foi para Buenos Aires, onde passou a infância. Novas reviravoltas políticas obrigaram os pais a voltarem para o exílio, no Brasil, onde o protagonista passa a viver em definitivo.

O reencontro com o ambiente portenho coloca o personagem em xeque. É quando se sente um ser híbrido, uma mistura indefinida de culturas tão próximas e tão antagônicas. E aí lhe bate aquele sentimento que Darcy Ribeiro acertadamente chamou de “ninguendade”, quando o cidadão não consegue inserir-se em nenhuma das situações que estão postas em sua frente.

No caso de Sebastián, ao mesmo tempo em que resguarda o respeito por sua porção argentina, não quer se desfazer e até necessita dramaticamente de sua parte brasileira. Este dilema se reflete no sotaque que tenta domar, mas que também não insiste em renunciar, pois sabe que ali se concretiza uma de suas mais sólidas âncoras. E neste turbilhão vai jogando as lembranças e as pessoas de sua infância. Todos para ele são caros, no entanto já não sente a proximidade íntima que gostaria de dedicar a toda essa gente e a todos esses cenários.

Também Buenos Aires já não se identifica com aquela que ele palmilhou com pés infantis. A cidade está toda envolvida numa tristeza profunda, digna de uma letra de tango. E se antes a melancolia era política, esta foi quebrada pelos

ventos democráticos. Os generais, os gorilas do antigo regime que oprimiu o país e exilou os pais de Sebastián, estão de volta aos quartéis ou mofam em prisões. Mesmo assim, a paz não reina na Praça de Maio, na Casa Rosada.

Todo o universo político se volta para os massacres da crise econômica. Com a falta de oportunidades, jovens perambulam pelas ruas, velhos caminham sem esperanças, e o vento frio amofina ainda mais o ambiente já pesado e dolorido. As mães voltam à praça já com outro propósito. Agora, não basta encontrarem os filhos, precisam alimentá-los. E tudo parece seguir os rumos das velhas adagas borgeanas: a solução para os instantes extremos. Julián percorre o âmago de um povo empobrecido sim, mas digno e orgulhoso.

UM OUTRO ROMANCE

Olhando árvores ressecadas pelo frio, Sebastián observa o subúrbio e começa a entender as bases de sua origem. No entanto, também isso não o satisfaz. Sua procura é mais profunda e, certamente, mais humana.

Toda esta humanidade surge quando o livro começa a sinalizar para o final. De repente, o narrador onisciente momentaneamente larga o ofício e dá lugar a uma narrativa em primeira pessoa. Humanizado Sebastián, a prosa muda de tom. Cresce em angústia. E surge uma súbita paixão, uma necessidade de falar de amor e desilusão. E talvez esta seja a real procura do romance, ou seja, a busca do termo no seu sentido lato, no sentido de sentimentalidades e não de objetividades.

Não se trata só de literatura a procura, enfim. Ela se transfigura numa linguagem que despe toda mitologia do ofício da escrita para falar de sentimentos. E assim, Julián Fuks faz de seu **Procura do romance** um exercício literário pleno, pois cata os cacos de todas as frustrações, sejam elas literárias, sociais ou amorosas.

Um livro moderno por ser amplo e multifacetário. 📖

O AUTOR JULIÁN FUKS

É paulistano e nasceu em 1981, filho de argentinos exilados no Brasil. É autor de **Histórias de literatura e cegueira** (2007), livro finalista dos prêmios Jabuti e Portugal Telecom. Com **Fragments de Alberto, Ulisses, Carolina e eu**, ganhou o Prêmio Nascente de 2003. Jornalista e crítico literário, trabalhou na *Folha de S. Paulo* e foi colaborador das revistas *Entrevivos* e *Cult*.



PROCURA DO ROMANCE

Julián Fuks
Record
144 págs.

Contos de **FRANCISCO DE MORAIS MENDES** surpreendem pela imprevisibilidade e pela força, apesar do conjunto irregular

Arte rara de inventar

DIVULGAÇÃO



:: PAULA CAJATY
 RIO DE JANEIRO – RJ

A questão dramática de toda coletânea é que comparações são sempre inevitáveis. Diferente de um romance, onde se lê a obra de cabo a rabo, sem que os capítulos sejam tomados *per se*, a relativização sempre leva a um ranking de melhores e piores, o que conduz — em todas as circunstâncias — necessariamente a uma injustiça.

Injustiça porque se houver um ou dois contos excepcionais, espetaculares em uma coletânea, estes serão tomados por paradigma, e à luz deles todos os demais serão considerados.

O lado bom de uma coletânea é que os contos julgados melhores ou piores mudarão de acordo com cada leitor, de modo que se relativizam mais uma vez, e assim a justiça pode voltar a reinar, equilibrando a relação interna entre os contos com a relação externa deles com o leitor-paradigma.

A partir dessas considerações prévias, é que inicio a tecer comentários sobre o ótimo **Onde terminam os dias**, de Francisco de Moraes Mendes, ou “Chico” Mendes, como é conhecido em sua terra natal. A trajetória do mineiro de Belo Horizonte já prometia uma boa leitura. Autor premiado, semifinalista do Portugal Telecom de 2003 com o livro **A razão selvagem**, Chico integra uma safra de autores reunidos sob o Coletivo 21, grupo de escritores que se reuniram em maio de 2011 em um “fórum permanente de troca de idéias e busca de formas complementares” para se aproximarem dos leitores e das possibilidades do mercado.

Iniciando a leitura, no que se refere à forma dos contos, é preciso dizer que Francisco gosta do modo irregular. Há contos grandes, misturados com alguns bem pequenos, subvertendo a conhecida receita de bolo de que um conto bom precisa ter de três a cinco páginas, nem mais nem menos.

Para além da questão estética, no conteúdo os contos são, sem exceção, de uma inventividade rara, de modo que em nenhum momento o leitor tropeça em algum clichê. Ao contrário, Francisco foge do óbvio, corre do fácil. Muito embora o autor lance mão de espaços conhecidos do cotidiano — o escritório, o hotel, o apartamento, o restaurante, o interior do carro, a escola — e de personagens sempre urbanos — o procurador aposentado, a motorista, o alfaiate, o mecânico, o gerente de hotel —, a montagem das tramas é feita de modo a permitir que o leitor assista estupefato a um desenrolar detalhado de acontecimentos impensáveis, o mundo girando em um caleidoscópio infinito de possibilidades.

Para além da expectativa que ronda as histórias, aquela curiosidade deliciosa de saber o que vai acontecer no final, o fio que as une passa por altas doses de angústia, constatações dramáticas, circunstâncias absurdas e, especialmente, por uma total imprevisibilidade.

Francisco é bom na arte de inventar.

PÉTALA POR PÉTALA

Levando **Onde terminam os dias** como um convite para uma “caça ao tesouro” literário, veremos que o autor não decepciona. Em todos os contos, a idéia dos dias terminando estará lá, esperando o olhar cuidadoso do leitor, e chega a ser até relativamente fácil, para quem procura com atenção, encontrar em cada um deles a resposta para essa proposição inicial.

Como exemplos mais evidentes, em *Pitanga verde* o dia termina em um mundo que dá voltas a cada dia, “de cara para uma parede escura onde de vez em quando bate a luz do farol de um carro”; em *Vanessa espera*, o dia termina quando giramos a cadeira e descobrimos que aquele alguém tão desejado já partiu, não esperou e se foi, deixando a porta entreaberta; em *Mundo louco*, o dia termina como um cão carente, arranhando a porta e ganindo baixinho; e por aí em diante.

Se em todos os contos, olhando com cuidado, podemos observar nas fendas do texto a resposta para a proposição do título, também neles podemos ver algo do ofício da escrita ou da arte de criar e (re)inventar realidades. O menino de *Pitanga verde* precisa escrever redações para o colégio e diz que vai “ligando palavras sem sentido porque (...) era bom em juntar palavras sem sentido e montar histórias, ainda mais que (...) tinha as ferramentas da imaginação”. Por sua vez, o protagonista de *Vanessa espera* revela que não só escreve, mas mergulha “na escrita como quem se atira de um despenhadeiro”.

Francisco distribui, em seus contos, reflexões preciosas sobre as agruras do escritor e seu cotidiano, além de constatações sinceras sobre o homem em seus múltiplos relacionamentos. Também não deixa de mostrar sua maestria no exercício metalingüístico. Um bom exemplo dessa criação superposta é *Mitre no Hotel Júpiter*. Nesse conto genial, o próprio gerente do hotel é escritor e, muito embora confesse tenha participado de oficinas de escrita criativa e se considere um escritor pífilo, conta o episódio de Diogo Mitre, um hóspede em particular que lhe segreda uma história, também inventada. Diogo Mitre também escreve — aliás, tecla — com uma desconhecida na internet, e essa mulher também inventa uma vida diversa da revelada, em um romance de mentiras sem fim, numa incrível superposição de camadas narrativas sem que, contudo, isso atrapalhe minimamente o sentido da leitura. Ao contrário, além de divertir o leitor menos atento, leva uma flor a ser cuidadosamente desfolhada, pétala por pétala, pelo leitor mais voraz. Aliás, também neste conto, o autor exhibe a difícil arte de criar uma história com dois personagens principais de igual importância: afinal, de quem é a história? Daquele que narra ou daquele que é objeto da narrativa?

Divertindo-se com a condi-

ção de inventor, Francisco descreve um personagem que, de tão criativo, inventa até por encomenda, a pedido do amigo que lhe inveja sua companhia imaginária: “Sabe o que eu vou fazer pra você esquecer a minha mulher? Vou inventar uma pra você. Vai escutando”. Chico inventa também um homem que, de se fantasiar de cachorro, acaba agindo como tal. Inventar alguém que inventa ser outro, para ver se o destino de mudar de pele pode ser alterado. Será que o escritor, ao mudar de pele e vestir seu personagem, também altera seu próprio destino? Francisco é mesmo bom no que escreve, no que revela, no que esconde, em cada diálogo, em cada volta que dá antes que o dia termine.

Voltando aos dias mais soturnos do autor, há os que terminam como em *Os bonecos*, feito um caminhão, ligando o motor e partindo, se distanciando, levando para longe nossos afetos, indo estacionar em outras paisagens e trazendo algumas sombras para umedecer os olhos. Há ainda os que terminam “Cansados, falando das poucas jogadas, da mixuruque do jogo”, ou até mesmo alguns dias, infernais — e que chegam a ser densos, palpáveis —, quando um homem forte, um pai de família, um verdadeiro Davi, se senta à cadeira fechando as pálpebras e inclinando eternamente sua cabeça no encosto da poltrona.

Os dias do escritor talvez também terminem assim, um tanto nebulosos, com bordas mal delimitadas, olhando para um teto branco e escuro, ainda que algumas vezes iluminado por fachos breves de luz. Ou, com alguma sorte, os dias terminariam com mulheres desejadas à sua nuca, histórias perversas rondando seus ouvidos e os fantasmas da própria mãe a persegui-lo.

CONTOS OFUSCADOS

Nessas coletâneas de dias, lembro que, como dito antes, há os excepcionais e os que, à sua luz, se apequenam. Assim como na vida, há dias esplêndidos, outros péssimos e, naquela área cinza e indefinida, a maior parte deles: os dias comuns. Desse modo é que, diante da genialidade de alguns dos contos de Francisco, há outros poucos — mais comuns — que minguem, tristemente ofuscados pela força narrativa dos demais.

Começo pela parte boa. Os contos em que o autor invoca personagens da infância são os que mais se destacam, sendo *Pitanga verde* e *A luta do ano* de rara beleza e intensidade. Nesses contos ímpares, vestindo o personagem criança como ninguém, o humor se une de forma simbiótica com as constatações cruéis do abandono, da loucura, da superstição, do acaso, com sentimentos que, de tão reais, fazem com que a narrativa pareça a exata representação da realidade, transportando integralmente o leitor para outra dimensão de tempo e espaço, em um truque de mágica digno de cinema. Nesses contos, Francisco faz o leitor rir às

O AUTOR FRANCISCO DE MORAIS MENDES

Nasceu em Belo Horizonte, em 1956. Formou-se em jornalismo e cursou mestrado em Literatura Brasileira, na Faculdade de Letras da UFMG. Já publicou os livros de contos **Escreva, querida** (Mazza, 1996) e **A razão selvagem** (Ciência do Acidente, 2003). O primeiro ganhou os prêmios Cidade de Belo Horizonte, da Prefeitura, e Minas de Cultura, do governo do Estado. **A razão selvagem** foi semifinalista do Prêmio Portugal Telecom em 2003. Resenhou livros para os jornais *Correio Braziliense* e *O Tempo* e publicou contos no **Rascunho**. Atualmente, trabalha como escritor, colaborador, e atua como jornalista da Assembléia Legislativa de Minas Gerais.

gargalhadas e sentir o peito contorcer-se, solapado de uma realidade tão áspera que chega a dar um nó no estômago, faz suar para dentro, traz um choro quase mudo e faz sentir o mundo dando várias voltas em um só dia, a cada parágrafo.

Abro um parêntese para a bela imagem do estudante que se espanta com o mundo dando voltas a cada dia, porque essa não deixa de ser a grande verdade para a qual ninguém se lembra de olhar: o mundo dá mesmo — para todos que vivem nele — uma volta inteira a cada dia, e isso fica totalmente esquecido pelos adultos que vêm nesse mesmo mundo uma linha temporal contínua, linear, ininterrupta. Acontece que justamente essa última noção é que é ficção, absurdo, impossibilidade: vemos uma linha reta enquanto o mundo está dando voltas, e é preciso que um mestre venha nos abrir os olhos.

Os contos mais amargos não falam de lembranças ou de histórias absurdas, mas apresentam a própria morte com uma verdade tão intensa que criam um impacto de angústia no leitor, quase como um conto de terror, desses que dão pesadelos à noite. Assim acontece com *Um cavalo* e *O sumiço do gigante verde*. No primeiro, a morte de um animal belo e inocente é um retrato de algo extremamente brutal e assustador. No segundo, a história é de um mundo que entra em colapso, de um sistema que se desarticula com a falta de uma peça, de um gigante verde que desaparece e, junto com ele, uma vida de princesa que desmorona — a princesa que vivia reclamando ter sido raptada pelo gigante.

Fecho o texto ciente da injustiça. Os contos mais comuns são, retirados do critério comparativo, ainda assim excelentes. Em *O tempo dos sinais* e *Para inventar Leila*, por mais que executados com o melhor rigor da técnica das narrativas breves, apresentam bons exemplos de narração reflexiva, enquanto *A moça do andar de baixo* é um conto totalmente construído em diálogo, sem espaço para a voz interna do narrador ou de um personagem.

Felizmente, eu não sou a única leitora — felizmente, a justiça poderá ser restaurada a partir dos olhos alheios. 📖



ONDE TERMINAM OS DIAS

Francisco de Moraes Mendes
 7Letras
 148 págs.

Puro pedantismo

Pretensamente grandioso, **CANAÃ**, de Graça Aranha, é impregnado de preconceitos e estereótipos



O AUTOR
GRAÇA ARANHA

José Pereira da Graça Aranha nasceu em São Luís do Maranhão, a 21 de junho de 1868, e faleceu no Rio de Janeiro, em 26 de janeiro de 1931. Depois de cursar a Faculdade de Direito do Recife, exerceu a magistratura no interior do estado do Espírito Santo. Serviu como diplomata na Europa. Após o sucesso de **Canaã**, em 1911 publicou a peça **Malazarte**, inspirada em Ibsen. Membro fundador da Academia Brasileira de Letras, desligou-se da instituição depois de aderir ao Modernismo. Também publicou: **Estética da vida** (1921); **Correspondência entre Machado de Assis e Joaquim Nabuco** (1923); **O espírito moderno** (1924); **Manifesto de Marinetti e seus companheiros** (1926); o romance **A viagem maravilhosa** (1929); e a autobiografia incompleta **O meu próprio romance** (1931 – publicação póstuma).

:: RODRIGO GURGEL
SÃO PAULO – SP

Jamais entendi por qual motivo afirma-se que **Canaã**, de Graça Aranha, publicado em 1902, é um romance nacionalista — e, conseqüentemente, teria sido uma das obras que anteciparam as idéias da Semana de 22. A bem da verdade, se há exaltação dos valores nacionais nesse livro, estão descritos às avessas — ou foram encontrados por algum crítico fantasioso.

Desde o início da narrativa, quando Milkau, o protagonista, passa pela fazenda do coronel Afonso, a caminho de Porto do Cachoeiro, no Espírito Santo, o que se referir ao Brasil será descrito, no mínimo, como rústico. O próprio coronel é a figura da decadência:

De pés nus, calça de zuarte, camisa de chita sem goma [...], triste, como se tivesse consciência de que sobre si recaía o peso do descabro da raça e da família; o olhar, turvo, apagado para os aspectos da vida como o de um idiota; o esgotamento de suas faculdades, das emoções e sensações era completo e o reduzira a uma atitude miseranda de autômato.

O que imaginamos ser uma visão passageira espraia-se pelo livro. Pouco depois, ao encontrar um velho cafuzo e seus dois familiares, não apenas a residência está em ruínas, mas tudo é pobreza, desalento, incapacidade de tomar iniciativas — e o velho chega a lembrar com saudade o tempo em que era escravo. O narrador salienta a “mal definida resignação dos esmagados” e a “indolência sinistra”.

Ainda no Capítulo I, surge o agrimensor Felicíssimo — e o narrador sintetiza a personalidade do cearense definindo-o como alguém que dá “expansão aos instintos da sua nativa e tranqüila vadiagem”. Mas não só. Felicíssimo é o brasilei-

ro que fala mal de seus compatriotas e enaltece, como bom adulador, os imigrantes alemães. Especialista em falsa cordialidade,

para se dar de importância e intimidade com os moradores, [...] penetrava pelos armazéns adentro, para trocar uma palavra com o dono da casa. Algumas vezes, conseguia arrastar do fundo das lojas até à porta os negociantes, com quem [...] tomava liberdades, dando-lhes palmadinhas nas costas, beliscões na barriga e dizendo-lhes injúrias por gracejo, ao que os alemães complacentes sorriam muito rubicundos [...].

Graça Aranha é impiedoso com o agrimensor: em seu escritório, “meia-água coberta de zinco”, não há “nem um livro de leitura, nem o quadro mais humilde, nem uma fotografia; apenas um maço de jornais, para desabafo da curiosidade [...]”. E o cearense protagoniza a cena mais hilariante do livro, na qual descobrimos que não sabe usar o teodolito, aparelho básico de sua profissão, mas finge saber e mette-se a fazer macaquices no intuito de persuadir Milkau e Lentz, ambos alemães, de que, na verdade, seus empregados é que são ignorantes. Depois, bêbado numa festa da colônia, agirá de forma ridícula e escandalosa, acompanhado de outro brasileiro, o mulato Joca, responsável por um espetáculo animalesco diante dos colonos estupefatos.

Há, sim, na abertura do Capítulo II, uma bela descrição da floresta tropical, mas o brasileiro será sempre tratado como alguém que não se esforça. Num grupo de trabalhadores, os alemães apresentam “robustez, [...] pulsos de ferro, torso hercúleo, barbas avermelhadas, olhos de um azul de abismo”, enquanto o único mulato tem “a cara mascarada pelas bexigas [...]”. Com os olhos rajados de sangue e os dentes pontiagudos de serra, tomava por vezes a aparência de

um sátiro maligno”, expressão que “não era freqüente”, diz o narrador, substituída “rapidamente” por “um riso fácil e ingênuo”.

Os funcionários do Poder Judiciário que atuam na colônia são arrogantes, autoritários e corruptos — roubam e oprimem os alemães indefesos. E a vida dos colonos é descrita por meio de exagerado otimismo, formando um contraponto, que se pretende irrefutável, com a descrição da fazenda em ruínas, sobre a qual falamos no primeiro parágrafo. Nada escapa à hostilidade de Graça Aranha: a natureza brasileira é “trágica”, enquanto a européia é “doce”; e até mesmo a esposa do juiz, “esbelta, magra e muito jovem”, apresenta a “palidez brasileira, doentia e diáfana”.


EVOLUCIONISMO

A cada página, reaparece o fel do naturalismo, pretensamente científico, de Aluísio Azevedo, passados doze anos da publicação de **O cortiço**. Eco da escola evolucionista e do germanismo de Tobias Barreto, de quem Graça Aranha foi discípulo, **Canaã** também apresenta respingos da lama frenologista e preconceituosa de **Mestiçagem, degenerescência e crime**, de Nina Rodrigues, publicado em 1899.

Milkau vê, no menino brasileiro que lhe serve de guia, o “rebento fanado de uma raça que se ia extinguindo na dor surda e inconsciente das espécies que nunca chegam a uma florescência superior, a uma plena expansão da individualidade”. Em certo momento, quando a criança lhe sorri, o alemão enxerga apenas “os lábios descorados, mostrando os dentes verdes e pontiagudos, como afiada serra” (imagem cara ao nosso autor), enquanto o “rosto macilento se esclarecia com a grande doçura de uma longa resignação de raça”. E o narrador anuncia que o alemão vê tudo isso “com bondade”... — eufemismo para designar a complacência do imigrante que se

acredita superior aos nativos.

Para o desesperado nietzschiano Lentz, “o homem brasileiro não é um fator do progresso: é um híbrido. E a civilização não se fará jamais nas raças inferiores”. Milkau, apesar de otimista, pensa de maneira semelhante. Movido pelo mesmo evolucionismo, foi seu olhar infantil e panglossiano, dizem, que contaminou os jovens da Semana de Arte Moderna, pois acredita que a salvação do homem virá pela mestiçagem. Ele afirma: “As raças civilizam-se pela fusão; é no encontro das raças adiantadas com as raças virgens, selvagens, que está o repouso conservador, o milagre do rejuvenescimento da civilização”. Ao que Lentz responde: “– [...] Será sempre uma cultura inferior, civilização de mulatos, eternos escravos em revoltas e quedas. Enquanto não se eliminar a raça que é o produto de tal fusão, a civilização será sempre um misterioso artifício, todos os minutos rotos pelo sensualismo, pela bestialidade e pelo servilismo do negro”. Milkau defende, ao contrário, uma “evolução constante e indefinida”. Segundo sua visão idealista e romântica, “o conjunto humano, formado dos povos, das raças, das nações, não pára em sua marcha, caminha progredindo sempre e os seus eclipses, os seus desmaios não são mais que períodos de transformações para épocas fecundas e melhores”. E insiste, movido pelo utopismo: “É a fatalidade do Universo que se cumpre no Todo que é uma parte dele...”. Lentz e Milkau, cada um à sua maneira, não suportam o fardo da realidade, as inevitáveis incertezas; por esse motivo, buscam, no evolucionismo, a solução definitiva, que instaure a Canaã perene.

O próprio narrador está impregnado dessas idéias, revelando, aqui e ali, concepções estereotipadas e racistas. Certa família húngara, que se estabelece na região acompanhada por um cigano, é descrita desta forma: 



CAROLINA VIGNA-MARÚ

A insistência de Graça Aranha em defender teses filosóficas e sociológicas criou um curioso esforço narrativo, nada mais, cuja teatralidade desengonçada chega a tornar cômico o que pretende ser trágico.

[...] Viviam unidos em uma só comunhão de desânimo e de espanto na casinha feita de madeira tosca, com teto de telhas de pau [...]. Aí cumpriam o ritual dos costumes pátrios. Sob a pressão cobarde do isolamento, apegavam-se, como a um refúgio, às intatas tradições, transportadas de sangue a sangue e mantidas pelo temor religioso dos antepassados. O cigano partira também, arrastado pelo instinto vagabundo.

IDEALIZAÇÃO E DELÍRIO

Como se não bastasse, aos atavismos somam-se, em certos trechos, empolados lugares-comuns:

O agrimensor depois do trabalho [...] entretinha os dois emigrados, contando episódios da sua vida aventureira, cenas do Norte, desse Ceará trágico em cujas areias sedentas e implacáveis, se vazam, se fundem na resignação, na dor, na energia e na esperança, a alma dos homens...

Ou frases — como esta, dita por Milkau — que são inúteis tentativas de florear teses repisadas ao longo do livro:

O papel dos povos superiores é o instintivo impulso do desdobramento da cultura, transfundindo de corpo a corpo o produto dessa fusão que, passada a treva da gestação, leva mais longe o capital acumulado nas infinitas gerações.

A incansável idealização da terra, renovada graças ao sangue germânico, transforma inúmeros trechos numa arenga sentimentalóide:

Eles disseram que ela era formosa com os seus trajes magníficos, vestida de sol, coberta com o manto voluptuoso e infinito azul; que era animada pelas coisas; sobre o seu colo águas dos rios fazem voltas e enlaçam-lhe a cintura desejada; as estrelas, numa vertigem de admiração, se precipitam sobre ela como lágrimas de uma alegria divina; as flores a perfumam com aroma estranho, os pássaros a celebram; ventos suaves lhe penteiam a frisam os cabelos verdes; o mar, o longo mar, com a espuma dos seus beijos afaga-lhe eternamente o corpo...

O narrador verboso também produz trechos de dramaticidade artificial, como o da menina adotada, no Capítulo X, em que a criança, possuída não por um incubo, mas por suas “células obscuras e implacáveis”, parece necessitar de uma camisa de força:

Depois, um soluço histórico, outro, mais outro, sucedendo uma modorra interrompida de instante

a instante pelo crisper de suas garrazinhas aferradas aos pulsos da senhora, que tentava inutilmente adormecê-la. Os seus sentidos saíam do pesadelo numa dolorida expressão de susto e fadiga. Levantou a cabeça, fitou os outros com um sorriso leve, melancólico, que traduzia uma imensa agonia, rudimentar, inconsciente, a indizível tristeza das almas rudes, primitivas ou infantis. [...]

Assim, vários personagens terão direito a minutos de atormentação ou delírio. Um pode manifestar, subitamente, “o ar trágico de um sátiro em dor”. Outro experimenta “transportes de luxúria” e “queixumes de agonia sexual”:

Seguia deliciosamente todo aquele brando respirar, e pouco a pouco uma funda perturbação lhe alvoroçava o sangue. Mulher!... pensava ele. E esta palavra evocadora dilatava-lhe os horizontes de restringida e quase apagada sensualidade. Mulher! E lá vinham os esquecimentos, onde jaziam sepultadas as visões líbricas e lascivas... Mulher!... E um torpor, um esprequeamento dos músculos o desequilibrava de uma vez e o atirou a uma vertigem de volúpia... Milkau levantou-se trêmulo, o coração galopando, a garganta estrangulada, a boca seca.

A música, durante certo culto religioso, também provoca paroxismos:

Milkau vibrava. A música enchia a sua alma capaz de sentir os mais intangíveis e deliciosos segredos do som e de se transportar além de si mesma, perdendo a própria essência na mais copiosa e alucinadora emoção. Música!... Que conjuntos de sensações não se acumularam desde as remotas almas progenitoras, que rios de sangue não correram de pais a filhos, longamente, carregando as vibrações recolhidas em cada célula, dolorosas, lentas, trabalhando, afinando o mundo dos nervos até enfim se formar no homem a derradeira das suas almas, a alma musical!...

PLANO ESQUEMÁTICO

A essa narrativa maçante, a esse psicologismo hiperbólico e rasteiro, devemos acrescentar os defeitos estruturais do romance. Milkau e Lentz mantêm longas e cansativas conversas, mas jamais dialogam. Na verdade, o autor justapõe as falas — e cada um defende suas teses, sem jamais sentir-se inclinado a realizar verdadeiro debate. Essa monótona sucessão de discursos, às vezes grandiloquentes, contribui para criar dois personagens que apresentam raras nuances, repetitivos, que não se permitem dúvidas, a não ser em melodramáticos momentos de

crise. O narrador, contudo, certo de que pode persuadir o leitor apenas com lengalenga, justifica assim a sólida amizade dos alemães:

[...] Mas, longe do ódio, da luta fratricida, entre esses dois intérpretes sucessivos da vida, formara-se uma atração, uma solda inquebrantável e que ainda significava a imagem dessa impulsiva liga entre todos no mundo, que cada dia será crescente, até se tornar universal e indestrutível.

A obra obedece, parcialmente, a um plano esquemático, no qual personagens desempenham a função de justificar cenas carregadas, convulsivas. A família húngara e o cigano, no Capítulo VIII, surgem unicamente para dar vida ao quadro do sacrifício de um cavalo, cujo sangue deve purificar a terra e garantir boas colheitas. No mesmo capítulo, certo caçador, o “bruxo”, de quem não se falara no transcorrer do livro, é subitamente recordado quando aparecem urubus no céu — justificando a cena do cadáver pútrido e dos cães enfurecidos. Igual receita é seguida no Capítulo X, no trecho, já citado, da filha adotiva: entreato completamente desligado do conjunto. A famosa passagem do parto de Maria — quando o recém-nascido é devorado pelos porcos —, ainda que siga a lógica de transformar a imigrante na única pessoa condenada ao sofrimento na colônia, é, exatamente por esse motivo, a culminância de um drama exagerado e inconvincente.

Portanto, não surpreende que Luciana Stegagno-Picchio recorde crítica — sem abraçá-la totalmente — segundo a qual **Canaã** seria “um pasticho tecido de heterogêneos trechos antológicos”. A melhor análise pertence, contudo, a Otto Maria Carpeaux, no artigo “Canaã revisitada”. Conciso, o crítico destrinça o romance, chamando-o de “mosaico de estilos diferentes”, e encerra sua análise gravando um comentário irônico sobre o autor: “[...] Visitou o Espírito Santo, mas não foi visitado pelo espírito santo da criação novelística”. **Canaã** “só convence leitores inexperientes” — é o veredicto de Carpeaux. O célebre intelectual está coberto de razão. A insistência de Graça Aranha em defender teses filosóficas e sociológicas criou um curioso esforço narrativo, nada mais, cuja teatralidade desengonçada chega a tornar cômico o que pretende ser trágico. Trata-se do mais pedante romance brasileiro. 🗨️

NOTA

Desde a edição 122 do **Rascunho** (junho de 2010), o crítico Rodrigo Gurgel escreve a respeito dos principais prosadores da literatura brasileira. Na próxima edição, Júlia Lopes de Almeida e **A falência**.

TRECHO CANAÃ



“ Não tardou muito que Milkau soubesse da sorte de Maria. E foi um rugido no seu coração. Compreendeu logo, por instinto de bondade, e pela cristalina claridade da sua alma desanuviada, que atrás dessa acusação havia um drama, um tecido de cobardia, de vingança, de estupidez, tão fértil nos humanos. E teve pejo de ser homem, vergonha, desprezo de si mesmo, e de tudo o que era vida... Chegara-lhe o momento doloroso, em que o divino sonho se desmancha ao sopro da maldade. Tudo o que julgara como doce convívio da bondade, do esquecimento e da paz não era senão o baixo conúbio de todas as vilezas sociais...”



📄 BREVE RESENHA ::
Linguagem particular

:: LUIZ HORÁCIO
PORTO ALEGRE – RS

Este aprendiz, quando aluno de mestrado, conheceu um professor que disse, não sem a devida pompa e arrogância, que pesquisava a(s) diferença(s) entre o regional e o universal em literatura. Para ele, isso era regional; aquilo, universal. É dos tais que separam literatura masculina e literatura feminina. Até quando? Com sua licença, estimado leitor, naquele tempo e atualmente, este aprendiz entende tal preocupação e referida pesquisa como grandes tolices. Prefiro Todorov: “Literatura não é teoria, é paixão”. Desconheço criação, pelo menos no campo das artes, que não traga em sua origem uma grande paixão. Cabe deixar bem claro que teoria e paixão podem andar juntas.

Desde que — e aqui reside a questão que o tal professor bem que poderia tomar para si — acompanha-das da imaginação. Exemplo: **Ao que minha vida veio...**; autor: Alckmar Santos. Narrativa que apresenta uma sintaxe particular — não digo tratar-se da fala do homem do povo, ou do caipira, muito menos do trabalhador rural semi-alfabetizado, não pretendo ser tão raso. O cenário linguístico é outro. O cuidado com a linguagem chega a ser comovente. Não podemos dizer que este ou aquele personagem fale errado. Por mais exigentes que sejamos. Por falar nisso, a lingüística nos impede de fazer essa distinção, certo e errado, linguisticamente. Lingüísticas à parte; as personagens de Alckmar podem não fazer uso do mesmo léxico que você, erudito leitor, e este aprendiz, no entanto, são incapazes de truncar a recepção, de

turvar o sabor dessa requintada trama. Bem diferente de **Contos gauchescos**, de Simões Lopes Neto, que exige um dicionário de termos campeiros. O que não extrai o tédio da maioria de seus contos. Alckmar conta uma história sofisticada, exige total atenção, mas sem afetações, sem os excessos barrocos de Saramago e seus nefastos imitadores. *Tio Eli deixou um bilhete: Viva o amor* *E pulou do ponto mais alto a que pôde chegar da sapucaieira maior das três que por lá havia.* **Ao que minha vida veio...** tem seu início lá pelos anos 30 e se estende por quatro décadas de intensa criatividade narrativa, onde o privilegiado leitor entra em contato com cenários e um elenco de personagens e acontecimentos, reais e fictícios — suicídio de Getúlio Vargas, por exemplo —, todos

coadjuvantes da trajetória do tropeiro Juca Capucho. O autor não recorta a realidade para depois colá-la nas páginas do livro, não, a opção é outra, mais arriscada. Alckmar transforma, recria um mundo, experimenta, arrisca, inventa. Impossível não lembrar Guimarães Rosa, cenário, personagens, linguagem, a relação do homem com a terra, com a sua terra. Relação que tem tanto poder de fertilizar ingenuidades, mas também pode produzir abjetos jagunços. Embora nestes, em Guimarães Rosa, também se possa notar traços de ingenuidade. Mas Alckmar soube equilibrar a questão da linguagem, não impede a fluidez narrativa, com um sutil suspense que perpassa essa brilhante história, um policial/existencialista ambientado em região jamais explorada para tal fim. Quando alguém arrisca, inquieto

leitor, gera o inevitável: ciúme. É isto: este aprendiz, terminada a leitura, sentiu uma pontada de inveja envolta em celofane de admiração. Voltemos ao que interessa, ao luxuoso cerne da questão. A convivência harmoniosa da linguagem erudita e popular, a opção pela rusticidade sem perder a beleza das frases, os diálogos repletos de musicalidade da fala dos tropeiros são suaves gritos de alerta: olha aqui, a literatura não acabou, ainda há o que inventar, vale a pena pesquisar a linguagem... **Ao que minha vida veio...** é uma carreira em cancha reta. O cavalo, chamado Imaginação, é um ganhador, o jóquei precisa vencer. O troféu: conhecer sua origem, descobrir o tesouro mais valioso; nomes de pai e mãe que lhe são negados. Caro leitor, **Ao que minha vida veio...** é um livro de se ler e reler. 🗨️



No horizonte do novo sé

ATUAL PANORAMA da literatura brasileira lança novos desafios e demanda respostas aos escritores

REGINA ZILBERMAN
PORTO ALEGRE - RS

A literatura brasileira exhibe no presente condição particularmente favorável: estatisticamente, cresceu o número de publicações de autores nascidos no país; diversificaram-se os gêneros em que um escritor pode se manifestar, estendendo-se as opções dos modelos mais elevados da ficção e da poesia à produção para a imprensa, para o cinema ou para o público jovem; profissionalizam-se os criadores de arte, adotando a prática de agentes literários, que medeiam as relações com editores, tradutores e divulgadores no campo cultural.

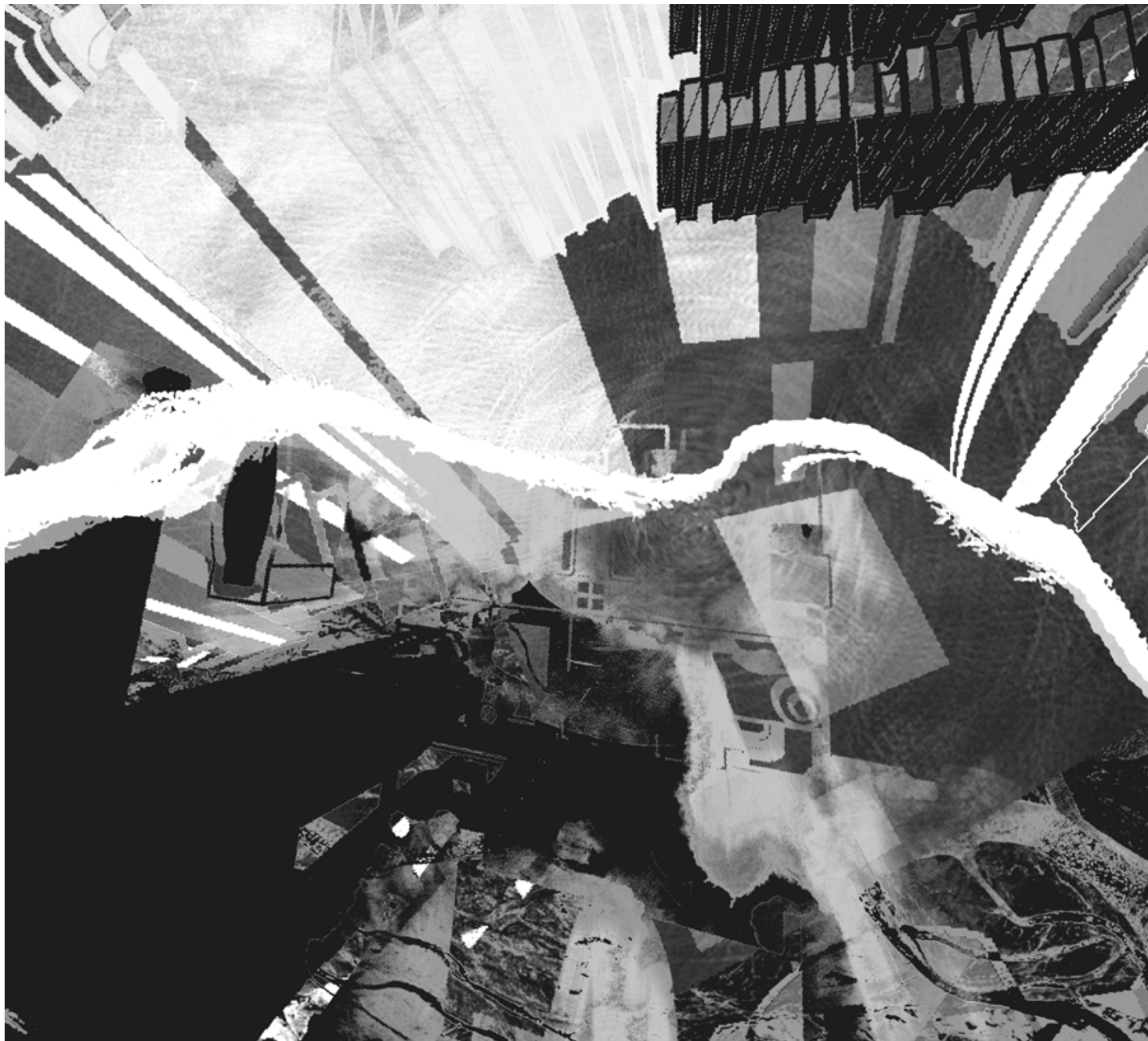
Também é sintomático do novo status da literatura brasileira o aumento do número de concursos literários, promovidos por empresas privadas (Portugal Telecom; Zaffari-Bourbon), por entidades não governamentais (Academia Brasileira de Letras; Sesc) e pelo governo, nos níveis municipal, estadual (a exemplo do Prêmio São Paulo de Literatura) e federal, como o da Fundação Biblioteca Nacional. Essas premiações, somadas, alcançam mais de um milhão de reais, sendo concedidas anual ou bienalmente a escritores em língua portuguesa. Os vencedores ainda se beneficiam da repercussão obtida por suas obras, facultando-lhes chegar com mais facilidade ao público consumidor.

O quadro da indústria editorial também se alterou no Brasil do novo milênio: empresas estrangeiras descobriram o mercado nacional, adquirindo editoras de grande porte. Outro acontecimento desde a última década é a reunião de editoras sob um único selo, permitindo a um grupo como a Record, por exemplo, abrigar os catálogos, entre outros, da Bertrand Brasil, José Olympio, Civilização Brasileira e Difel. A adoção de contratos de exclusividade, com o pagamento de *royalties* aos autores ou a seus herdeiros, para garantir o privilégio, tornou-se outra prática do mercado editorial brasileiro. Por outro lado, a concentração editorial em poucas empresas de grande porte, raras inteiramente nacionais, teve como conseqüência a reação regional, impulsionando o aparecimento de projetos destinados à difusão de escritores de circulação local ou emergentes. Trata-se aqui de outro procedimento, que responde a uma lógica diferenciada, porém não menos focada no mercado.

Tirando vantagem dos modernos editores de texto e de *softwares* direcionados à diagramação, é possível, de modo fácil e rápido, preparar originais, proceder ao planejamento gráfico, chegar à arte final e deixar uma obra pronta para publicação. As editoras podem, portanto, se resumir a empresa de pequeno porte, empregando poucas pessoas ou terceirizando os serviços, o que contribui para a diminuição das despesas operacionais. Tais circunstâncias colaboram para o aparecimento e desaparecimento de empreendimentos dessa natureza, cujo catálogo é formado, na maioria das vezes, por autores em ascensão ou regionais, desatendidos pelas grandes editoras, que os desconhecem ou não desejam investir em criadores de alcance unicamente local.

Assim sendo, o panorama da literatura brasileira no começo do segundo decênio do novo século distingue-se daquele experimentado nas décadas anteriores, ainda que várias iniciativas, bem-sucedidas, datem de programas, projetos e posicionamentos inaugurados nos anos 1970. Uma delas diz respeito a empreendimentos públicos, apoiando a publicação de obras inéditas de autores emergentes, bem como estimulando a

RAMON MUNIZ



circulação de escritores nacionais em escolas e universidades, com o fito de levá-los a dialogar, sem mediações, com seu público. Outra decorre da ação dos intelectuais brasileiros, artistas e pensadores, que agiram em prol da redemocratização do país, luta que os colocou perante as forças da repressão, da censura e da indiferença, mas que resultou em uma literatura voltada para a conscientização dos leitores e engajada no processo de restauração das liberdades políticas e dos direitos civis.

Esses aspectos — favoráveis, alguns; desfavoráveis, outros — apresentam-se na qualidade de desafios perante os quais todo escritor, consagrado ou aspirante, precisa se defrontar, posicionar-se e, eventualmente, resolver, dado seu conteúdo às vezes enigmático. Tais desafios são enumerados a seguir.

1. A DIFÍCIL PROFISSIONALIZAÇÃO

Ao longo do século 20 poucos escritores tiveram condições de depender tão somente dos rendimentos de seu trabalho literário. Citam-se freqüentemente os nomes de Jorge Amado e Erico Veríssimo, para evidenciar a carência de uma política de auto-suficiência econômica experimentada por poetas e ficcionistas. Alternativas como a aceitação de emprego no serviço público, um lugar na diplomacia ou a atuação na imprensa são encontráveis nas biografias daqueles que vieram a constituir o cânone da literatura moderna do Brasil.

Duas situações vividas especialmente no primeiro decênio do século 21 revelam que o mercado editorial pode hoje garantir a autonomia financeira do autor brasileiro: a produção de livros sob encomenda, em resposta a projetos coletivos, de que é exemplo a coleção *Amores Expressos*, da Com-

panhia das Letras; a remuneração dos direitos autorais, cujo exemplo mais notório provém de Paulo Coelho, responsável por grandes êxitos editoriais no Brasil e no exterior, situação também experimentada por outros artistas brasileiros.

A profissionalização pode, pois, colocar-se no horizonte de expectativas do escritor brasileiro. Porém, para tanto, ele deverá também aceitar um segundo desafio.

2. A CIRCULAÇÃO ENTRE ESCOLAS, FEIRAS DE LIVROS E FESTAS LITERÁRIAS

Eventos dedicados a festejar o livro datam dos anos 1950, se lembrarmos que a feira de Porto Alegre nasceu em 1955. Nos anos 1970, na esteira da Bienal do Livro de São Paulo, promoções dessa natureza aumentaram em número, dimensão e diversidade. Desde o começo da década passada, são realizadas em quase todas as capitais brasileiras e na maioria das cidades de porte médio, acolhendo grande quantidade de pessoas. Ao lado das feiras e bienais do livro, destacam-se as festas literárias, que, a exemplo da Flip, reproduzem-se com sucesso pelo país. Ainda que boa parte do público dessas promoções desloque-se aos palcos de debates ou aos estandes que vendem livros para assistir aos shows de seus ídolos da música pop e da televisão, esses compartilham um espaço que é do escritor, a quem, por seu turno, cabe comportar-se como aqueles, pronto a dar entrevistas, fazer declarações sobre assuntos variados, acolher a admiração de leitores e fãs.

Tal disponibilidade não se aplica apenas a eventos públicos relacionados ao livro e à cultura. Ela se materializa igualmente na predisposição para se apresentar em salas de aula e auditórios, di-

rigindo-se a uma platéia formada não apenas de adultos, como professores e estudantes universitários, mas também infantil e juvenil, como os alunos do ensino básico.

Consolidou-se, assim, a tese de que crianças e jovens interessar-se-iam mais pela leitura se motivados pela presença viva e estimulante do escritor. Desse modo, a chamada crise de leitura levou ao aumento de projetos educacionais, bancados por órgãos governamentais, de uma parte, e por editoras, de outra, de visitas de autores a escolas e cursos superiores, produzindo, em muitos casos, o aumento das vendas das obras literárias, em outros, a disseminação de uma prática segundo a qual o artista ultrapassa o âmbito privado de sua produção e aprende a se comunicar com seus possíveis destinatários. Sob esse aspecto, o criador transforma-se em agente do mercado, colaborando para seu fortalecimento.

3. O FORTALECIMENTO DO MERCADO

A indústria editorial brasileira passou por substantivas mudanças na última década, de que são exemplos, como se observou, a compra de empresas nacionais por grupos europeus e a formação de conglomerados, reunindo vários selos, incumbidos, cada um, de projetos específicos, como a produção de livros infantis, traduções de *best-sellers* estrangeiros, difusão de obras de auto-ajuda, etc. Pode-se concluir que o mercado consumidor de livros no Brasil é atraente e que o país conta com um público leitor sólido e crescente. A conclusão é enganosa, embora seja inegável que se registraram aumento no número de livros adquiridos e alargamento do público leitor.

Por sua vez, a melhora dos dados quantitativos deve-se a alguns fatores específicos. Um deles, é cer-

to, decorre da comerciabilidade dos livros de escritores brasileiros como o sempre citado Paulo Coelho, ao lado do qual se pode colocar os nomes de Luis Fernando Veríssimo, Lya Luft e Martha Medeiros, além dos *blockbusters* do esoterismo e auto-ajuda, como Zíbia Gasparetto e Augusto Cury. Outro se relaciona à intensa participação do Estado no processo de compra, por intermédio de projetos governamentais, de obras literárias, com a conseqüente, mas nem sempre eficiente, distribuição delas entre escolares.

Programas governamentais de aquisição e difusão de livros povoam a história da leitura no Brasil. Desde o século 19, políticos e pedagogos se debatem com a questão, discutindo as melhores alternativas para derrubar as taxas de analfabetismo, bastante elevadas até os anos 1990, e formar uma nação de leitores. Foram privilegiados, em distintos períodos da história, o livro didático, o texto informativo, revistas semanais, enciclopédias e dicionários, obras de poesia e ficção, a produção dirigida à infância e à juventude, gêneros considerados aptos a motivar uma criança ou um adulto a ler mais e melhor.

Nas últimas décadas, esses gêneros têm sido amplamente favorecidos por programas nacionais, como o PNBE e o PNLL, ou regionais, dependentes, estes, das ações de secretarias estaduais de educação ou de cultura, ou de prefeituras, especialmente a das capitais. Editoras se beneficiam amplamente dessas políticas, que repercutem sobre os escritores, pois compete a esses últimos a produção de obras adequadas às compras governamentais. Por essa razão, a maioria dos autores brasileiros atuantes no sistema literário nacional apresenta, em seu catálogo particular, uma ou mais obras destinadas ao público escolar, formado por crianças e jovens.

Seculo

MARCA DA LITERATURA BRASILEIRA



da sua trajetória artística ao longo do tempo. Diante dessa provocação, e sobretudo quando somada ou cotejada aos desafios anteriores, não se pode negar que as novas gerações de escritores brasileiros têm apresentado inovações substanciais, sem deixar de se renovar continuamente.

Cabe mencionar primeiramente autores cujas obras inaugurais datam da década de 1960, como Dalton Trevisan, que, se de uma parte permanece fiel à forma do conto, de outra, investe ininterruptamente em uma narrativa profanadora, cortante e implacável, de que são exemplos os recentes **Violetas e pavões** e **Desgracida**, apontando para a fertilidade de seu imaginário de contista.

Foram, porém, os escritores estreantes nos anos 70, do século 20, que acompanharam a nova situação da literatura brasileira, de que os desafios aqui dispostos resultam. Chico Buarque de Holanda publicou seu primeiro romance, **Fazenda modelo**, em 1974, alegoria de fundo político que desmontava o “milagre brasileiro” propalado pelo regime militar. Seus investimentos literários subsequentes foram **Estorvo**, de 1991, e **Benjamin**, de 1995, propostas, sobretudo a primeira, de linhagem experimental, sendo a cronologia movida pelo fluxo da memória e pelos distúrbios emocionais do protagonista. Dez anos depois, Buarque afina-se ao pendor intertextualista da literatura, publicando o multipremiado **Budapeste**, de 2004; mas o ficcionista dá novo giro à sua prosa, lançando, em 2009, **Leite derramado**, romance em que trava um debate com a tradição do romance brasileiro, encarnada em Machado de Assis e Oswald de Andrade. Cristovão Tezza começou a publicar seus primeiros livros nos anos 1980, tendo alcançado a maturidade desejada na primeira década do século 21. Exemplos são tanto **O fotógrafo**, de 2004, quanto o bem-sucedido **O filho eterno**, de 2007, romance em que se diluem as fronteiras entre a memória e a fantasia, e entre a história e a ficção.

Milton Hatoum talvez possa representar o melhor exemplo de inovação e impacto nos anos 1990, quando lançou o romance **Relato de um certo Oriente**, mescla de narrativa memorialista, metaficção historiográfica e discussão das possibilidades de representação do exotismo tropical. **Dois irmãos**, de 2000, e **Cinzas do Norte**, de 2005, dão continuidade à carreira exitosa, de repercussão internacional, a que se seguem as publicações recentes do autor: **Orfãos do Eldorado**, de 2008, e **A cidade ilhada**, de 2009.

A última década deu vazão a uma plêiade de novos talentos, podendo-se destacar os seguintes nomes, considerados sobretudo aqueles que vêm recebendo prêmios significativos em concursos de repercussão nacional: Bernardo Carvalho, de **Nove noites** (2002) e **Mongólia** (2003); Luiz Ruffato, de **Eles eram muitos cavalos** (2001); Miguel Sanchez Neto, de **Um amor anarquista** (2005) e **Chá das cinco com o vampiro** (2010); Marcia Tiburi, de **Magnólia** (2005); Nuno Ramos, artista plástico e escritor, autor de **Ó** (2008); Maria Esther Maciel, de **O livro dos nomes** (2008); Amílcar Bettge Barbosa, de **Deixe o quarto como está** (2002) e **Os lados do círculo** (2004); Lourenço Mutarelli, de **A arte de produzir efeito sem causa** (2008); Marcelo Mirisola, de **Bangalô** (2003) e **Animal em extinção** (2008); Rodrigo Lacerda, de **O mistério do leão rampante** (1995), e **Outra vida** (2009); Michel Laub, de **O segundo tempo** (2006); Tatiana Salem Levy, de **A chave da casa** (2007).

Relacionaram-se aqui apenas ficcionistas, e tão somente criadores nascidos entre 1960 e 1980, o que corresponde a uma geração que, em 2010, oscilava entre os trinta e cinquenta anos de idade. Logo, constituem não apenas a literatura que se faz hoje no país, mas também a que provavelmente continuará ativa nas próximas duas décadas. Ela se depara com outro desafio, o último a se mencionar nesta exposição: dar vazão a uma arte de alcance internacional, sem deixar de se revelar brasileira.

5. À LA RECHERCHE DO MERCADO INTERNACIONAL

Um dos principais projetos dos artistas e intelectuais do século 21 brasileiro consistiu o fortalecimento do mercado de livros no país, decorrente da consolidação do público leitor. Em um país que, perto do final daquele século, ostentava um índice de aproximadamente 70% de analfabetos, contar com consumidores de impressos constituía projeto ambicioso e quase utópico, exequível apenas em alguns centros urbanos. Outros problemas assolavam o campo literário, como a presença ostensiva da literatura estrangeira, especialmente a que provinha de Portugal e da França; a circunstância de os livros serem editados, em muitos casos, em tipografias portuguesas ou francesas; o custo do papel, importado e caro. Muitos desses problemas fazem hoje parte da história; outros permanecem, como os que dizem respeito ao preço ainda bastante elevado dos

livros e à presença de *best-sellers* estrangeiros e de obras de auto-ajuda, essas também frequentes nas listas dos mais vendidos.

Por essas razões, cumpre ainda ao artista e ao intelectual o esforço por se comunicar permanentemente com seu público, aparecendo como alternativa muitas das medidas enunciadas antes. Não referido, mas igualmente importante, é outro projeto dos criadores de literatura no Brasil: a expressão de uma temática nacional.

Esse projeto remonta aos românticos, que viram na manifestação do caráter nacional a possibilidade de produzir uma literatura diferenciada, singular e ligada tão somente a eles mesmos, já que apenas brasileiros nativos poderiam dar conta da tarefa. A compreensão do que seria propriamente essa identidade variou no tempo e no espaço. Machado de Assis rebelou-se contra a noção de que indígenas e cor local fossem as únicas opções colocadas aos criadores, e tratou de percorrer um caminho independente, ainda que os poemas das **Americanas** cedessem à sedução do Indianismo vigente. Seus contemporâneos entenderam que dar vazão à temática nacional era diagnosticar os problemas da sociedade, na cidade (Aluísio Azevedo; Adolfo Caminha) ou no campo (Euclides da Cunha; Domingos Olímpio). Os modernistas recolocaram em primeiro plano o Brasil dos selvagens. A chamada geração de 30 alterou o foco mais uma vez, optando por representar ângulos regionais da multifacetada nação.

Nem sempre a atenção voltada à especificidade da vida nacional prejudicou a leitura dos autores brasileiros fora de seu país de origem. Jorge Amado foi um dos romancistas brasileiros mais lidos no Exterior por longos anos. Porém, até meados dos 1970, poucos escritores eram conhecidos fora do perímetro geográfico dos leitores em língua portuguesa.

Podem-se situar na segunda metade da década de 70 os esforços no sentido de inserir nossa literatura em um mercado internacional. Talvez o chamado *boom* experimentado pela literatura hispano-americana tenha contribuído para alertar os produtores culturais brasileiros de que a hora era aquela. O início do processo de globalização, partindo da economia e afetando os meios de comunicação de massa, certamente colaborou para diminuir a separação entre o Brasil e a Europa ou os Estados Unidos, estes constituindo os mercados preferidos. Não menos importante, a literatura brasileira apresentava um leque de opções que ultrapassava o exotismo do romance de Jorge Amado, lidando com temas de cunho social, político e étnico, além de investir no experimentalismo e na metaficção historiográfica.

Algumas medidas foram importantes para as obras dos escritores nacionais se aproximarem do público não-brasileiro, podendo-se lembrar: a realização de eventos de alcance internacionais, como bienais do livro e congressos; a participação de escritores, editores e tradutores em eventos no exterior; a publicação de obras de nomes conhecidos da cultura brasileira, originalmente não vinculados à literatura, mas, a partir de certo momento, autores de obras literárias, como Chico Buarque de Holanda ou Fernando Gabeira. Vale chamar a atenção para o fato de, relativamente à difusão da literatura brasileira no exterior, a ação das empresas, nacionais ou estrangeiras, ligadas à indústria do livro ser maior que a do Estado. Este patrocinou eventos, colaborou para a participação de pesquisadores em congressos no Exterior, estimulou a política de exportação, porém, pouco se envolveu com os produtores de cultura. De todo modo, traduções apareceram, e escritores experimentaram popularidade digna de nota, como ocorreu à ficção de Clarice Lispector, por exemplo, na França e na América do Norte.

Uma geração de escritores atuantes no Brasil do primeiro decênio do novo século experimenta a nova situação com naturalidade. Mas cabe destacar outra faceta desse processo de internacionalização, a saber, a ruptura com o foco nacional. Com efeito, a literatura brasileira, em especial, sua ficção, absorveu à sua temática cenários internacionais, personagens não-brasileiros, questões de ordem global. Não fosse assim, não existiria uma coleção como *Amores Expressos*, de que resultaram romances como **O filho da mãe**, de Bernardo Carvalho, transcrito na Rússia, ou **Cordilheira**, de Daniel Galera, cuja ação desenrola-se na Argentina. Nem romances como **Budapeste**, de Chico Buarque, ou **Mongólia**, de Bernardo Carvalho, teriam recebido acolhida favorável da crítica e do público.

No horizonte da segunda década do novo século, escritores, editores, tradutores e críticos têm se deparado com tais desafios, que incitam a produção de ações afirmativas e de obras renovadoras. Esperemos que o ímpeto se mantenha nesse novo tempo. 📖

REGINA ZILBERMAN

É professora do Instituto de Letras da UFRGS.

A marca não está no texto, mas no contexto

:: SÉRGIO RODRIGUES
RIO DE JANEIRO – RJ

Procurei uma marca unificadora nos textos, na massa de textos que compõe a literatura brasileira hoje, e não achei nenhuma. Parecem conviver bem entre nós neste momento, em termos de aposta estética, a coisa e seu contrário — às vezes até no mesmo autor. Aí me ocorreu que a marca unificadora, se houver, não está no plano do texto mas no da inserção social do escritor e da escrita, na dinâmica da literatura como campo profissionalizado de produção de um saber. Se talvez seja exagerado falar em campo profissionalizado, é evidente que se ameaça uma profissionalização de amplitude e profundidade que seriam impensáveis em épocas universalmente consideradas as mais talentosas de nossas letras, como os anos 30 de Graciliano, os 50 de Rosa e Sabino ou os 70 de Rubem e Raduan. Em grande parte devido ao barateamento das edições provocado pela onda digital, publica-se autor novo em quantidades (nada a ver com tiragens) inéditas. Montou-se uma ciranda também inédita de eventos em torno da escrita literária, quase exclusivamente de ficção: festivais, prêmios, bolsas. Ao mesmo tempo, o planeta anda mais interessado do que nunca no Brasil em termos econômicos, geopolíticos, nem tanto ainda culturais, mas é possível que isso mude e a curiosidade acabe respingando também em música, cinema e, por que não, literatura. Isso parece, neste momento, depender só de nós, daquilo que seremos capazes de fazer com essas e outras artes. Aí a conversa vira loteria, mas com meus botões eu penso que alguns dos bons escritores brasileiros surgidos neste século vêm dando sinais de amadurecimento em seus últimos livros. Falta um salto, é óbvio, mas o ambiente parece ser pelo menos anímica e economicamente favorável a tal salto, confiante, competitivo, ainda que manquitolá pela ausência de uma crítica mais atenta e conseqüente. Os próximos anos devem ser muito interessantes para a literatura brasileira. 📖

SÉRGIO RODRIGUES

É escritor e jornalista. Autor dos livros **Sobrescritos** e **Elza, a garota**, entre outros. Mantém o blog literário *Todoprosa*.

Literatura assombrada

:: JÚLIO PIMENTEL PINTO
SÃO PAULO — SP

Um espectro paira sobre a atual ficção brasileira: o a da adaptação para o cinema.

A princípio não há nada a reclamar: como rejeitar um caminho que oferece maior divulgação do que escrevemos e permite, ainda por cima, aumentar os parcos ganhos que a publicação de um livro gera?

No entanto, há riscos. Um, dois, três, mil riscos.

O primeiro, e mais óbvio, é a descaracterização do texto literário. Para acelerar o caminho em direção às telas, cada vez mais os romances e contos se assemelham a roteiros — versões iniciais, um tanto precárias, mas já roteiros.

Vou à livraria e abro um, dois, três, dez livros de autores brasileiros. Em mais da metade deles, é evidente a presença do fantasma. Uma pena: a ampla maioria não conseguirá o que pretende. Uns poucos se salvarão na peneira da indústria cinematográfica nacional, ela também tão dependente de estímulos externos quanto nossa atual produção literária.

E nós, leitores, definitivamente sobreremos e soçobreremos ao perceber que as tábuas de salvação são poucas, os botes que podem nos levar até as ilhas da literatura de qualidade são reduzidíssimos.

Por enquanto ainda dá para fugir e esconjuramos o espectro roteirístico. Até quando? 📖

JÚLIO PIMENTEL PINTO

É professor no Departamento de História da USP e autor, entre outros, de **Uma memória do mundo: Ficção, memória e história em Jorge Luis Borges** (1998), **A leitura e seus lugares** (2004), **Leituras da ficção policial da história** (no prelo). Mantém o blog *Paisagens da Crítica*.

Mesmo artistas transgressivos e audaciosos, como João Gilberto Noll, que assinou recentemente um texto para o consumidor juvenil — o que não significa, da parte dele, perda de criatividade ou rendição ao mercado. Sugere, por outro lado, a resposta de um ficcionista de reconhecida qualidade e impacto na literatura a um desafio do mercado editorial brasileiro, a que os escritores não podem ficar indiferentes. Por sua vez, cabe a pergunta: e a qualidade artística?

4. INOVAÇÃO E RENOVAÇÃO LITERÁRIA

Supõe-se que o único compromisso de um autor de obras literárias, sejam elas de natureza lírica, narrativa ou dramática, seja com sua própria arte. Essa, por sua vez, pode nascer espontaneamente, mas depara-se com alguns horizontes, entre os quais se reconhece a imposição do cânone. Formatado por distintas tradições — a nacional, a internacional, a lingüística, a estética —, o cânone aparece na condição de um desafio e, sobretudo, de um enigma, que o artista deve decifrar, sob pena de ser devorado, por não saber fazê-lo ou não ser bem-sucedido.

O cânone, por muito tempo, requereu sua própria reprodução. Distintos classicismos empenharam-se na afirmação de normas e paradigmas a que cabia obedecer e dar seqüência. Os modernismos e as vanguardas inverteram a ordem: o cânone aí está para ser desacatado, rejeitado e desconstruído.

O ímpeto revolucionário das primeiras décadas do século 20 pode ter arrefecido à medida que os decênios se passaram. Não desapareceu, porém, do horizonte do campo literário, induzindo cada artista, de uma parte, a inovar, se comparado com seus contemporâneos e predecessores, de outra, a renovar-se permanentemente, se examina-

Abertura polifônica

GARIMPO da literatura brasileira revela vozes poderosas e inovadoras em meio a estratégias mercadológicas

MARCA DA LITERATURA BRASILEIRA

O desafio da literatura em tempos digitais já não parece ser fidelidade a um torrão, mas, sem abdicar dele, reivindicar horizontes criativos mais largos.

Literatura teima em não casar com mercado. Hoje, mais que nunca, ela sofre o jugo do mercado; que, por seu turno, a oferece em feiras e festas.

Toda tradição regionalista parte da reivindicação de um lugar e finda num lugar-comum. Um escritor gaúcho, amazonense ou mineiro vale pelo que carrega de novidade — ainda que seja dessa tradição renovada.

:: LOURIVAL HOLANDA
RECIFE – PE

Opa!: Há um cuidado preliminar que a prudência pede a quem queira ter uma idéia da literatura brasileira neste momento: o GPS trabalha com muitas coordenadas, mas é preciso partir de um referencial de localização. Se um crítico se coloca entre os autores tornados já clássicos, mesmo os mais recentes, (os que responderam ou fizeram a sensibilidade de sua formação), os de agora podem parecer um registro ríspido e rude; se as coordenadas se orientarem para a criação e a busca de um modo que venha mesclar espontaneísmo e vigor verbal, então estará bem servido entre alguns contemporâneos. Pede-se garimpagem árdua. Mas compensa.

Recorrer às referências consabidas, Clarice Lispector ou Guimarães Rosa, é problemático: tanto podem ser vistos como incômodos monumentos intransponíveis pela crítica acadêmica que, para efeito didático, gosta de terrenos bem demarcados, quanto podem servir de estímulo aos mais jovens a fazer outra coisa. Desde mais cedo eles quebraram a convenção da narração pela exigência de um modo para inscrever um real mais largo — a que só a prosa poética poderia tangenciar em tantas angulações. Caberia aqui a analogia com as teorias da Física naquele momento: já Heisenberg apontava uma dimensão do real que não cabia num conceito; e Ilya Prigogine falava dessa atenção da ciência ao detalhe como uma *escuta poética da realidade*; Niels Bohr, num tom clariciano, fazia ver que o oposto de uma verdade simples é o falso, mas que o oposto de uma verdade funda era outra verdade funda. A poética supõe; a ciência confirma e alarga a compreensão do poético. Depois, bom, depois se seguiu uma enxurrada de textos chatos confundindo o trato personalíssimo de linguagem com o espontaneísmo desvairado. O mercado acolhe bem esses textos: água em declive; serve de sagração.

NOVAS FORMAS

No entanto, algumas narrativas, dentre tantas, são emblemáticas. A dramaticidade densa de **O filho eterno**, de Cristóvão Tezza, ou a narrativa dolorosamente incômoda de **Ribamar**, de José Castello; ou ainda a palavra em movimento da narrativa de Lourenço Mutarelli, em **Miguel e os demônios**, rápida, desconcertante, certeira, dá ao texto uma poesia precipitada, quase sem fôlego. Esse enorme Raimundo Carrero cujos textos, desde **Somos pedras que se consomem**, perpassam um constante fervor de inquietação à beira do trágico. O desafio aqui vem desde cedo: o que implica ser contemporâneo. O mundo ficou mais complexo e possível, depois dos anos 70, com a difusão das novas tecnologias; o real se viu alargado e as possibilidades narrativas também. O ciberespaço é um elemento incontornável do contemporâneo. Alguns autores não temeram o desafio. Wilson Freire ousou um “romance” pelo Twitter: talvez na esperança de que a restrição do espaço multiplique a inventividade de expressão; Rinaldo de Fernandes, depurando sua narrativa já magistral, lança agora contos curtos; José Rezende Junior (**estórias mínimas**. RJ, 7Letras, 2010), com rara felicidade num registro literário novo: sem abundância de traços, ele convida a imaginação e a malícia do leitor. A facilidade dessas formas é apenas aparente; o risco da insignifi-

cância ronda lá onde rareia a boa surpresa. Mas há soluções tão felizes quanto raras; no mais das vezes o fascínio com as potencialidades recentes do instrumento faz descurar a forma. Fernando Pessoa, certamente já antepsicografando o estado mental de nossos blogueiros, diz: “A ruína dos ideais clássicos fez de todos artistas possíveis, e portanto, maus artistas. Quando o critério da arte era a construção sólida, a observância cuidadosa de regras — poucos podiam tentar ser artistas, e grande parte desses são muito bons. Mas quando a arte passou de ser tida como criação, para passar a ser tida como expressão de sentimentos, cada qual podia ser artista porque todos têm sentimentos” (**Livro do Desassossego**. SP: Brasiliense, 1986; p. 383, na seleção de Leyla Perrone-Moisés). Na maior parte das publicações — supostamente *literárias* — isso é pretexto à facilidade, e mascara mal, nessa condescendência, a aposta em maior circulação; o alibi pode ser um ultra-realismo; e então se recorre a documentários, a montagens e truques de um jornalismo duvidoso. Justamente: os textos mais marcantes devem à técnica jornalística do enxugamento seu melhor resultado. Resultando da restrição do espaço o desafio da inventividade de expressão.

INOVAÇÃO PARA QUEM?

A internet, o Facebook, o Twitter não são ferramentas apenas; mais que um meio técnico, (como um martelo ou uma barra-gem), as redes se acrescentam a nossa sensibilidade. A realidade de que fala a literatura contemporânea está mais perto das teorias das novas ciências que das definições dos antigos compêndios. Daí por que dizer que a complexidade do real continua sendo um desafio. O engajamento nunca serve de alibi à mediocridade da forma. A complexidade do real social desafia o escritor contemporâneo. (Sim, porque ele pode escrever bem, ainda dentro das convenções.) Naquele momento, nos anos 70, Antonio Candido chamou “realismo feroz”. Que dizer então de **Cidade de Deus**, de Paulo Lins? Texto de um ultra-realismo sem concessão, continua a vertente de violência urbana que a geração anterior viu com Rubem Fonseca. Por certo, com um olhar mais alongado para mostrar a extensão brutal do crime sobre a cidade. A criminalização começa com o abandono pelos poderes públicos; e volta em reação cega, desesperada. A tragicidade do tema encontrou uma técnica narrativa já quase cinematográfica, como convinha para dar eficácia ao quadro cru daquela realidade suburbana. Aqui ainda o sucesso de venda resulta num círculo vicioso: orienta o gosto do público, desenvolve ou forma uma certa sensibilidade literária. As editoras “produzem” um nome que por sua vez garante sua receita... Sem denominador comum, a literatura brasileira avança em todas as direções. Finda acertando em alguma. Essa geração está sabendo se despreparar dos modelos, das tradições, sem abdicar de um certo vigor na escrita. Nas experimentações que definem a literatura contemporânea como largo lugar de ensaio, nem tudo é sucesso de forma inovadora. A inovação, de preferência *revolucionária*, é buscada com veemência pela crítica apressada em responder aos apelos do mercado, das casas editoras. Cada livro, cada prêmio parece repetir essa quimera fugaz por algo inexistente. Literatura teima em não casar com mercado. Hoje,

mais que nunca, ela sofre o jugo do mercado; que, por seu turno, a oferece em feiras e festas.

DE FRENTE PARA O OFÍCIO

No entanto, há bons resultados. É o caso de romances desnorteadores feito **Eles eram muito cavalos** ou **Vista parcial da noite**, de Luiz Ruffato; leitura finda, continuam ainda ecoando sobre o leitor suas perplexidades; certamente pela linguagem desmistificadora, exultante, perversa, burlesca. Assim como os **Contos negreiros**, de Marcelino Freire, pelo aspecto sonoro e rítmico do texto que restituía à prosa a dimensão da poesia. João Alexandre Barbosa viu, cedo, novidade no talento de Marcelino — e estava fora de suas convenções críticas. Era um risco; foi uma aposta. Certeira. Só o crítico que se supõe seguro resulta irreduzível; e resvala em arremedo de juiz. Aqui, como no campo social mais largo, a recusa do diferente é sempre uma retração mental.

Bernardo Carvalho é um bom exemplo da prosa contemporânea pela grande acuidade em perceber possibilidades narrativas novas e explorá-las com ousadia. Bernardo faz o uso excepcional do cenário casar com o cuidado de uma linguagem que, proposital, oscila entre a contundência e o ritmo agalopado. Uma geração ainda se encontra com os fantasmas da anterior. Sente que precisa assumi-los para se liberar deles. Mas a mudança de luz dá outra consistência a esses fantasmas.

Milton Hatoum, desde **Relato de um certo Oriente**, persegue uma prosa cuidada, que adere a diversos níveis de realidade. Nele é bem visível como o leitor precede o escritor: o labirinto das relações humanas toma uma configuração clara, segura; aliás, como a fala do Milton. **Dois irmãos** e **Cinzas do Norte** o confirmam como o escritor da catástrofe calma de um mundo amazônico nem tão remoto. A Amazônia foi, durante muito tempo, o “Oriente” da cultura brasileira: lugar onde nossa ignorância projetava fantasmagorias que a distância saldava em indiferença. **Cinzas do Norte** não abre um território exótico; apenas retrata como as mazelas do país foram vividas ali; sem floreios ou fantasias. Há em Hatoum um poeta. Mas, pouco dado ao remanso, era mesmo o romance seu modo de explosão criativa. Talvez a “freqüentação” de Borges e Flaubert tenha contribuído para fazer de Milton um dos melhores prosadores da literatura brasileira nesse momento.


A geração de Paulo Scott não cedeu à demagogia do escritor boêmio. Ainda que fosse o Paulo boêmio e dissoluto, o escritor nele encara seu ofício — que é um modo intenso de ser atual. Assim, a feliz aposta de Miguel Sanches Neto, bastaria ver o **Um amor anarquista**. Claro: todo escritor que se afoitou a buscar registros mais arrojados para indiciar o mundo contemporâneo, ah, vai se arriscar a equívocos; seus — ou dos críticos. Os seus, o tempo depura; os do crítico? Paiol de pólvora no mercado imediato que logo vira fogo de artifício.

As ligações perigosas — mercado e literatura — parecem hoje incontornáveis também. A internet favorece muitos autores, que publicam às vezes antes de amadurecerem a definição de um modo mais pessoal de escrita e esgotam no primeiro livro todo o talento. Difícil resistir ao risco mercadológico da homogeneização; custa coragem não *arredondar* seu texto à garantia do gosto comum. A publicidade é uma sombra projetada à frente da obra — que nem sempre corres-

ponde. Mas vende.

DO REGIONALISMO À DIVERSIDADE

Há escritores que transpõem uma segurança sinfônica, como Raduan Nassar; há os que levam o fôlego do leitor, como Marcelino Freire, Ronaldo Correia de Brito ou Lourenço Mutarelli. Eles não fazem apenas crua anatomia dos nervos sociais — com que estamos familiarizados nos noticiários da imprensa. Eles tiram da bruta estreiteza do fato uma aura de mistério. O ganho literário vem da objetividade desse mistério (aqui, toda sociologia fica aquém). A onda de sucesso que pegou Bruna Surfistinha é legítima no meio midiático. (Aliás, sob certo enfoque, até prefiro a Bruna ao Ronaldo Correia de Brito: ao menos ela não tem bigode). A crítica cultural pode ver nela um certo enfoque antropológico. Ronaldo, no entanto, no campo mais estritamente literário, renova o modo de dizer o Sertão nos dias de hoje. A convenção vê o Nordeste pela literatura aqui produzida durante certo tempo; conformista, provinciana, orgulhosa em traduzir seu isolamento em bravata; enfim, o regional: necessário em dado momento, e insuficiente hoje para dizer sua diversidade. No que Ronaldo renova. O desafio da literatura em tempos digitais já não parece ser fidelidade a um torrão, mas, sem abdicar dele, reivindicar horizontes criativos mais largos. Há um regionalismo carioca ou paulista quando repete cacoeças dali. A disseminação maquinal de um modelo pelo país todo não escamoteia um modo local. Uma grande editora, como uma grande rede de televisão, conforma mais sutilmente um mundo maior a um modo menor: o local legado como um regional perverso.

Toda tradição regionalista parte da reivindicação de um lugar e finda num lugar-comum. Um escritor gaúcho, amazonense ou mineiro vale pelo que carrega de novidade — ainda que seja dessa tradição renovada. Risco análogo se dá com um crítico meramente cristão ou marxista: quase sempre está dentro de um repertório lógico-dedutivo que deixa pouca margem à surpresa. A universidade é meio mais que favorável à proliferação dessa ventriloquia intelectual. Pensar com independência é já uma redundância; mas, de outro modo, como os grupos teóricos se garantiriam? Toda pretensão de certeza não seria um aburguesamento mental? Bom que haja críticos como Antonio Carlos Secchin ou João Cezar de Castro Rocha: neles, a abertura ao contemporâneo não se faz com o sacrifício de todo critério; a agradável plasticidade de sua linguagem indicia a simplicidade de quem tem segurança — e não escondem, sob capa de vocabulário técnico, superficialidade e ventriloquia conceituais. Críticos poetas e precisos, feito Marcos Siscar ou Paulo Franchetti. Ou Luís Augusto Fischer, em quem o humor acompanhou o juízo. Também há uma “clericatura” indigesta a querer reduzir o resultado de experiências a teorias; pior: a uma teoria, a sua. Os autores atuais estão mais ocupados em produzir. Diversamente, certo: eles vão encontrando um modo de romper com pais e padrões para ter voz própria. O que poderia ser a literatura contemporânea se não uma abertura polifônica sem fim? 

LOURIVAL HOLANDA

É crítico literário, autor de **Sob o signo do silêncio** e **Fato e fábula**. Trabalha na Universidade Federal de Pernambuco.

Poética da ausência

MARCELO MOUTINHO recorre ao vazio para tratar com precisão e minúcia das perdas existenciais

O AUTOR
MARCELO MOUTINHO

Nasceu no Rio de Janeiro, em 1972. É autor dos livros **Memória dos barcos** e **Somos todos iguais nesta noite**. Organizou a coletânea de ensaios **Canções do Rio — A cidade em letra e música**, além das antologias **Prosas cariocas — Uma nova cartografia do Rio**, **Contos sobre tela** e **Dicionário amoroso da língua portuguesa**, das quais é também coautor.



A PALAVRA AUSENTE

Marcelo Moutinho
Rocco
120 págs.

TRECHO A PALAVRA AUSENTE



Na parada da Casa do Alemão, as duas comeram brioches e bolinhos de carne, e compraram biscoitos amanteigados para na volta amansar a mãe. Já em Petrópolis, depois de visitar o museu e brincar de limpar o piso arrastando os sapatos, foram à casa de Santos Dumont, onde Júlia se divertiu com a escada projetada para se começar a subida com o pé direito — canhoto, ela não entendia por nada essa mania de as pessoas acharem que tem que começar tudo com o pé direito. Até o Santos Dumont, meu Deus.

:: MARIA CÉLIA MARTIRANI
CURITIBA — PR

A recém-lançada antologia de contos de Marcelo Moutinho, **A palavra ausente**, apresenta flagrantes sutis do cotidiano, girando ao redor da temática das perdas existenciais, em que, como afirma o próprio autor, os personagens carregam uma “tristeza benigna, poética”, “a beleza das coisas levemente tristes, num tempo de ditadura da alegria”.

De fato, o constrangimento que acomete o filho adulto que dá banho no pai doente; a frustração do menino que sofre por desapontar o pai numa partida de futebol de campo; o vazio que invade o autor de mensagens padronizadas de cartões artificiais de Natal que, em verdade, nada dizem; ou o susto da menina que, subitamente, perde a inocência ao se deparar com a grave doença de sua querida madrinha revelam, no todo, uma espécie de melancolia, em que o desespero jamais se explicita ou transborda.

É exatamente dessa gestualidade contida e velada que se nutre a força do narrar de Moutinho. Trata-se de uma escrita que investe nas amplas possibilidades do não-dito, da entrelinha, da latência que pulsa como resíduo subjacente a todas as coisas, das lacunas da existência, feita de silêncios e vazios.

A palavra que não quer nomear, que não quer dar conta de tudo, é eleita como a que o autor persegue, obstinadamente, na precisa construção de uma verdadeira poética da ausência, em que a concessão e a economia de recursos procedimentais da narrativa dão o tom.

Transfigura-se poeticamente a dor e as pequenas mortes do cotidiano, das situações corriqueiras em que as perdas se acumulam, mas não se corre o risco de extrapolar as tendências exageradas do melodrama fácil, tampouco, no extremo oposto, o da total aridez do sem sentido nihilista.

A construção da ausência empreitada pelo autor parece encontrar seu ponto de apoio na dimensão dialética do que se materializa pela incompletude, plenamente traduzível pela forte presença do que falta, pelas marcas, símbolos, ícones do que se perde, pelo subentendido, pela sombra do que não se concretiza, nem vem a ser.

CONTENÇÃO

No belíssimo conto *Água*, que abre o livro, a precisão, a contenção de elementos sobre os personagens informa pouquíssimo, o estritamente necessário para que se perceba que o que se apresenta é a situação de um filho dando banho no pai doente. Eles são anônimos, não há nenhum detalhe a mais, o circunstante é dispensado. É pelo viés do foco detalhado na cena do banho que se delineiam os traços de um narrar que tangencia o impressionismo, carregado das lacunas e ausências, mestras da sugestão:

Ele entrou no banheiro completamente nu, em um silêncio áspero. Apenas a toalha vermelha pesava sobre os ombros, dando algum colorido às costas envergadas. Conduzi-o até o boxe, procurando firmar a lenta caminhada em passos estáveis.

Ampará-lo.

Não havia espaço para nós dois. Fiquei do lado de fora; ele, no de dentro. Foi preciso deixar a cortina aberta, mas fiz questão de fechar a porta do banheiro, embora não houvesse mais ninguém no apartamento.

Os azulejos do banheiro suavam, ele mal me olhava. Mantinha a cabeça inclinada para baixo, a nuca parecendo maior, e eu ten-

DIVULGAÇÃO



tando reverberar seu constrangimento em palavras singelas [...]

Ele plantou as mãos — imóveis — sobre a parede, como se estivesse sob séria ameaça, como se eu lhe apontasse um revólver, uma faca, algo assim. A cortina, inquieta, tocou meu rosto. Insistia em fechar, ainda que eu a arrastasse cada vez que se soltava e corria no trilho.

Insistia em fechar.

Guiada por mim, a toalha passeou: cabeça, pescoço, tronco, braços, pernas, pé. A toalha molhada explorava o corpo, sugava o suor e a sujeira, acarinhava.

E ele permanecia imóvel, embora as mãos não pudessem deter o tremelique. Não era por causa do frio, e nós dois sabíamos. Eu esfregando a toalha, ele com os olhos cerrados num breu misterioso. Talvez, no fundo de si, lembrasse: “Um dia, há muito tempo, dei banho neste menino” [...]

Talvez pudéssemos resumir a cena toda na delicada tentativa do filho em “amparar” o pai. Um único verbo e a força de tudo que nele se concentra, que aí está, sem que se precise acrescentar mais nada. Além disso, há o que “os dois sabiam” e que não precisa ser nomeado. Observamos assim, o efeito obtido por meio da densidade da sugestão do que se confirma pelo não revelado, por uma omissão de palavras que, provavelmente, se usadas nesse contexto, diluir-se-iam ou escorriam em vão, como a água que escorre durante aquele banho, “do qual não há como se sair limpo...”.

CONTO DE FORMAÇÃO

Ainda envolvendo a relação pai-filho, em *Jogo-contrá*, subdividido em *Primeiro jogo*, *Revanche* e *Melhor de três*, percebemos a travessia de crescimento do narrador-menino que a princípio quer brindar o pai com a vitória de seu time no campinho de futebol de um bairro de subúrbio. Nessas três fases muito sucintas de um simples jogo, vislumbra-se um quê do processo de formação do protagonista, que parte da idealização: “só pensava em chegar em casa e contar: — Pai, fiz o gol. O gol da vitória, pai.”; passa pela derrota: “ainda não sabia, então, que a tragédia se disfarça, ardidosa, é no interior do otimismo” e chega à fase da maturação, que inevitavelmente, explicita-se pela dolorosa constatação de alguma perda:

— Você está maior, filho. Quase do meu tamanho — ele interrompeu a caminhada.

Eu não achava. Minha altura parecia a mesma. Pude sentir, porém, que algo de fato mudara

em mim, embora não soubesse definir exatamente o quê. Algo que mais tarde, já sob a sombra de um corpo de homem, ganhou absoluta limpidez: na imagem baça daquele vidro, o pai começara irremediavelmente a desaparecer.

NA ESTEIRA DA AUSÊNCIA

As perdas que se referem ao fim de relacionamentos amorosos — seja pela morte ou pela separação —, no momento em que agonizam, apelam a símbolos, ícones, objetos que evocam a presença do ente querido como tênues fios que insistem em sustentar o imenso peso da memória do outro que, afinal, esvanece. É o que notamos, por exemplo, neste trecho de *Para ver as meninas* (título inspirado em canção de Paulinho da Viola):

Pouco a pouco, a imagem de Luíza se desintegrou, sem que eu sentisse. Não foi uma navalhada. Não. No decorrer dos dias, a face dela desfez-se nos pontos de uma pintura impressionista e, nas raras ocasiões em que nos esbarrávamos por aí — amigos em comum, aniversários, casamentos — dois beijos na bochecha e um boa-noite resolviam tudo.

Analogamente, no conto *Cavalos-marinhos* (que remete à canção *Vento no litoral* de Renato Russo), o vazio da separação do casal de amantes se instaura ao redor de caixas que se amontoam na sala do apartamento, indicando a mudança e a saída de um deles, após a separação. É a marca da ausência dos objetos, roupas, móveis que antes preenchiam espaços — e que no momento da narrativa passam a ser encaixotados e embalados — que revelam o não-dito. É também o presente mais significativo que um deles dera ao outro (um cavalo-marinho) que, sendo deslocado do lugar onde sempre estivera guardado, preenchendo um determinado espaço, para ser jogado ao mar, acabará sinalizando mais uma das potentes marcas da ausência, que vai sendo construída ao longo da narrativa:

Agora é descer todas aquelas caixas, carregá-las comigo. “Minha máquina da lembrança” — ao recordar a frase, esboço o sorriso possível. Levo as mãos até o mar e devagar, bem devagar, solto o cavalo-marinho, que começa a deslizar sobre as ondas salgadas, dançando no ritmo intenso da maré, distanciando-se da margem, ficando cada vez menor.

Simplesmente indo, indo, indo.

Em todas as situações, e con-

forme afirma um de seus personagens, neste **A palavra ausente**, Moutinho escreve como quem tenta “aprender a respirar no vácuo da ausência que ficou”.

ODE À POESIA

O último conto é uma homenagem à poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner, e aqui é inevitável não lembrar do filme *O carteiro e o poeta* (*Il postino* - 1994), dirigido por Michael Radford, baseado no livro **Árdiente paciência**, de Antonio Skármeta, sobre a amizade entre o poeta chileno Pablo Neruda e um humilde carteiro que deseja aprender a fazer poesia. Também no conto *Dona Sophia*, dá-se a aproximação da famosa poeta com uma simples camareira do hotel, no Amazonas, em que Sophia se hospeda, e que narra a história.

Nesse conto — diferentemente dos demais que compõem a antologia — temos uma verdadeira ode à poesia enquanto revelação epifânica do autêntico, em que as diferenças sociais são minimizadas, território livre onde todos têm voz, assim como vem a provar a moça que recebe, de presente, um livro da poeta e se põe, também, livremente a poetar:

E rio é diferente, é água doce. Rio eu já vi. No rio já entrei. Com o rio eu vivo desde menina. Negro, Solimões, Amazonas. Rio para mim é travessia de barco. Lugar de pescar piranha, pirarucu. Ou de tomar banho. Rio é a mãe chamando a gente para o almoço, é o pai entrando na canoa para ir trabalhar, é brincadeira de briga de galo, é gosto-azedo de cupuaçu.

Antes de ler o livro da Dona Sophia eu nunca tinha pensado nisso, não. Antes, o rio para mim era só rio, às vezes fundo, às vezes raso, às vezes mais limpo, às vezes mais sujo, mas só ele mesmo, o rio.

E confesso que da primeira vez que li o livro não consegui entender muito bem as coisas que ela escreveu sobre o mar. Acho que para a gente sentir tem que ter encostado na coisa, cheirado, pelo menos visto de perto.

Assim, seja pela minuciosa construção da tristeza benigna, tão necessária em tempos de efusiva e forjada alegria, seja pela precisão com que constrói e materializa a ausência, que passa a ser palpável em seus textos, Marcelo Moutinho, sem ceder a certas tendências contemporâneas, notadamente marcadas por excessos e reflexões muitas vezes tautológicas sobre a literatura e a arte, impõe-se pela autenticidade do poético que sabe, acima de tudo, ser denso, delicado e contido. 🍷



Literatura brasileira: modo de não usar

MARCA DA LITERATURA BRASILEIRA

A CORRENTE valorização cega da estrutura narrativa e da linguagem distancia ainda mais o texto literário do leitor comum

:: MIGUEL SANCHES NETO
PONTA GROSSA - PR

PARÊNTESE

Antes de apontar uma das marcas da literatura brasileira atual, preciso estabelecer minhas fronteiras: não faço distinção de crítica e produção criativa, o que me leva a misturar procedimentos e ter um olhar ao mesmo tempo interno — na condição de escritor — e externo — na condição de quem acompanha o mercado editorial. O que estou tentando dizer é que a questão do gosto para mim é algo indissociável da crítica; o meu é um gosto bastante particular, que funciona como aposta em determinado tipo de literatura. Não aprecio, no entanto, apenas a literatura que é irmã da minha. Felizmente, minha produção não me estragou a esse ponto, conquanto seja o centro de minha percepção. É a partir dela que tento obrigar os meus leitores a julgar importantes, mesmo quando bastante distintas da minha.

Toda crítica tem uma função ideológica que não pode ser ignorada. Ler este livro e não aqueles inúmeros outros equivale a um programa subterrâneo. Propor uma característica da produção contemporânea, como farei aqui, significa sistematizar um gosto, propondo uma face que vai excluir outras. Mesmo sabendo deste ca-

ráter bélico das opiniões, advirto que a minha está desde o início relativizada.

Fui formado, literariamente, a partir da leitura dos escritores (poetas, ficcionistas e cronistas) da geração de 1930. Saí das camadas mais incultas do mundo rural brasileiro para o convívio com grandes autores por meio desta formação, que foi totalmente acidental — esta trajetória de leitor está em meu livro **Herdando uma biblioteca** (Record, 2004). Mais do que temáticas, recebi de um grupo de autores modernos um pendor para a simplicidade de linguagem. Esta geração modernista se afastara do culto ao novo, a vanguarda pela vanguarda, próprio da década de 1920, e da emulação dos passadismos para propor como centro uma língua cotidiana. A índole da crônica contamina a linguagem criativa como um todo depois que estes autores, ligados inconscientemente ao projeto frustrado de Lima Barreto, buscam escrever mais próximos da fala.

Hegemônica em alguns momentos, esta escrita colada a situações de oralidade sofreu e sofre negações constantes. Mas parece ser ela a que melhor traduz uma maneira nacional de escrever, cujo ancestral mais remoto seria **Memórias de um sargento de milícias** (folhetim publicado entre 1852-1853), de Joaquim Manuel de Almeida, tendo como seu prin-

cipal representante hoje o mineiro Luiz Vilela. Mas é toda uma vasta linhagem, com uma presença forte em nossa produção depois do Romantismo, não só na prosa.

EXPRESSO PAQUIDERME

Fechado este parêntese, posso afirmar que uma das marcas negativas que vejo na literatura mais recente é o peso de linguagem. Houve uma espécie de inflexão lusitana em nossa literatura, ganhando força uma tendência barroca contra a qual os nossos modernistas tinham se rebelado. Este peso pode ser visto principalmente em dois níveis: no uso de estruturas e também de palavras que se querem maiores do que as histórias. Ao eleger o suporte como espaço privilegiado do literário, perde-se a sua essência, que é a capacidade que a grande arte tem de emocionar todos os tipos de leitores, levando-nos a uma identificação com o outro. É a mesma coisa que, em uma metáfora tecnológica, valorizar o hardware em detrimento do software. Isso reflete uma visão patrimonial de cultura. O valor está na coisa que se possui, na linguagem que se conquista, e não no seu efeito.

Valorizar de forma cega a inventividade, a transgressão textual, os investimentos estilísticos, as novidades da área da comunicação etc., é uma maneira de separar a língua literária da social, criando

uma casta que não se quer misturada ao homem comum. O drama deste tipo de raciocínio é que somos um país de não-leitores, no qual é tarefa tanto dos educadores e administradores da área cultural quanto, e principalmente, dos escritores dilatar a malha de recepção. Assim, o culto à linguagem de exceção, que em outras culturas mais letradas não deixa maiores seqüelas, na nossa gera um verdadeiro *apartheid*, que se manifesta dissimuladamente sob o rótulo de alta literatura. De um lado, o leitor comum; de outro, a elite hiperletrada.

A ARTE DE LEVITAR

Italo Calvino, que não pode ser acusado de obscurantista, coloca a leveza como a primeira das suas propostas para o terceiro milênio: “esforcei-me por retirar o peso, ora às figuras humanas, ora aos corpos celestes, ora às cidades; **esforcei-me sobretudo por retirar o peso à estrutura narrativa e à linguagem**” (*Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução Ivo Barroso. Companhia das Letras, 1990, p. 15). Na contramão desta compreensão do que seja o literário, a literatura brasileira vem aumentando o peso principalmente da estrutura narrativa e da linguagem. Estamos pensando de maneira acadêmica a literatura. O que significa isso? Que os estudos catedráticos das obras pautam

a própria produção, uma vez que desejamos que se escrevam *papers* sobre nossos trabalhos. Na proposta de Calvino, o ideal é o escritor assumir um papel independente de filósofo-poeta, dizendo coisas de interesse geral numa língua prazerosa: “A literatura como função existencial, a busca da leveza como reação ao peso de viver” (Idem, p. 39). Num mundo tão marcado pelas tensões, a literatura seria um espaço de distensão, de arejamento, pela linguagem, mesmo ao tratar das angústias contemporâneas.

Não se defenda aqui, e peço que não me entendam de forma afoita, a ausência de investimento em estrutura e linguagem, mas que isso não seja o fim último da obra. Que seja apenas um meio que nos conduza a algo além da própria arte.

Assim, e me perdoem o esquematismo desta análise, a luta que vejo hoje na literatura brasileira se dá entre o peso da linguagem e a leveza de viver. ☞

MIGUEL SANCHES NETO

Nasceu em 1965, em Bela Vista do Paraíso (PR). Doutor em letras pela Unicamp, é autor de **Chove sobre minha infância, Chá das cinco com o vampiro, Então você quer ser escritor?**, entre outros. É colunista do jornal *Gazeta do Povo*, onde escreve sobre literatura. Vive em Ponta Grossa (PR).

Eros na casa de Narciso

Romance de **MARIO SABINO** parte do fracasso afetivo do narrador para explorar o amor como vício



O AUTOR
MARIO SABINO

Nasceu em 1962, em São Paulo. Escritor e jornalista, estreou na literatura em 2004, com o romance **O dia em que matei meu pai**, publicado em Portugal, França e Argentina, entre outros países. É autor das coletâneas de contos **O antinarciso** (2005) e **A boca da verdade** (2009).



O VÍCIO DO AMOR

Mario Sabino
 Record
 272 págs

:: VILMA COSTA
 RIO DE JANEIRO – RJ

*Eros novamente
 Arranca-me os membros e me atormenta...
 Eros amargo e doce, monstro invencível
 E tu, minha Átis, tu, magoada comigo,
 Tu te foste, voaste para Andrômeda*
Safo de Lesbos

O vício do amor, de Mario Sabino, versa, entre outras coisas, sobre a necessidade humana de busca do amor em seus diferentes matizes. De certa forma, propõe uma perspectiva de leitura e reatualização de um mito primordial. Ou seja, este trava ininterrupto embate com o tempo histórico e com ele dialoga, contamina-se e metamorfoseia o mito original. Daí que, cínica ou ironicamente, buscase o amor para se criticar algumas de suas versões mais idealizadas, como a romântica, e se refletir sobre o amor atormentado de um Eros amargo e doce, monstro invencível ou mesmo inacessível que desde a velha Grécia, passando por Roma e pelo romantismo, chega em ruínas, mas chega, ao momento contemporâneo em que vivemos.

Na primeira parte do livro, um personagem narrador começa a ser construído através de um discurso assumidamente provocador. Trata-se de um jornalista encarregado de discorrer sobre o tema trabalho. Como uma metralhadora giratória, vai mesclando sua problemática pessoal, profissional e afetiva a questões políticas, sociais e teóricas. Ataca ferinamente instituições, personalidades intelectuais e científicas, a si mesmo e a humanidade. Em um texto jornalístico com o tema proposto, poderia caber tudo isso? Parece que sim: “Não estou desorientado, é o que eu estou dando para ler: meu trabalho sobre trabalho”. Apesar de ir de Schopenhauer ao Google,

a vida privada e aparentemente banal desse sujeito é o eixo para a maior parte dos questionamentos desencadeados. O amor, suas buscas, traumas, jornalismo e escritura são temáticas subjacentes de uma humanidade desencantada, que se expõe em seus conflitos.

Um artigo que destoa, ou melhor, contraria tudo que os editores da revista esperavam tem o destino óbvio de ser rejeitado. Assim sendo, o jornalista transforma-o em primeira parte de um romance a ser desenvolvido. O fazer literário de um “eu” atormentado assume tomadas metaficcionalis e ajuda a construção de um narrador no qual não se deve confiar, pelo menos ao pé da letra. Não que seja um mentiroso, é um sincero fingidor, se assim quisermos defini-lo. Defende a verdade através da palavra, mas não podemos esquecer que é a sua verdade que está em pauta, ainda que não saiba qual ela seja exatamente. Mesmo que precise do outro para espelhá-la — dada a dificuldade de amar esse outro como ele se apresenta e de conseguir idealizá-lo.

Embora, do ponto de vista da trama, haja certa linearidade dos principais acontecimentos, o que garante o suspense das ações, o texto se compõe na montagem de episódios que se dispõem em idas e vindas. “Minha vida também mudou depois que Isabel morreu. Volte-se ao dia em que a visitei pela última vez.” É nessas idas e vindas que os demais personagens vão sendo apresentados, sem preocupação de aprofundamento. Apesar de afirmar que escreve sem pensar, contrariando **A arte de escrever** de Schopenhauer, a referência a teóricos e a uma cultura intelectual, mesmo que cínica e fragmentada, obriga-nos, enquanto leitores, a antever um projeto prévio. Este parece partir de uma racionalização detalhada, tanto dos aspectos formais quanto dos de construção de

sentidos, no aparente *non sense* do discurso inicial. Seria subestimar quem está lendo nos dividir em categorias de dois tipos — “os que privilegiam a linguagem” e os que “privilegiam a estrutura”. Todo leitor, teórico ou não, apura sua sensibilidade crítica atentando para ambos aspectos e até outros mais. Mas deixemos as categorizações dos tipos para os sectários de plantão. E tomemos a zombaria do narrador como uma forma de expressão contemporânea de provocar perguntas que facilitem a reflexão.

ENTRE SERES ACHATADOS

Na segunda e terceira parte, o amor, encontros, desencontros e seus conceitos são tratados efetivamente através da ação do protagonista e demais personagens. O jornalista é brindado com uma herança oferecida pelo pai que mal conheceu e o abandonara quando criança. Vai morar em Roma, cidade natal do pai falecido, sem preocupação financeira. Roma talvez seja o seu amor mais bem sucedido, pois declara amar a cidade e sentir-se amado por ela. No mais, vai levantando nos capítulos que se seguem suas relações afetivas com um suposto amigo e com as mulheres de sua vida, a começar pela mãe, depois Isabel, Lorenza e Renata. Na primeira parte, elas já são anunciadas como personagens achatadas: “Agora me sinto à vontade para contar o que ocorreu com as sombras que levantaram do vale das histórias mortas para dançar entre essas personagens achatadas”. Aparentemente, essas personagens pouco desenvolvidas, cuja serventia na narrativa parece superficial, vão além de si mesmas. São sempre apresentadas sob o olhar narcísico do protagonista e servem de espelho para suas buscas, se não exatamente do encontro amoroso com o outro, pelo menos para sua busca de sentidos para a própria vida.

A mãe representa o abandono, puta a seus olhos de menino, quando a surpreende trocando favores pela sobrevivência de si mesma e do filho. Isabel é a ex-mulher, apaixonada, inicialmente, e vazia de sentidos e de movimentos numa vida que a paralisa até lhe extinguir, deixando culpa e ressentimento no protagonista. Lorenza é a analista, nos braços de quem mergulha para depois experimentar mais uma vez a orfandade e o abandono. E, por fim, Renata, a namorada professora de dança e militante clandestina de uma causa incompreensível para o narrador. Dentre os “poucos” personagens apresentados, temos, ainda, Saulo, um amigo que se transforma em rival e inimigo durante a narrativa. O pai é a sombra, um fantasma que o persegue e com o qual tenta aproximação, e ainda com quem, de alguma forma, concilia-se. Todos representam um lado apaixonante ou obscuro de si mesmo.

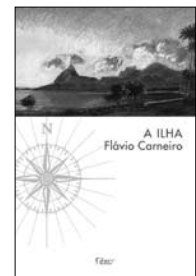
A discussão do amor como vício vai, portanto, além da crítica ao amor romântico. Parte do mito do Eros primordial, maldito, caótico, o Mito do Andrôgeno e da busca da felicidade perdida na completude mítica, para atualizá-lo no Eros Narcísico de interpretação freudiana. Ou seja, trata-se da impossibilidade de amar o Outro ou por esse Outro ser amado. Discute-se o amor ao mesmo, ou seja, à própria imagem refletida no Outro; ama-se (ou não) o espelho que o outro representa para si mesmo. Neste sentido, o outro ou os outros só podem ser personagens achatadas, o próprio rosto espelhado na face plana de um lago. Um lago em cujas águas o Narciso contemporâneo mergulha, sem se dar conta sequer do perigo de afogamento, tão absorto está em confundir o que o rodeia com a sua própria imagem, na sociedade do espetáculo em que vivemos. 🗨

EXPERIMENTO CIENTÍFICO



O AUTOR
FLÁVIO CARNEIRO

Nascido em Goiânia, em 1962, Flávio Carneiro mudou-se para o Rio de Janeiro no início dos anos 80. É escritor, crítico literário, roteirista e ensaísta, tendo recebido diversos prêmios literários. Atua como professor de literatura na UERJ.



A ILHA

Flávio Carneiro
 Rocco
 208 págs.

:: HENRIQUE MARQUES-SAMYN
 RIO DE JANEIRO – RJ

A Ilha é a terceira obra da trilogia romanesca de Flávio Carneiro, que se inicia com **O campeonato** (2002, reeditada em 2009) e prossegue com **A confissão** (2006). A trilogia constitui uma espécie de experiência literária, por meio da qual o escritor efetiva um diálogo com três vertentes ficcionais de inegável força na contemporaneidade: os gêneros policial e fantástico, no primeiro e segundo volumes, respectivamente; e a ficção científica, no livro mais recente. Desse modo, o *tour de force* literário é concluído com uma obra que, se não deixa de ser uma experiência literária, tem como assunto fulcral uma experiência científica; e que, para além disso, acaba por tratar deste tema fundamental que é a experiência humana.

A ilha que intitula o romance, vale dizer, é o Rio de Janeiro — ou, mais precisamente, a cópia de um pedaço da capital fluminense, que preserva diversas de suas paisagens características: o Leme, a Lagoa, o morro de Santa Teresa. No âmbito da obra, trata-se do produto de um sofisticadíssimo processo de pesquisas e inovações tecnológicas, que envolve desde múltiplas formas de clonagem (da humana à mineral) até a fabricação artificial

de antimatéria. Trata-se, em outras palavras, de uma ilha replicada, habitada por clones humanos, cuidadosamente planejada para constituir uma espécie de realidade utópica, de modo a oferecer possíveis soluções para os problemas de um planeta no qual a vida, em meados do século 21, já se revelava inviável. Toda a história do empreendimento é minuciosamente construída pelo autor, que se dedicou a fabular avanços científicos talvez não tão implausíveis — sobretudo se levarmos em conta que seu ponto de partida são feitos reais, como a pioneira criação de vida sintética, em 2010, pelo biólogo estadunidense Craig Venter. Não obstante, conquanto a dimensão propriamente científica da obra seja elaborada com minúcia, **A ilha** está longe de ser um livro composto apenas por exibições de erudição ou pedantismo; é esta a obra de um autor que sabe como explorar habilmente os dilemas de seus personagens, para os quais as questões tecnológicas representam, com efeito, chaves capazes de explicar lancinantes dilemas existenciais.

Bernardo, o jovem franciscano enamorado pela belíssima Clara, e Catarina, audaciosa adolescente, amiga de Bernardo — por quem, aliás, nutre ambíguos afetos —, são duas das figuras que acabam por se envolver na tarefa de explicar o que é aquela ilha que habitam e que se

torna subitamente o palco de estranhos acontecimentos. O primeiro indício são três garrafas que inesperadamente aparecem, trazendo três mapas similares (que apresentam, contudo, cruciais diferenças entre si: a posição em que neles surge representada a ilha, mais ou menos próxima de um continente figurado a certa distância; frases neles gravadas, na verdade versículos do Gênesis bíblico). Os jovens, assim como Pepe — inventor e mestre de Bernardo e de Andador, o louco da ilha que tem como fiel acompanhante e único ouvinte seu cachorro, Ramon —, acabarão por conhecer o segredo da ilha, sua estranha origem e seu terrível futuro; isso não significa, no entanto, que sejam capazes de mudar seus próprios destinos, inseparáveis daquele pedaço de terra flutuante. Com efeito, quanto mais as coisas se esclarecem, mais se torna claro quão desesperadora é a sua situação. As respostas, tão buscadas, são ao fim simplesmente inúteis — e não é acidental que estejam encerradas numa obra de ficção, criada no âmbito de uma outra obra.

De fato, é através de um romance que os protagonistas de **A ilha** descobrem como e por que foram parar na condição em que se encontram; um romance que, sob a máscara da literatura, encerra verdades inconvenientes acerca de um projeto que leva as inovações

científicas a níveis assombrosos — e perigosos. “O que soa como tola ficção pode ser apenas o futuro, em vias de se tornar realidade”, lemos a certa altura. Nesse patente desprezo à matéria ficcional, aguda denúncia do pragmatismo contemporâneo, vislumbra-se o quanto Flávio Carneiro concebe sua própria obra como uma admoestação, cuja pertinência é indiscutível. A literatura, apesar de suas “tolices”, diz mais sobre os homens do que sonha a vã tecnocracia.

A ilha é, afinal, um livro trágico. E o que confere maior força a essa dimensão do romance é precisamente a leveza da narrativa, que habilmente joga com as expectativas do leitor. É a história de homens que são vítimas de outros homens, cuja busca por soluções técnicas acaba por eliminar qualquer vestígio de humanismo, capazes de reduzir seus semelhantes a meros elementos de um experimento científico, eliminando-os sumariamente quando os resultados são alcançados. Na contramão de tendências reacionárias que grassam na contemporaneidade, Flávio Carneiro faz essa denúncia sem recorrer a apelos moralistas ou ao obscurantismo anticientífico; manejando os instrumentos de que dispõe — os literários —, compõe um romance que pode, sem favor, ser qualificado como uma pequena obra-prima. 🗨



18 CRÔNICAS MAIS ALGUMAS
Maria Rita Kehl
Boitempo • 160 págs.

Reunião de artigos da psicanalista publicados em diversos veículos, o livro aborda temas como o valor do voto dos pobres, a questão dos gêneros e o peso do futebol em nossa cultura. Os textos partem do desafio de indagar a sociedade “para além dos automatismos ideológicos e do conforto da teoria aplicada”, como escreve a autora na apresentação do livro.



EM CAMPO ABERTO
Cláudio Lovato Filho
Record
144 págs.

Os personagens principais do romance poderiam ser qualquer pai e filho brasileiros apaixonados por futebol e que nesse esporte projetam seus desejos e sonhos e vêem uma possibilidade de transformar suas vidas. O autor explora o amor pelo futebol, assim como as relações humanas e entre gerações, usando o espetáculo no estádio como pano de fundo para a narrativa.



UM RIO CIRCUNFERENCIAL
Carlos Alberto Gianotti
WS Editor
112 págs.

Em 47 contos curtos, acompanhados de ensaio fotográfico de Renata Stoduto, o autor realiza breves retratos do cotidiano de gente sem grandes sonhos e cujas ações parecem não ter repercussão, mas que aqui são vistas sob novo ângulo. Assim é composto um álbum solidário do vazio da existência humana em tom ora melancólico ora divertido e irônico.



TAPETE DE SILÊNCIO
Menalton Braff
Global
128 págs.

Dez homens reunidos numa praça têm a missão de manter a paz, a tradição, a honra e a ordem da cidade onde vivem ao longo de uma trágica noite chuvosa que irá relembrar o passado alegre de tempos melhores e o presente obscuro, com personagens à primeira vista respeitáveis, mas que se revelam seres emblemáticos marcados pela hipocrisia e pela intolerância.



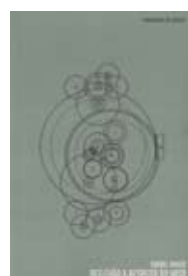
TODA A VERDADE SOBRE A TIA DE LÚCIA
Sonia Coutinho
7Letras
94 págs.

Artistas famosos da pintura, como Van Gogh, e da literatura, como Clarice Lispector e Maiakóvski, são personagens dos contos de Sonia Coutinho, de variadas extensões, que tratam do absurdo da existência e da busca por significado. A arte em geral aparece então como possível resposta positiva à vida e a trajetórias marcadas por sofrimento e tristeza.



ESQUECER-TE DE MIM
Claudia Nina
Babel
112 págs.

O primeiro romance da jornalista carioca apresenta três personagens que, apesar das diferenças, encontram-se no mesmo ponto de transformação de suas vidas. Após a queda, caracterizada pela perda e o abandono, essas três mulheres buscam se reerguer em meio à solidão e fugir da inércia e das ilusões que podem se apoderar de seus destinos.



REFLEXÃO A RESPEITO DO VASO
Emanuel Aragão
Confraria do Vento
164 págs.

Primeiro romance do dramaturgo e cineasta explora as possibilidades da narrativa e da escrita a partir da reconstrução que o narrador faz do suposto livro que seu pai estaria escrevendo antes de morrer. O autor explora a relação entre pai e filho e a interferência da dor da perda em seu cotidiano junto à força de expressão das palavras.



O VERSO DO CARTÃO DE EMBARQUE
Felipe Pena
Record
208 págs.

O romance aborda a irracionalidade dos rótulos e estereótipos impostos pela sociedade, que os prefere a ter que lidar com as especificidades e nuances de cada ser humano. Ao longo do livro, são utilizados vários recursos textuais, como o diário, roteiro cinematográfico, atas de reunião e até mesmo conversas na internet.



O ALÇAPÃO
Pedro Cavalcanti
Global
104 págs.

Após ser atingido por uma bala perdida, Augusto passa a sofrer de alucinações e sonhos que se misturam à realidade: são, na verdade, imagens de seu inconsciente, as quais são também as do inconsciente coletivo brasileiro. Desde o período dos bandeirantes e cangaceiros à consolidação das favelas, datas e nomes se misturam sem um sentido concreto nesta narrativa fantástica.



E SE CONTORCE IGUAL A UM DRAGÃOZINHO FERIDO
Luiz Felipe Leprevost
Arte & Letra
120 págs.

Entre Rio de Janeiro e Curitiba é ambientada a história de amor do romance de estréia de Leprevost. O exílio e o retorno vão alterar a história do casal de personagens, e talvez suas próprias vidas, cujos dias passam a ser marcados pela degradação física e sentimental, com encontros insignificantes, bebidas baratas, café em excesso e noites em branco.



Liberte suas melhores histórias.

4º Concurso de Contos ler&Cia
Participe e mostre seu talento. Seis selecionados terão seus contos publicados na revista ler&Cia do Grupo Livrarias Curitiba e ganharão um vale-compras de R\$ 500,00. Inscrições de 01/03 a 30/04/12. Consulte o regulamento: www.livrariascuritiba.com.br

TIAGO RECCHIA. DO POVO DA SÁTIRA.



Chargista, retrata o futebol e a política como poucos. É o criador dos personagens Los Três Inimigos e, aos sábados, escreve sobre esportes.



O deslocamento da *Bildung*¹



A VALORIZAÇÃO da literatura e da crítica literária deve levar em conta um novo processo de formação cultural

JOÃO CEZAR DE CASTRO ROCHA
RIO DE JANEIRO – RJ

Em artigo recente, publicado no suplemento *Prosa & Verso*², procurei questionar os comentários insistentes sobre uma crise “definitiva” tanto da literatura quanto da crítica literária. Naturalmente, não repetirei o raciocínio, mas peço ao leitor que associe os dois textos, pois fazem parte do mesmo esforço de revalorização da crítica literária hoje em dia.

Desta vez, pretendo discutir o deslocamento contemporâneo da *Bildung*, a fim de compreender a circunstância contemporânea com olhos renovados. Para tanto, recupero a crise de outra forma de crítica; afinal, é sempre reconfortante saber que não se está sozinho em meio ao vendaval...

Problema similar afeta os crí-

ticos de cinema em todo o mundo, especialmente nos Estados Unidos. Ou seja, o universo digital começa a devorar a crítica de cinema publicada em jornais impressos. No instigante documentário de Gerald Peary, *For the love of movies*³, a maior parte dos críticos entrevistados é apresentada como “ex-crítico”. Com a proliferação de resenhas e artigos postados na internet, quase todos os jornais norte-americanos começaram a dispensar seus críticos de cinema. Simplesmente eles foram substituídos por breves comentários acerca da estreia de filmes, uma vez que análises mais longas são publicadas em sítios na internet.

O diretor do filme, Gerald Peary, desde 1996 é crítico de cinema do *Boston Phoenix*, ou seja, ainda não se tornou um “ex-crítico”. De qualquer modo, não resistiu à tendência e possui um excelente sítio na internet⁴, no qual, além de

grande variedade de informação, disponibiliza suas críticas semanais. E talvez não pudesse ser diferente, já que um dos melhores momentos do documentário é a entrevista com Harry Knowles. Nascido em 1971, ele conseguiu a proeza de ser incluído na lista *Forbes* das personalidades mais poderosas do ano de 2000. Atualmente, Knowles é um dos mais lidos críticos de cinema de todo o mundo — pelo menos para as audiências mais jovens —, publicando suas resenhas exclusivamente na internet⁵. A estrutura de suas críticas é a mesma de qualquer blog, incluindo os comentários dos leitores, além do estilo coloquial da escrita e do caráter idiossincrático de suas escolhas e avaliações.

Knowles, que já foi parodiado em programas de televisão e virou personagem em filmes recentes, tem gerado muitas controvérsias,

que naturalmente escapam ao interesse deste artigo. Mais importante é ressaltar que um círculo se fecha e, *por isso mesmo*, uma nova modalidade de interação se abre. Como compreendê-la? Ou, nos termos da minha reflexão, como situar a crítica literária nesse contexto?

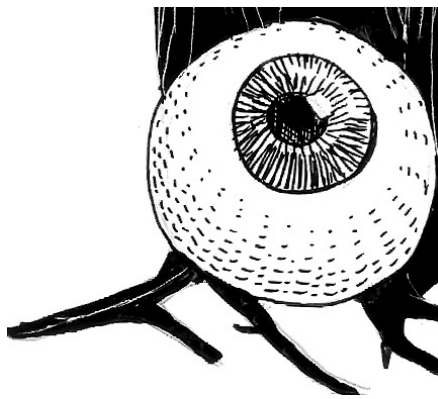
SEM CRISE

O ensaio autobiográfico do escritor David Gilmour, *The film club*, talvez forneça uma pista relevante. A história é banal, embora não seu desfecho. O que fazer quando um filho adolescente odeia a escola, obtém as piores notas possíveis, demonstrando total indiferença em relação ao futuro? Isto é, um futuro que dispensa a “garantia” de um diploma universitário. Gilmour tomou uma decisão improvável, permitindo que seu filho, Jesse, de 15 anos, deixasse a escola, porém sob a condição

de assistir, na companhia do pai, a três filmes por semana: “É a única educação que você vai receber”⁶. O que segue é um autêntico e, em alguma medida, anacrônico *Bildungsroman*, com a diferença decisiva de que o meio da formação não é a literatura, porém o cinema. Assim, acompanhar o relato dos filmes vistos e, sobretudo, as discussões por eles estimuladas, conduz o leitor a um universo que, no passado, estaria reservado à assim chamada alta cultura e, em sentido mais estrito, à literatura, concebida como autêntico arquivo do propriamente humano. Contudo, o livro de Gilmour exige um novo olhar. Até mesmo porque, como todo leitor dos clássicos romances de formação já antecipa desde o princípio da narrativa, o resultado da educação sentimental e cinematográfica de Jesse é o retorno voluntário do jovem rebelde aos estudos.

ROBSON VILALBA





É hora de investir na densidade potencial do ato de leitura de textos literários como exercício de uma diferença, em lugar de insistir numa oposição simples, binária, em relação a outros meios.

Ora, um ano antes da publicação de **The film club**, a poeta e romancista Lavinia Greenlaw publicou um livro de memórias, **The importance of music to girls**. A estrutura dos dois livros é similar, embora Greenlaw escreva sobre a importância da música em sua formação cultural: dos clássicos às bandas populares contemporâneas. Aos 14 anos, a autora recorda: “Eu já levava música a sério. Em outras palavras, não precisava pensar sobre se ouviria ou não música: já fazia parte da engrenagem cotidiana”⁷. O que não quer dizer que a leitura fosse um hábito alheio ou mesmo raro; afinal, Greenlaw e Gilmour tornaram-se escritores! Por isso, outra vez, o leitor dos clássicos do gênero *Bildungsroman* antecipa o desfecho das memórias: uma semana após o nascimento de sua filha, o final do livro sugere a transmissão de valores característica dos romances de formação: “Cantaríamos para fazê-la dormir”.

Como se percebe facilmente, não se trata apenas de “crise” da literatura ou da crítica; afinal, refiro-me a *dois livros*, de *dois escritores e poetas*, que recorrem ao modelo consagrado da *Bildung* para dar conta *críticamente* de suas respectivas experiências. A questão, portanto, é outra; ou no mínimo é mais complexa. Ela foi discutida por Néstor García Canclini em seu livro **Lectores, espectadores e internautas**, cujo título resume com agudeza o principal argumento: “También se aprende a leer y a ser espectador siendo televidente e internauta”⁸. Isto é, hoje em dia, somos todos (ou quase todos), desejemos ou não, leitores, espectadores e internautas. E tudo isso, assim, ao mesmo tempo; logo, qualquer “defesa” contemporânea da literatura, ou da crítica literária, deve considerar esse fator, sem julgá-lo *a priori* como negativo. Caso contrário, condenamos à reflexão a dois pólos comunicáveis. De um lado, o lamento conservador, que apenas reitera nostalgias e alimenta ressentimentos. De outro, o desejo deslumbrado dos funcionários do contemporâneo, sempre ávidos por parecer antenados e sempre dispostos a escrever apressados obituários. E aqui, ao contrário do romance de Manuel Antônio de Almeida, os extremos nunca se tocam...

DUPLO DESLOCAMENTO

Retorno, pois, à questão da *Bildung*. Naturalmente, não discutirei em detalhes o conceito, mas preciso esclarecê-lo, ainda que brevemente, para que o leitor acompanhe meu raciocínio.

Em sentido amplo, porém estático, *Bildung* pode ser sinônimo de cultura, ou seja, cultura adquirida. Em sentido dinâmico, implica um processo de formação cultural, cujo resultado mais importante é o aprender a formar-se: em alemão, “*sich bilden*”, literalmente, “construir-se”. A formação cultural é um processo simbólico que se impôs especialmente a partir da segunda metade do século 18, constituindo a imagem ideal do homem cultivado.

A palavra *Bildung* e seus cognatos apresentam um campo semântico muito rico, com matizes reveladores: *bilden*, acumular, compor, construir, formar; *Bild*, imagem; *Ausbildung*, desenvolvimento, educação, aprendizado; *Einbildungskraft*, imaginação; *Bildsamkeit*, flexibilidade, plasticidade; *Vorbild*, modelo; *Nachbild*, cópia; *Urbild*, modelo originário. À pluralidade dos sentidos, corresponde a complexidade do conceito. Portanto, *Bildung* não implica a busca de um resultado final, porque nunca se esgota o caminho a ser percorrido. Trata-se de projeto, não de meta determinada. Em teoria, a *Bildung* nunca se completa: é uma opção existencial e não um “diploma” que se obtém no término de um curso.

Ora, provavelmente o leitor já sabe aonde quero chegar. Os livros de David Gilmour e Lavinia Greenlaw sugerem um duplo deslocamento, definidor da cultura contemporânea, ou seja, a cultura definida pela onipresença dos meios de comunicação audiovisuais e digitais. Identificar o sentido desse duplo

deslocamento é fundamental para valorizar a literatura hoje e, ao mesmo tempo, reinventar a crítica literária. Reconheço que a hipótese parece pouco razoável, mas desejo propô-la assim mesmo.

Avanço, pois, passo a passo.

LEITURA RENOVADA

De um lado, e sem dúvida, o texto impresso e a concepção moderna de literatura foram deslocados do centro da vida cultural. Na imprensa, o fenômeno da *desliteraturização* (estudado por Silvano Santiago) agravou-se a partir de 1945, e, na ordem do cotidiano, atingiu seu ponto culminante com a onipresença da internet e o caráter panóptico das redes sociais.

De outro lado, a residência da *Bildung* também se deslocou. Esse ponto é de grande importância e precisa ser bem compreendido. Em outras palavras, nos séculos 18 e 19 o processo de formação cultural necessariamente passava pelo texto impresso; hoje em dia, o veículo da *Bildung* encontra-se disperso em meios os mais variados: literatura, música, cinema, dança, fotografia, televisão, vídeo, internet. Já não é mais possível identificar a formação cultural com um repertório exclusivo (e excludente) ou com um horizonte de expectativas que nunca se altera. Tal traço desautoriza posições normativas e exige a formulação de novos pressupostos para uma crítica literária capaz de lidar com as circunstâncias contemporâneas, o que implica um diálogo indispensável com novos meios, *mas sempre a partir da especificidade da literatura*; especificidade essa de inspiração antropológica.

Portanto, para que não se pense que advogo o eterno retorno da *literariedade* — razão principal do impasse da disciplina Teoria da Literatura —, apresento a hipótese com a qual concluo este artigo. Posso formulá-la economicamente mediante uma analogia com célebre afirmação de Saussure: se a Lingüística, objeto inicial de suas preocupações, constituía parte de uma ciência mais abrangente, a Semiologia, talvez se possa propor que a Literatura, objeto inicial dos estudos literários, constitua parte de um fenômeno mais abrangente, no caso, a Narrativa. De imediato, esclareço que essa possibilidade nada tem a ver com um inesperado resgate dos estudos narratológicos em chave estruturalista; afinal, como Drummond já nos advertiu em “Exorcismo”, sátira impiedosa de certa concepção autocrêntrica de teoria: “Das relações entre topos e macrotopos/ Do elemento suprasegmental/ *Libera nos, Domine*”. Como sempre, vale a pena escutar os poetas.

Refiro-me, isso sim, a uma concepção antropológica do ato de narrar. Creio que aí se encontra um possível futuro dos estudos literários, em sentido amplo, e da crítica literária, em sentido restrito.

Num de seus contos, *La busca de Averroes*, Jorge Luis Borges já havia imaginado tal perspectiva. O escritor argentino imagina a faina assumida por Averroís em sua tarefa de traduzir os vestígios da filosofia grega. Como era “ignorante del siríaco y del griego, trabajaba sobre la traducción de una traducción”⁹, e, mesmo assim, como se sabe, seus comentários sobre as obras de Aristóteles foram fundamentais para os escolásticos. Entretanto, o Averroís borgiano enfrentou um impasse em aparência definitivo: como traduzir para o árabe as palavras *tragédia* e *comédia*? Ao fim e ao cabo, “nadie, en el ámbito del Islam, barruntaba lo que querían decir”. Compreenda-se a dificuldade: dado o interdito à representação da figura humana, o teatro, tal como desenvolvido na experiência da Grécia clássica, não se encontrava enraizado nas tradições muçulmanas. Por isso, os conceitos que designavam gêneros específicos naturalmente escapavam ao tradutor. Era como se fossem palavras ocas, sombras de coisa alguma. Entretanto, a possível solução do enigma chegou aos ouvidos do sábio:

[...] *De esa estudiosa distracción lo distrajo una suerte de melodía. Miró por el balcón enre-*

jado; abajo, en el estrecho patio de tierra, jugaban unos chicos semidesnudos. Uno, de pie en los hombros de otro, hacía de almuédano; bien cerrado los ojos, salmodiaba No hay otro dios que el Dios. El que lo sostenía, inmóvil, hacía de alminar; otro abyecto en el polvo y arrodillado, de congregación de los fieles. El juego duró poco: todos querían ser el almuédano, nadie la congregación o la torre.

Será preciso acrescentar que os meninos com pouca roupa estavam literalmente mais próximos da verdade do que o erudito Averroís? Nessa passagem notável, Borges parece diferenciar teatro de teatralidade, por assim dizer. A atividade institucionalizada, que supõe o espaço rigidamente demarcado entre atores e espectadores, torna-se secundária em relação à encenação constante de códigos sociais, reproduzidos automaticamente no interior das breves narrativas diárias que constituem o cotidiano. Na compreensão borgiana, portanto, o ato de encenar narrativas surge como o gesto definidor do propriamente humano. Tal concepção antropológica do ato de narrar contribui para uma leitura renovada das possibilidades atuais da crítica literária.

INVESTIR NA DIFERENÇA

É verdade, porém, que efetivamente uma concepção específica de literatura está em crise — e talvez num beco sem saída. Para dizê-lo sem diplomacia: trata-se de concepção acadêmica, demasiadamente acadêmica, que terminou por produzir uma noção hipertrofiada de teoria, na qual o texto sempre importou muito menos do que o emaranhado conceitual de formulações abstratas e dogmáticas.

Por isso, a compreensão antropológica do ato de narrar ajuda a esclarecer que meios de comunicação diversos não são excludentes, pois todos eles tendem a lidar com a mesma necessidade humana de tornar os eventos significativos através de sua organização numa moldura narrativa. Além disso, meios diversos lidam com essa necessidade de formas igualmente diversas, uma vez que a densidade na transmissão de afetos, dados e conceitos nunca se repete. E nem mesmo se pensarmos em um único meio, pois a densida-

de da mensagem também depende da forma da recepção. Daí, a idéia de que a introdução de um novo meio conduza ao desaparecimento inexorável de outros mais antigos é tanto falsa quanto ingênua.

Falsa: historicamente se verifica, muito pelo contrário, a superposição, geralmente criativa, de meios de comunicação diferentes. Por muitos séculos, o corpo foi o meio principal de comunicação; a cultura do manuscrito manteve o corpo presente no hábito de vocalizar toda forma de escrita; a tecnologia dos tipos móveis conviveu por um tempo considerável com a cultura do manuscrito e o sistema de pontuação, autêntico simulacro de uma respiração silenciosa, introduziu a imagem possível do corpo no impresso; o livro convive há dois séculos com tecnologias distintas e inclusive adversárias; o audiovisual interage com o universo digital, que, por sua vez, reúne elementos de todos os meios de comunicação anteriores.

Ingênua: parte-se do princípio, equivocado, de que todos os meios transmitem mensagens com a mesma densidade, produzindo efeitos idênticos. Somente se fosse assim, a novidade de determinado meio condenaria os demais à obsolescência. No entanto, precisamente porque a densidade muda segundo o meio empregado e *mesmo de acordo com o repertório do receptor*, não se pode afirmar, do ponto de vista teórico e empírico, que a literatura e a crítica literária vivem uma crise “definitiva” devido à hegemonia atual dos meios audiovisuais e digitais. Ora, a diferença de densidade da experiência literária torna-se mais clara precisamente pelo contraste fornecido com os meios audiovisuais e digitais. Eis o sentido de minha hipótese pouco “razoável”: na circunstância atual, a literatura pode conhecer uma relevância inédita, exatamente porque deixou de ocupar o centro da transmissão dos valores culturais.

Além disso, nada impede que efeitos inesperados ocorram num futuro muito próximo. Por exemplo, por que não imaginar que determinados setores da imprensa escrita podem ser levados a valorizar textos analíticos aprofundados, a fim de diferenciar-se dos meios audiovisuais e digitais? Como competir com as “notícias do último minuto” a não ser oferecendo um conteúdo que demande uma fatia maior de tempo para sua assimilação? Radicalizo a possibilidade: não é verdade que inúmeros sítios da internet já tornaram essa hipótese uma realidade?

Em outras palavras, a compreensão antropológica da literatura estimula uma forma nova de entender sua especificidade, precisamente em virtude (e não apesar) do atual domínio dos meios audiovisuais e digitais. É hora de investir na densidade potencial do ato de leitura de textos literários como exercício de uma diferença, em lugar de insistir numa oposição simples, binária, em relação a outros meios. A diferença que a literatura propicia: deslocamento antropológico radical. E, sem que o leitor necessariamente se dê conta, aprende a ser outros que não ele mesmo.

Pelo avesso, portanto, a propalada crise abre novas perspectivas para todo crítico que tenha aprendido os ossos do ofício: o que de fato conta é o corpo a corpo com o texto. Salvo engano, portanto, vivemos uma época potencialmente privilegiada para um entendimento renovado da força do texto literário.

E basta de preliminares.

Nos próximos artigos sobre literatura brasileira contemporânea, tratarei da obra concreta dos autores das gerações mais jovens.

Afinal, todo crítico deve submeter-se à prova dos nove de sua atividade: o corpo a corpo com o texto. 🗨

JOÃO CEZAR DE CASTRO ROCHA

É professor de Literatura Comparada da UERJ. Autor de **Exercícios críticos: Leituras do contemporâneo e Crítica literária: em busca do tempo perdido?**, entre outros.

NOTAS

1. Neste artigo, aproveito formulações de meu último livro, *Crítica literária: em busca do tempo perdido?*. Chapecó: Argos, 2011.
2. “Desdramatizando a crise da crítica”. *Prosa & Verso*, 11 de fevereiro de 2012, p. 4.
3. Gerald Peary, *For the Love of Movies, The Story of American Film Criticism* (2009).
4. Ver: <http://geraldpeary.com/index.html>.
5. Ver seu sítio: <http://www.aintitcool.com/>.
6. David Gilmour. *The Film Club*. New York & Boston: Twelve, 2009, p. 9. A primeira edição é de 2008.
7. Lavinia Greenlaw. *The Importance of Music to Girls*. New York: Picador, 2009, p. 111. A primeira edição é de 2007.
8. Néstor García Canclini. *Lectores, espectadores e internautas*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2007, p. 35.
9. Jorge Luis Borges. *Obras completas*. Vol. I. Buenos Aires: Emecé, 1989, p. 582-83.

Para Roberto, que deu a idéia.

A fotografia tem dois planos. No primeiro estão Paulo, Antonia e Dan. No segundo, Victor, Lucas, Tiago, Luísa e Joana.

O ano é 2012. O dia é 19 de fevereiro, domingo de carnaval. A cidade é o Rio de Janeiro.

Paulo está de bermuda, camiseta regata e, no pé esquerdo, calça um chinelo de dedo. Mostra um certo desleixo. Numa foto em que todos se produzem, com certo cuidado, para um bloco de carnaval, seu único adereço é um chapéu alaranjado, em forma de chama crepitante. A barba por fazer contribui para a figura largada. Paulo segura uma mangueira. Da mão esquerda pende o esguicho, do qual não sai nenhuma gota de água. A direita está sobre a braguiinha da bermuda. Ele ri. Talvez da desilusão de todos, que gostariam de beber água num dia quente como costumam ser os de carnaval. Talvez da piada óbvia, a mangueira mole e seca imitando um sexo flácido.

Ao lado de Paulo, com a mão enluvada apoiada em seu ombro, Antonia ri da mesma desilusão ou da mesma piada. Ela está claramente mais adiantada no trabalho de paramentar-se para o carnaval — ou talvez tenha investido mais tempo e energia nisso. Antonia usa um vestido brilhante, colares de contas, e tem na mão esquerda uma piteira. O conjunto dá a ela um ar de melindrosa da primeira metade do século 20, e ela parece ter entrado no personagem — mostra isso quando leva a mão à boca aberta, num gesto coreograficamente escandalizado. A perna esquerda dobrada ajuda no gestual. Ela usa ainda sandálias de salto alto e fino, máscara de comédia italiana e uma pluma escura no cabelo.

Mais à direita, Dan usa um vestido de noite escuro, uma luva que pode ser o par da luva de Antonia, e peruca crespa. Ele está claramente mais preocupado com a fantasia do que Paulo, e claramente mais atrasado na indumentária do que Antonia. O vestido ainda está aberto, deixando entrever uma cueca branca, e faltam os sapatos para compor o personagem da mulher escrachadamente fatal. Difícilmente Paulo irá acrescentar algum outro elemento ao seu look casual. Já a fantasia de Dan não ficará completa sem um sapato de salto alto, e nota-se essa falta.

A fundo, Victor usa um quimono japonês. O rosto pálido, com uma leve camada de maquiagem branca, e o batom cuidadosamente aplicado na parte central da boca reforçam a fantasia de gueixa. A placidez zen evocada pela indumentária oriental contrasta com a expressão de seu rosto, que é desafiadora, e com o gesto que faz com a mão direita, cujo significado, perdido no passado, eu desconheço. Mas que é provavelmente obscuro, o que faz de Victor o personagem com mais atitude na foto.

Ao seu lado está Lucas. Não dá para saber se sua expressão é desafiadora ou plácida, pois ele a esconde sob uma máscara de zebra. Ela combina perfeitamente com uma gravata do mesmo padrão, sugerindo que as duas peças foram compradas na mesma loja, provavelmente as Casas Turuna, referência carnavalesca na época. Lucas usa uma camiseta amarela, provavelmente de futebol. Existe um espelho no canto superior esquerdo da foto, que mostra que a manga da camiseta acaba numa faixa colorida, detalhe típico de um uniforme esportivo. O espelho mostra também que o cabelo de Lucas é grisalho. Ele parece ser, assim, ligeiramente mais velho do que os outros. Mais velho e menos ansioso. Sua postura é a de quem já terminou o trabalho de fantasiar-se, afastou-se da mesa e deixou o espaço livre para os que ainda estão na função.

Tiago, que está ao lado dele, talvez já tenha chegado de fantasia. Seu costume é inteiriço, e não uma composição de diferentes elementos, como as roupas de Antonia e Dan. A única peça de roupa inclui camisa e capuz, com um símbolo à altura do peito que parece uma coroa. Em Antonia, Victor e Lucas identificamos,

apesar da precariedade e incompletude dos trajes, a melindrosa, a gueixa e a zebra. A fantasia de Tiago, ao contrário, não nos remete a nada. Tem uma vaga aura religiosa — um cruzado medieval? Um integrante da Ku Klux Klan? Tiago tem barba rala e aperta um lábio contra o outro, como se não se sentisse muito à vontade na cena. Óculos engraçados quebram um pouco a seriedade do conjunto formado por folião e fantasia. Um improvável quadro da Mona Lisa com uma cabeça de pato, ao lado do rosto de Tiago, também ajuda a conferir um ar divertido a esse pedaço da foto.

Também não dá para identificar a fantasia de Luísa. Não porque seja algo indefinido, como Tiago, mas porque ela é a que está mais atrasada no trabalho de paramentar-se para o bloco. Luísa usa um vestido curto sem alças, do tipo tomara-que-caia. Entre os adereços espalhados pela cena, ela pode escolher vários para compor a fantasia. Existem colares de havaiana no espaldar da cadeira à sua direita na foto. Uma máscara de Hitler — ou talvez de um palhaço de bigode — pende da fantasia de Dan. O único adereço que Luísa escolheu até o momento da foto, no entanto, foi um lenço discreto de cabelo. Cabelo que talvez ela tenha acabado de arrumar, pois traz um secador nas mãos. Vêm-se também vestígios de pintura em sua face. No conjunto, o que se destaca é o sorriso grande, desses que abrem uma caverna entre as arcadas dentárias. O sorriso no qual me viciiei, aos poucos, ao longo da vida.

Joana, ao lado de Luísa, não sorri. Seu rosto é sério e sereno, e nele se destacam as sobrancelhas grossas e unidas — não se sabe se naturalmente ou por efeito de maquiagem. A serenidade séria do rosto contrasta com uma certa tensão no corpo, já que Joana empurra um braço contra o outro, numa posição clássica de alongamento para tríceps e peitoral. Entre as mãos ela espreme os galhos de um buquê artificial. Sua vestimenta também se compõe de um colar de contas enormes e várias pulseiras, o que dá ao conjunto um ar vagamente hippie. Ao lado da cadeira vê-se seu pé esquerdo, que calça um chinelo de dedo, e um pedaço de sua canela, que aparece através de uma fenda discreta abaixo do joelho.

O local da foto é uma esquina da Praça Nossa Senhora da Paz, em Ipanema. Naquela época, as praças do Rio de Janeiro eram cercadas com grades, como a que aparece no fundo da foto. Paulo, Antonia, Dan, Victor, Lucas, Tiago, Luísa e Joana se preparam para um evento de carnaval. Em alguns minutos pegarão o metrô para o centro da cidade. Rumo ao Cordão do Boitató — um dos blocos onde, naquele tempo, os foliões saíam fantasiados. E se produziam, entre outras coisas, para ser fotografados pelos turistas.

...

No dia da foto, Luísa se considera namorada de Paulo, mas ao mesmo tempo acha que ama Dan. Paulo não se considera namorado de ninguém, ainda mais no carnaval. Antonia namora Lucas, mas acha que ama Paulo. Joana namora Tiago mas não o ama — na verdade, não ama ninguém. Ela gostaria de namorar Paulo ou Victor, mas pode ser qualquer um do retrato, até o fotógrafo — o que ela quer mesmo é fazer parte da turma. Victor oscila entre dois interesses românticos: Joana e Dan.

Estou me adiantando. Voltemos aos fatos. E à foto.

...

Embora haja vários casais na cena, eles não interagem no momento do clique. Com uma única exceção: Paulo e Antonia. Que nem eram um casal no dia da foto. Ou talvez fossem.

No dia 18 de fevereiro, sábado de carnaval, véspera da foto, Lucas resolveu ir ao desfile das escolas de samba do grupo de acesso. Lucas havia comprado arquibancadas para ele e para Antonia, sua namorada. Para os três dias — não apenas domingo e segunda, quando já então desfilavam as agremiações do



grupo especial, mas também para o acesso no sábado. Lucas precisava ver todos os desfiles, pois fazia uma pesquisa sobre o assunto para a universidade onde dava aula. Antonia, bem menos interessada no tema do que Lucas, pediu alforria do primeiro dia, alegando que não agüentaria três noites seguidas sem dormir.

Despediu-se de Lucas com um beijinho. Começou a noite assistindo a séries americanas no DVD do pequeno apartamento no Leblon onde vivia sozinha. Embora em início de carreira, ela podia pagar o aluguel num bairro nobre, graças ao bom salário de jovem talento da redação publicitária. Enquanto Lucas assistia ao desfile, Antonia planejava passar o carnaval assistindo a uma maratona de séries. Um “House” e dois “Mad Men” depois, no entanto, mudou de idéia. Achou melancólico ficar em casa no carnaval e resolveu sair para tomar um chope.

Vestiu uma camiseta e uma calça jeans e foi ao Jobi, bar famoso por fechar tarde — naquela época, a noite boêmia na Zona Sul carioca terminava cedo. Não combinou nada com eventuais amigas ou amigos. No Rio aristocrático daquele tempo, todos os bem-nascidos freqüentavam os mesmos bares. Certamente encontraria alguém. E encontrou Paulo, um antigo colega de faculdade. Perguntou por Luísa, ele desconversou, ela entendeu que era carnaval e mudou de assunto. Beberam várias tulipas do chope leve e geladíssimo. Comeram lula ao vinagrete. Beberam mais. Comeram mais. Antonia falou sobre as intrigas no mundo da publicidade, os desafios na agência, as noitadas trabalhando, os uísques, as drogas, as viagens, as reuniões com clientes,

e de como amava tudo aquilo. Paulo, que tinha se formado no mesmo curso mas nunca havia trabalhado, ouvia com a atenção dos profissionais de sedução das mesas de bar — cuja conduta, até hoje, é parecida com a dos psicanalistas. Acrescida, claro, dos sorrisos nos momentos certos e das perguntas de encorajamento.

Bêbada, Antonia se lembrou de como contava as mesmas coisas para Lucas, e como tinha a sensação de que ele achava tudo fútil. Diante de Lucas, Antonia tinha freqüentemente a sensação de que sua conversa parecia rasa demais para um professor de antropologia da universidade. Já Paulo parecia impressionado, sorrindo nos momentos certos e encorajando-a com perguntas. Antonia falava e falava, e enquanto falava seu cérebro colocava Paulo e Lucas em duas colunas paralelas de uma planilha. Tinham ambos o mesmo charme dos homens muito calmos. O silêncio de Lucas, no entanto, afetava um certo cinismo misturado com esnobismo, enquanto o de Paulo entregava o deslumbramento próprio dos ignorantes — mas de uma ignorância doce e desprezível. Achou divertido o fato de ele ainda morar com os pais, ela que costumava desprezar os que, ao contrário dela, acomodavam-se a rendas ou heranças que, afinal, nem eram suficientes para pagar um aluguel. Antonia mantinha seu próprio apartamento — e por isso decidiram que o final da noite seria na casa dela. Na casa, Antonia colocou o homem presente e o ausente na planilha e concluiu que os estilos de Paulo e Lucas eram completamente diferentes. A excitação pelo novo a entusiasmou no começo — mas, no final, sentiu falta da posição favorita com Lucas,

que Paulo não conhecia. O repertório de Lucas era mais vasto, embora o de Paulo se compusesse de alguns números deliciosamente virtuosísticos.

Paulo, que sabia onde Lucas estava, despediu-se cavalheirescamente antes da última escola do grupo de acesso. Eles iriam se reencontrar pouco depois na Praça Nossa Senhora da Paz. Só no momento da foto Antonia teria certeza de que não havia perdido o amigo. Paulo continuava a ser o que fora sempre — discreto, tranquilo, cavalheiro, calmo e piadista com a mangueira na mão. Não, não perdera o amigo. Ganharia um namorado?

...

No momento em que Antonia e Paulo voltam para a cena da foto, é útil pensar em quem está do outro lado da câmera. O fotógrafo é conhecido de todos, ou quase todos — e não um dos milhares de colecionadores de instantâneos de carnaval que, naquela época, caçavam nos blocos, com seus celulares, imagens coloridas para enfeitar seus perfis nas antigas redes sociais. Isso fica claro quando se examina a cena. Se o fotógrafo fosse desconhecido, ninguém olharia para a câmera, ou talvez alguns olhassem, mas com indiferença. O que acontece é o contrário disso. O fotógrafo como que interrompe a cena. Os que estão nela reagem à câmera. São reações diferentes — e, por elas, é possível saber o grau de envolvimento de cada um deles com o fotógrafo, e o grau de pertencimento de cada um à turma.

O *pas de deux* entre Paulo e Antonia não é apenas reflexo da noite de sexo que eles haviam tido



Cinzas

JOÃO GABRIEL DE LIMA

horas antes. Trata-se de uma cena claramente armada para a foto, Paulo fazendo uma de suas famosas palhaçadas, e Antonia, cúmplice, posando de melindrosa escandalizada. Seu desequilíbrio proposital — o pé esquerdo no ar, o corpo se projetando para frente com a mão enluvada se apoiando no ombro de Paulo — é um indício de que ambos conhecem o fotógrafo e querem diverti-lo. Isso faz com que o canto esquerdo seja o de maior movimento no quadro do retrato.

No lado oposto, abaixo do bico do pato, Luísa recebe o fotógrafo com uma risada. O sorriso grande, já sabemos, é sua marca registrada. Mas ela não costuma entregá-lo assim, de mão-beijada. Do que Luísa ri? De ter sido surpreendida de secador de cabelo na mão, em pleno processo de fantasiar-se para o carnaval? De ter sido surpreendida com um vestido que deixa o colo de fora, usando o secador para tapar um eventual bico de seio rebelde ao decote do tomara-que-caia? De ver seus amigos surpreendidos ainda no *making of* da fantasia? Ou será que Luísa conhece o fotógrafo, gosta dele, e o sorriso é de genuína felicidade por sua chegada? E, neste caso, o fotógrafo irá se juntar a eles? Seria o nono amigo atrasado, aguardado por todos para completar a turma que seguiria de metrô para a Estação Carioca?

Se a reação de Luísa é claramente positiva, há dúvidas sobre Victor e Dan. Victor, em seu quimono de gueixa, arma olhar e gesto desafiadores. Pode não gostar do fotógrafo por alguma razão. Pode também ser, no entanto, apenas um reflexo de sua atitude habitual

diante da vida. Da turma toda, Victor é o mais inteligente, o mais bem encaminhado, o que vai contribuir para o futuro do país — embora Antonia ganhe mais do que ele na época da foto. Embora ainda não tenha provado isso, Victor sabe que será bom em tudo o que fizer, e por essa certeza desenvolveu uma atitude de superioridade em relação ao mundo. Ele não tem paciência com os preguiçosos, os irrelevantes, os poucos agraciados com inteligência. Pode ser que ele coloque o fotógrafo nesta categoria. Ou pode estar apenas expressando seu enfado com a humanidade.

A reação de Dan é mais enigmática. Nos casos de Luísa e Victor, é pelo olhar que se identificam simpatia ou hostilidade. Os olhos de Dan, no entanto, estão escondidos por óculos escuros intencionalmente ridículos. Sua boca aberta denota surpresa ou desgosto. Talvez porque, entre todos, ele é o que foi apanhado com a fantasia mais incompleta. Faltam, como eu já disse, os essenciais sapatos, e para piorar o fotógrafo o surpreendeu com uma roupa íntima aparecendo sob o vestido ainda aberto. Mas o contorno de sua boca, emoldurada por bigode e cavanhaque, pode também manifestar desgosto — no caso, em relação ao fotógrafo, a quem ele claramente conhece. Qual seria o motivo de tal reação?

(Uma ilação. Dan e Victor são os dois personagens gays da foto — Dan sabe disso, Victor ainda não. Seria coincidência a reação negativa de ambos em relação ao fotógrafo, no caso de o fotógrafo ser homem? Ou seria alguma trama de amor e ciúmes?)

A reação dos outros três personagens do quadro é bem menos expressiva. Tiago e Joana aparentemente não o conhecem. Diante da possibilidade da foto, Tiago se perfila como se posasse para um retrato de futebol, tórax empertigado e braços cruzados. Não podemos ver seus olhos, mas os lábios apertados — que lembram também uma foto esportiva — indicam que ele está pouco à vontade. Já o olhar de Joana é de clara curiosidade, apesar da ausência de movimento da reta contínua das sobrancelhas. Ela não sabe quem é o fotógrafo, pende a cabeça para a direita como um cachorrinho que olha para alguém que não é o seu dono, e força uma pose tensionando os braços e esmagando o buquê.

Num primeiro exame, parece que Paulo, Antonia, Victor, Dan e Luísa conhecem o fotógrafo — e, conseqüentemente, pertencem à mesma turma. Joana e Tiago são de fora. Resta Lucas, expressão impenetrável sob sua máscara de zebra. Não dá para dizer nada sobre ele apenas olhando a foto. Por enquanto, o que sabemos é que Lucas é um pouco mais velho. E que foi Antonia, sua namorada, quem provavelmente o apresentou à turma.

...

Era claro que, no sábado de carnaval, véspera da foto, Paulo não procuraria Luísa. Embora ela achasse que fossem namorados — como a maior parte dos amigos de ambos — suspender o relacionamento durante os quatro dias de folia fazia parte do protocolo da época. Mas Luísa, que eu conheço bem, sempre foi sonhadora. Decidiu que se vestiria

para uma festa. Imaginou que Paulo poderia fazer uma surpresa e levá-la para um dos vários bailes que animavam a cidade. Segundos depois, temeu, sensatamente, que ele talvez não aparecesse. Ponderou, no entanto, que não teria nada a perder. Arrumar-se seria no mínimo um ensaio para uma festa futura. Era assim que já funcionava, naquela época, a mente de Luísa. Que classificava todos os acontecimentos em duas categorias: ensaios e performances, bastidores e palco.

Por volta das dez da noite, Luísa abriu o armário do quarto do apartamento em Ipanema onde ela, filha única, ainda morava com os pais, e tirou de lá quatro vestidos. Um branco e um vermelho curtos, um negro longo e um azul de festa. Descartou o primeiro por excessivamente infantil, o segundo por excessivamente sexy, e o terceiro por excessivamente Oscar. Ficou com o azul — que era de festa, mas não tinha a ver com carnaval nem com o ano de 2012. Parecia figurino de filme do século passado, com barra pouco acima do joelho e várias camadas de franjas. Criou todo um look a partir dele — sapato de baile combinando, maquiagem leve, batom suave e olheiras cuidadosamente desenhadas. Luísa acreditava que quando alguém veste o figurino certo a peça de teatro se materializa. Ela estava pronta para a festa — e, de certa forma, a festa veio até ela.

A campanha tocou. Luísa estava sozinha em casa, os pais haviam fugido do carnaval para a casa na serra. Ela abriu a porta e viu um homem alto, de terno de linho, gravata clara e sapatos com polainas, elegante como um sambista antigo. Luísa que, pequena, gostava de homens grandes, por um minuto sonhou que fosse Paulo — mas Paulo não era grande. O homem alto era Dan, seu melhor amigo. Convidou-a para ir a um baile numa gafeira. Luísa aceitou, e os dois pegaram um táxi até o Clube Democráticos. Dan, que dançava muito bem, era o parceiro habitual de Luísa nos salões, dado que Paulo não era versado nas artes do baile. Era comum que fossem ao Clube Democráticos a três. Luísa e Dan dançavam horas, ao som do cavaquinho de Galotti ou das vozes de Wilson das Neves ou Madalena Bernardes, estrelas da gafeira naquele tempo. Enquanto bailavam, Paulo pegava uma cerveja e sumia no salão durante horas. Reaparecia no final da noite, reivindicando a namorada. Neste momento, Dan fazia uma reverência e dizia a Paulo: “Aí está sua donzela, intacta”. Chamava isso de “ritual de entrega”. E depois seguia para alguma rave.

Nesta noite, em que Paulo não estava, Dan e Luísa dançaram mais horas do que de costume, ou então as horas passaram mais depressa. Em um determinado momento Dan saiu para pegar cerveja e viu Luísa conversando com outro — um homem mais ou menos da idade dela e mais ou menos parecido com Paulo. Como ele, do tipo que vai para um salão de baile de bermuda, camisa regata e tênis. Mas mais bonito, mais forte e bom dançarino — Dan já o havia observado anteriormente numa de suas varreduras de radar. Para não atrapalhar, o amigo de Luísa ficou observando de longe enquanto a conversa evoluía até a inevitável dança. Visualmente, Luísa e o desconhecido eram um par improvável, ela saída de um filme antigo, ele de um boteco depois da praia. Improvável mas sincronizadíssimo, com aquela química rara que, nos salões, faz com que os outros parem de dançar para apreciar. Dan sentiu um pouco de ciúme, e um pouco de alívio — poderia fazer seu “ritual da entrega” e seguir para uma rave, as do carnaval eram ótimas. Viu o quanto eles conversavam e riam durante as músicas, e quando eles anotaram os telefones nos respectivos celulares.

Dan bebeu as cervejas sozinho, e depois pegou mais duas. No final da segunda entrada da banda, levou-as para Luísa e seu novo amigo. Mas ela não quis sair do Democráticos com o homem que parecia uma versão melhorada de Paulo. Não naquela noite. Olhou para Dan e disse: “Vamos? Você me deixa em casa?”

E, naquela noite, Luísa realizou a fantasia de fazer sexo com um homem grande. Dan puxou-a para si com a mesma força e carinho com que, em suas fantasias, sonhava com Victor, também pequeno e frágil, pelo mesmo na comparação com ele próprio. Luísa e Dan se amaram de cortina aberta, no quarto iluminado pelo mercúrio de uma luz externa, sombreada pelos abriçós-de-macaco. Foi nessa quase escuridão que, em certo momento, Dan viu Luísa entregar a ele o mais devasso de seus sorrisos grandes.

...

Sorriso que voltaria horas mais tarde, na foto. Entregue, desta vez, ao homem — ou à mulher — que provoca o espanto de Dan.

Olhando o retrato agora, à distância de algumas décadas, sorrio e me espanto ao pensar no que todos se transformaram.

Antonia é Antonia Maia Agostinho, executiva da área de publicidade. Victor é Victor Pontes Andrade, economista. Dan é Daniel Estevez, não tem cartão de visitas mas seu nome nunca nos é estranho. Paulo é Paulo Andretta e também não tem cartão até hoje. Lucas é Lucas Soares, professor da universidade. Joana, que já foi Pontes Andrade, voltou a ser Joana Silva, especialista em marketing político. Luísa é Luísa Haupt, foi atriz e depois se tornou escritora. Tiago é Tiago José. Não sei seu sobrenome, sei apenas que é advogado.

A maior agência de publicidade do país se chama AMA por causa das iniciais de Antonia Maia Agostinho. Depois de se tornar uma das publicitárias mais premiadas de sua geração, ela resolveu fazer carreira solo — e repetiu na maturidade o sucesso fulgurante da juventude. Antonia se casou com Lucas e os dois são hoje meu modelo de par feliz. Lucas continua calmo, modesto e discreto, depois de ter percorrido, de forma lenta e sólida, todos os degraus da carreira acadêmica. Victor foi secretário das Finanças, deputado estadual, deputado federal e atualmente pensa se candidatar a prefeito do Rio de Janeiro. Foi casado com Joana, divorciou-se, mas ambos continuam tendo uma relação de íntima confiança — ela é a responsável pela condução de todas as suas campanhas eleitorais. Dan e Paulo são, como se dizia antigamente, figuras cariocas. Paulo se tornou uma espécie de boêmio oficial da cidade, personagem de crônicas e cartuns. Continua vivendo da herança magra dos avós, um pouco engordada pela herança dos pais. A turma achava que Dan seria um grande artista. Inteligente, carismático, rápido e engraçado, ele teve seu momento como vocalista de uma banda de rock, mas nunca conseguiu se firmar. Depois de fazer papéis secundários em filmes e novelas de televisão, vive hoje de pequenos trabalhos, mas continua sendo famoso em seu pequeno circuito — o dos amigos, o dos amigos dos amigos e o dos filhos dos amigos. Tiago, depois do breve namoro com Joana, sumiu da história.

Luísa foi atriz durante um tempo curto, que abarca do pouco antes ao pouco depois da foto, e mais tarde se transformou em bem-sucedida autora de livros infantis — atividade com que sustentou, a vida inteira, o filho único, seu primeiro leitor.

Eu mesmo tenho dificuldade em acreditar que esse retrato antigo, de um grupo de amigos de ressaca num domingo de carnaval, seja uma foto de família. Mas é. E é a minha família: Paulo, Antonia, Dan, Victor, Lucas, Tiago, Luísa e Joana. Uns próximos, outros distantes. Eu sem saber direito quais os próximos e quais os distantes, e tentando adivinhar através de um retrato antigo.

Eu olho e olho e olho a foto — e tento imaginar, esquadrinhando seus cinzas, os segredos que Luísa não quis contar para mim. ☹

JOÃO GABRIEL DE LIMA

É jornalista e escritor, autor dos romances **O burlador de Sevilha** e **Carnaval**. Vive em São Paulo (SP).

EUCANAÃ FERRAZ

SOB A LUZ FERROZ DO TEU ROSTO

Amar um leão usa-se pouco,
porque não pode afagá-lo
o nosso desejo de afagá-lo,

como tantas vezes cão ou gato
aceitam-nos a mão a deslizar
sobre seu pêlo;

amar um leão não se devia,
agora que já não somos divinos,
quando a flauta que tudo

encantaria, gentes animais
pedras, nós a quebramos contra
a ventania; amar

um leão é só distância: tê-lo ao lado,
não poder beijá-lo, o deserto
que habita em torno dele;

era mais certo amar um barco,
era mais fácil amar um cavalo;
amar um leão é não poder amá-lo;

e nada que façamos adoça
o que nele nos ameaça se
amar um leão nos acontece:

à visão de nosso coração
ofertado, tudo nele se eriça,
seu desprezo cresce;

amar um leão, se nos matasse;
se nos matasse o leão que amamos
seria a dor maior, mais que esperada:

presas patas fúria cravadas em nossa carne;
mas o leão, que amamos,
não nos mata.

EXCETO O QUE TRAZEMOS EM NÓS

Tentou adivinhar a aurora esmiuçando
o intestino mínimo das aves, buscou-a
no fundo das xícaras porque soube que
boiava na borra do café um sentido

qualquer; olhos fechados para a evidência,
quis entender aquilo que se recusava
a seu alcance; mas agora nada disso
interessa; já não crê em Deus

e desacreditou dos deuses; danem-se
o marxismo, a psicanálise e outros
serviços de atendimento ao consumidor.
Acredita em Madame Thalita.

Por que não acreditaria? Resta lembrar
onde pôs o número do telefone
de Madame Thalita, que garante trazer
a pessoa amada em apenas três dias;

quatro mil trezentos e vinte minutos,
é muito. Se Madame Thalita traz os dias
de volta? Nem ela nem ninguém; melhor
assim, dias novos e nenhum mistério.

EXPLICAÇÃO DE MIGUEL DE JOSÉ DE JOÃO

O viúvo pensa que o mundo não passa de um triste
absurdo, ele é o homem mais triste do mundo, seu
espinho é o mais fundo e tudo é prenúncio da morte,
de seu triunfo. Uma palavra antiga, lembra: infortúnio.

Entre ele, pensa, e tudo em volta haverá para sempre
um muro e depois do muro o que houver há de ser
fútil; onde está é o certo, no escuro. Uma lembrança
flutua sobre o tumulto. Talvez nem seja exatamente

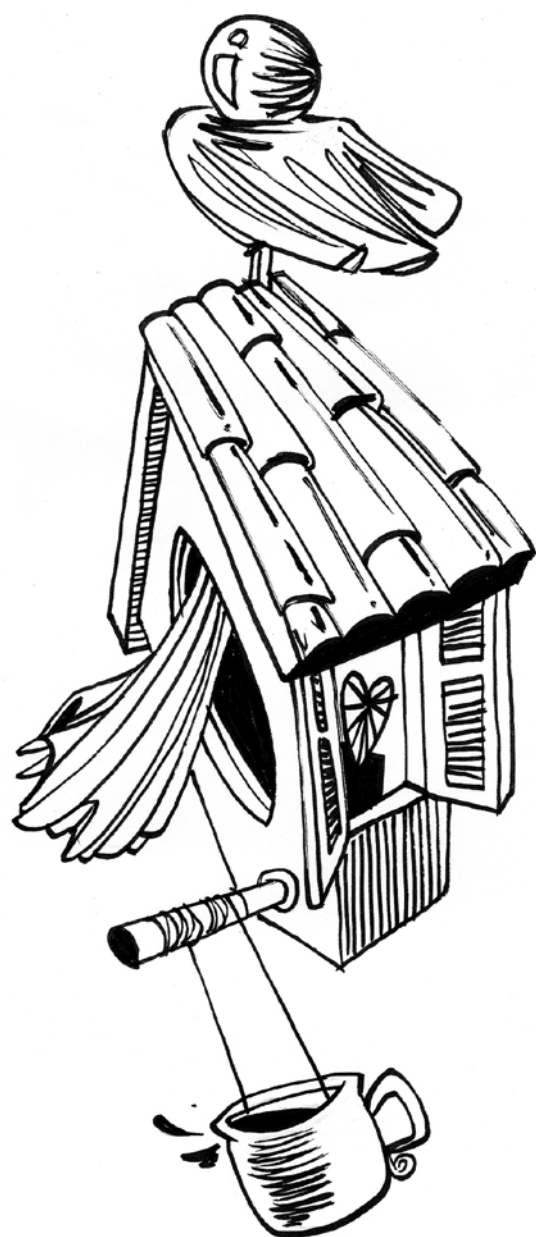
pensamento o que pensa se o que pensa, parado,
não vasculha coisa alguma que não o próprio soluço
e toda perspectiva, num instante, coagula-se. Ter vivido,
pesa, não foi senão preâmbulo de sua condição viúva.

Convulsa, jejua, recapitula, murcha; perscruta
as variações mínimas do vazio, quando uns pontos
claros que se desenham sobre o fundo de seu luto
parecem vagos turvos como o passado vistos

dali, do seu pensamento, que sobre a dor e doer
se debruça. O mundo é um espinho absurdo,
cada coisa. Quer morrer; por um minuto, não
pensa. 🦋

EUCANAÃ FERRAZ

Nasceu no Rio de Janeiro (RJ), em 1961. Publicou, entre outros, **Desassombro** (Prêmio Alphonsus de Guimaraens, da Fundação Biblioteca Nacional, melhor livro de poesia de 2002), **Rua do mundo** (2004), **Cinematoca** (2008) e, para o público infanto-juvenil **Bicho de sete cabeças e outros seres fantásticos** (2009) e **Palhaço, macaco, passarinho** (Prêmio Ofélia Fontes, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, o melhor livro para a criança de 2011).



ILUSTRAÇÕES: RAFA CAMARGO

FABRÍCIO CORSALETTI

CIRCE

1
depois de um ano
comendo assados e bebendo vinho
na ilha de Circe
deusa de belas tranças
e voz ideal
Odisseu teve que ir ao Hades
conversar com os mortos

2
depois de um ano na ilha de Circe
Odisseu teve que ir ao Hades

3
teve que ir ao Hades

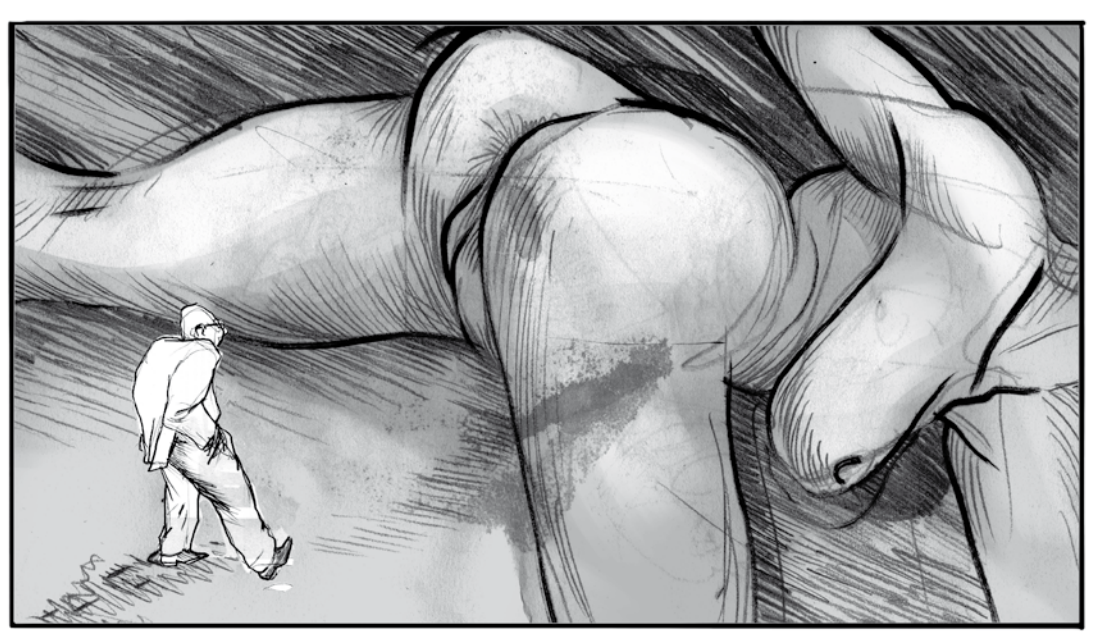
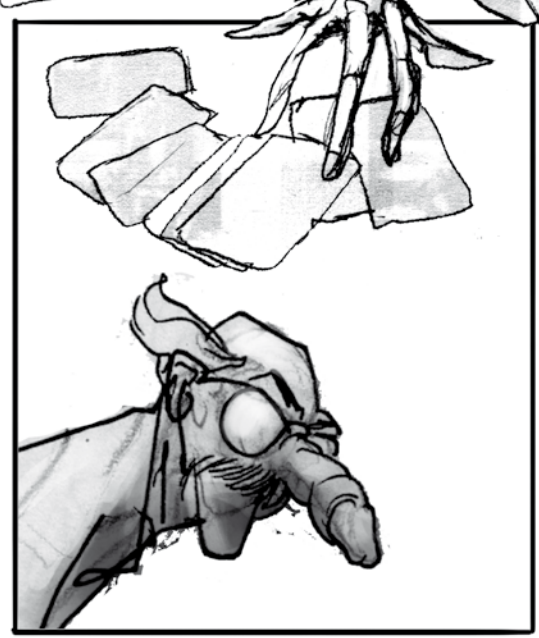
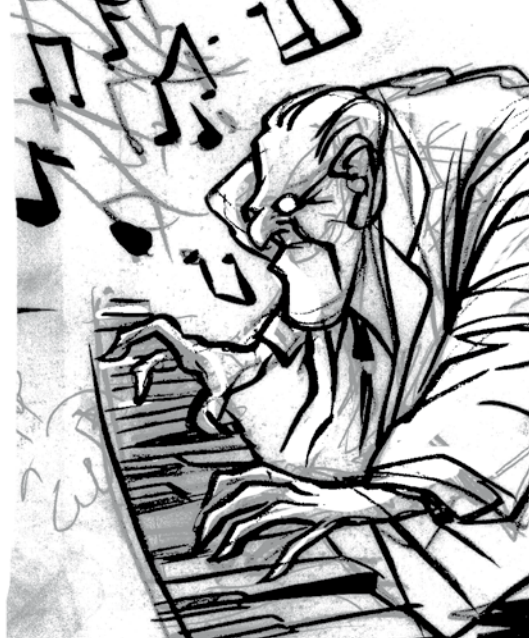
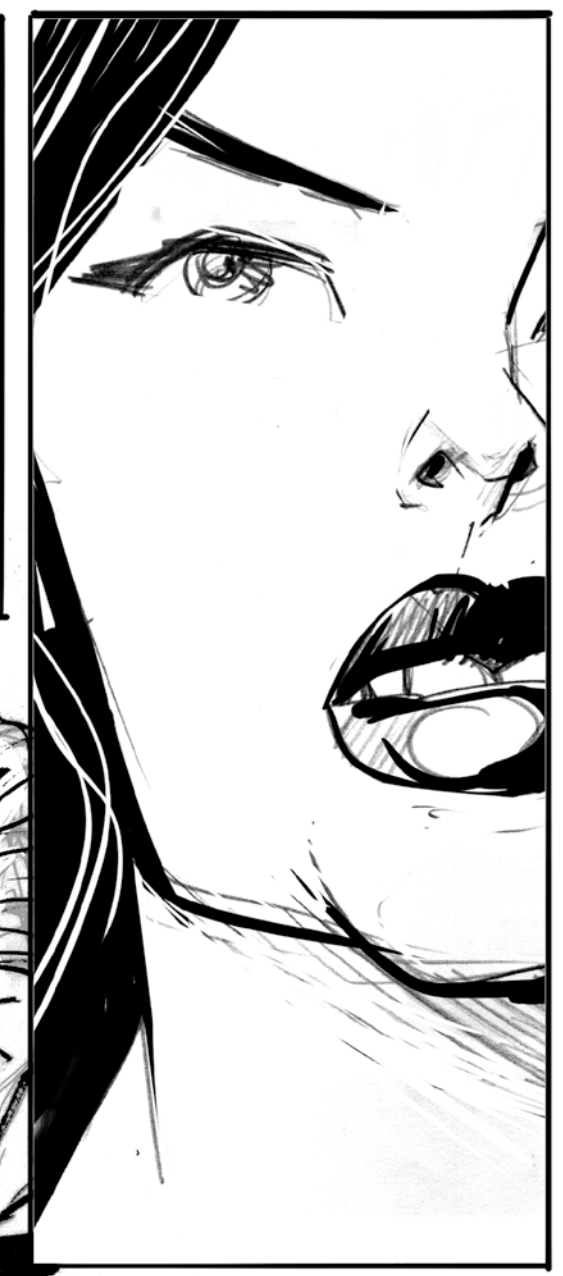
depois de um ano na ilha de Circe
deusa de belas tranças

4
de belas tranças
e voz ideal

5
Odisseu teve que ir ao Hades 🦋

FABRÍCIO CORSALETTI

Nasceu em Santo Anastácio, interior de São Paulo, em 1978, e desde 1997 vive na capital. Graduado em Letras pela USP, publicou **Golpe de ar, Zôo, Estudos para o seu corpo, Esquimó, King Kong e cervejas**.



ISTO E UMA EMERGENCIA!

ABRA A PORTA!

ME

'JEDA' QUE ESSA GENTE VAI ME DAR OI?

NADA É VERDADE, NADA É MENTIRA

Ao conceder entrevistas, uma das perguntas que o escritor mais ouve é a que se refere ao possível caráter autobiográfico do seu livro. Aliás, pergunta fundamental, já que muito mais do que simples curiosidade sobre a vida do autor, viveu ou não viveu tudo aquilo, foi ou não abduzido, matou ou não matou, a pergunta revela um aspecto essencial da experiência literária, tanto da escrita quanto da leitura, que podemos resumir da seguinte forma: onde começa e onde termina um livro. Em outras palavras, até que ponto informações como biografia, personalidade e aparência do autor influenciam a forma como ele é lido, e até que ponto o processo de escrita, e tudo o que o envolve, se insere na própria obra. Será que na ficção é tudo mentira, ou será sempre tudo verdade?

Começamos com Thomas Bernhard. Bernhard, em seu livro *Holzfüllen (Árvores abatidas)*, na tradução em português, publicado em 1982, conta a história de um escritor austríaco que acaba de chegar de Londres e é convidado para jantar no apartamento de um casal de amigos, mecenas que no passado o ajudaram muito em seu início de carreira. Nesse jantar ele reencontra muita gente conhecida, escritores, músicos, atores, ou seja, toda uma fauna artística vienense. Acomodado numa poltrona, o narrador/autor observa tais personagens e os retrata da forma mais cruel possível, expostos em toda sua miséria, torpeza e arrogância. Sobre uma escritora, por exemplo, o narrador

faz o seguinte comentário: “Ela te odeia, digo a mim mesmo, e você a despreza, essa é a verdade. Mas ela não te odeia apenas porque você a abandonou há mais de vinte anos, sim, vinte e cinco anos agora, e porque você é um escritor, mas também porque você é dez anos mais novo do que ela, mulheres desse tipo nunca perdoam algo assim, o fato de elas serem dez anos mais velhas, pensei”. Até aí tudo ótimo, a questão é que esse narrador tem exatamente a mesma biografia que Bernhard (com exceção da cidade onde mora), e as pessoas ali retratadas correspondem em detalhes a figuras conhecidas do meio artístico-cultural austríaco da época. Some-se a isso o fato de uma dessas pessoas, mais especificamente, o anfitrião, ao reconhecer-se no relato de Bernhard, decide entrar na justiça para impedir a publicação do livro na Áustria, no que de fato foi atendido. O livro, proibido no país, teve seu lançamento restrito à Alemanha naquele ano.

Agora deixemos Bernhard por alguns instantes e passemos para o próximo episódio. Manuel Puig, escritor argentino, acaba de se mudar para o Rio de Janeiro, O ano é 1981. Puig resolve fazer uma reforma em seu apartamento, para isso contrata um pedreiro. Assunto vai, assunto vem, Puig, fascinado pela sua história e forma de falar, decide gravar as conversas. Essas gravações (que podem ser encontradas, acompanhadas da transcrição no arquivo Manuel Puig, na Argentina) seriam posteriormente, com poucas modificações diretas, transformadas em

livro, o romance publicado em 1982, **Sangue de amor correspondido**. Parte desse episódio é relatada pelo próprio Puig numa entrevista para a *Paris Review*, entre outras coisas, ele explica o uso das gravações: “Há muito poucas palavras que não são dele, simplesmente editei as nossas conversas”, e conta que o pedreiro, depois da publicação do livro, alegando que por causa desse relato estava recebendo ameaças de morte, passa a chantageá-lo na tentativa de conseguir mais dinheiro. Segundo o autor, o combinado havia sido uma quantia fixa, valor já pago e que permitira ao pedreiro a compra de uma casa própria. Puig não esconde sua decepção com esse episódio: “Eu esperava gratidão, ou pelo menos inspirar um sentimento de afeto. Mas não foi o caso”.

Por último, vale a pena citar o caso de Roberto Bolaño. Ele teve uma vida digna de um romance de aventuras, resumindo em algumas linhas: nasceu no Chile, quando tinha quinze anos sua família mudou-se para o México, onde ele viveu o restante da adolescência e tornou-se amigo de muitos poetas e escritores jovens do país. Aos vinte anos resolve voltar para o Chile, onde é surpreendido pelo golpe militar. Acaba entre os detidos no Estádio Nacional, mas consegue sair de lá graças a um dos guardas que havia sido seu amigo de infância e o reconhece. Volta ao México, junto com outros amigos instaura o movimento de vanguarda denominado Infrarrealismo. Depois viaja por diversos países da América Latina, da Europa e da África. Estabe-

lece-se na Espanha, onde ficaria até o fim da vida. Em Blanes, cidade onde morou, dedica-se aos mais diversos trabalhos, segurança num camping, garçom, vendedor ambulante, etc., até que, ao tornar-se um escritor conhecido, passa a viver da literatura. Bolaño trabalha o tempo todo em seus livros com esses dados autobiográficos, criando inclusive o alter ego Arturo Belano. Depois da sua morte, porém, passa-se a questionar até que ponto a sua biografia corresponde à realidade. Ou seja, talvez as coisas não tenham acontecido exatamente assim, como ele diz nas entrevistas, talvez ali, diante do entrevistador estivesse não o homem, mas apenas mais um de seus personagens. Ou indo mais além, talvez ao estender à própria pessoa o processo de ficcionalização, homem e o personagem tivessem se tornado uma coisa só.

E após esta pequena incursão pelos bastidores da literatura podemos voltar à pergunta inicial: até que ponto a biografia do autor e o que sabemos sobre o processo de escrita do livro modificam o próprio livro?, agora munidos de novas perguntas: as repercussões do lançamento (como é o caso de Bernhard), que influência podem ter? O fato de sabermos que a história de um livro é autobiográfica modifica a nossa percepção sobre ela?, e se o faz, até que ponto esse “conhecimento” nos obriga a dar-lhe nova interpretação, ou até mesmo reescrevê-lo? Ou, para usar um dos nossos exemplos, até que ponto a entrevista que Manuel Puig dá a *Paris Review* tornou-se parte do próprio texto? E o que

significaria permitir que ela apareça na orelha ou na apresentação? Será que o leitor que nada sabe das gravações e conseqüentes acontecimentos lê o mesmo livro que nós? E quanto a Bernhard, a consciência de que se trata de personagens reais, e do escândalo causado em decorrência da narrativa, não guia a nossa leitura e, talvez, julgamento? É possível separar Bernhard-pessoa do Bernhard-narrador? E por último, modificaríamos a nossa leitura de **Os detetives selvagens** se descobríssemos que Bolaño não estava no Chile no momento do golpe militar? Afinal, que importância tem isso?

A resposta é, tem toda a importância, claro!, e ao mesmo tempo, não tem importância nenhuma. Em outras palavras, saber ou não saber esses aspectos modifica sim o texto. E se formos mais além, tudo modifica o texto, a história pessoal do escritor, a época em que ele vive, os idiomas que ele fala, a experiência cultural que ele possui (isso sem falar do leitor). Mas a questão não é só essa, se modifica, dando ao livro outras interpretações, por outro lado não o esgota apenas nisso. Uma obra literária terá sempre inúmeras camadas, nuances, o que significa, saber ou não saber se algo é mentira ou verdade nos dá apenas mais uma entre muitas possíveis leituras. E chegamos assim a seguinte equação: na literatura, mesmo que nada seja verdade, não importa, pois sabemos que, apesar de tudo, nada é mentira. 🗨

ARTE DA CRÔNICA



UMA COLEÇÃO
COM LUGAR GARANTIDO
NA SUA CABECEIRA.

Em homenagem ao gênero que consagrou tantos autores no Brasil, a Arquipélago criou a coleção **Arte da Crônica**. **Humberto Werneck**, **Luís Henrique Pellanda** e **Ivan Angelo** propõem ao leitor aquele tipo de conversa que transforma o cotidiano em grandes textos. E isso é só o começo.



Compre pela loja virtual: www.livrariaarquipelago.com.br

