



GUSTAVO BERNARDO

“O risco da experimentação é resvalar para o pedantismo”

Quem vê o olhar sonhador de Gustavo Bernardo não faz ideia da importância da dúvida em sua vida. O mesmo homem amável com os semelhantes é um pensador desconfiado da bondade humana e um escritor capaz de tirar o máximo de proveito literário da falta de certezas.

Constata-se isso em sua multifacetada produção. Como ensaísta, Gustavo tem analisado o potencial do nexo entre ficção e ceticismo. Ao escrever para crianças e adolescentes, não chega a desfazer do amanhã, mas tampouco usa o otimismo como engodo. Na literatura dita adulta, nega-se a paparicar o leitor e se concentra nos elementos capazes de proporcionar fruição estética.

Na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde dá aula de Teoria da Literatura, Gustavo se encontrou com **Beatriz Soares, Dau Bastos, Jaqueline Coriolano e Paula Ferreira**, com quem conversou longamente sobre seus textos, principalmente no tocante à maneira como foram construídos.

Cultivador de um criticismo a que também se expõe, fez incidir o foco sobre a escrita, mas teve o cuidado de conectá-la à edição e à recepção. Acabou transformando uma análise particular em visada dos grandes dilemas que a literatura ocidental enfrenta.

Assim, a entrevista mereceu aparecer no livro *Papos contemporâneos 1* (2007) e agora, ao ser publicada também em nossa revista, pode ser lida em qualquer latitude.

Que fatos você considera determinantes para sua transformação em escritor?

Nunca fui um menino propriamente agitado, mas, para ficar ainda mais quieto, bastava me darem um livro. O artifício já funcionava antes de eu aprender a ler. Ao perceber que eu estava alfabetizado, minha família passou a me comprar livros. Só que, como meus pais não tinham leitura alguma, traziam livros grandes, volumosos, inadequados para minha idade. Mesmo assim, eu devorava tudo. Na escola, passei os cinco anos do primário com uma professora que só dava redação. Independentemente da matéria – português, matemática, história, biologia... –, ela nos pedia para escrever uma história sobre o assunto da vez. Fazia também concursos de redação, que eu frequentemente ganhava. Essa professora foi a primeira pessoa a dizer que eu seria escritor.

Você estreou com um livro de poesia – Pálpebra (1975) –, porém migrou para a ficção e nunca mais voltou a publicar versos. Como explicar a guinada?

A poesia facilita muito meu lado piegas, de que não gosto. Na prosa, esse lado piegas exige mais palavras, portanto fica mais fácil policiá-lo. Ele surge, mas o controle melhor. Na verdade, até hoje faço poesia. Gosto muito de ler e fazer haicais. Escrevo-os num caderno, que rasgo e jogo fora antes de acabar, pois não gosto de nenhum deles.

Mesmo tendo parado de publicar poesia, você continuou a utilizá-la. No romance juvenil Pedro pedra (1982), por exemplo, as fases da vida

do protagonista são pontuadas por epígrafes que remetem a versos de Carlos Drummond de Andrade e Fernando Pessoa.

Olha, falando uma heresia para quem é professor de literatura, tendo a gostar mais de ficção do que de poesia, ou melhor, de poesia na ficção, de prosa poética. Sinto dificuldade de admirar grande parte dos poetas que todos acham maravilhosos. Gosto dos poetas pensadores, que fazem menos jogos de palavras do que exercícios de reflexão, como Drummond e Pessoa. São justamente eles que aparecem em *Pedro pedra*, onde recorro a esquemas poéticos que chamem a atenção para os vocábulos. Tentei colocar a poesia num lugar em que ela não pareça poesia, portanto seja vista com mais proximidade pelo leitor comum.

A solução parece ter dado certo, a julgar pela premiação de Pedro pedra no Concurso de Literatura Juvenil de Ribeirão Preto. Como foi mesmo essa história?

Fiquei sabendo do concurso, que dava o maior prêmio da época, além de assegurar a publicação pela Brasiliense. Escrevi *Pedro pedra* de maneira muito rápida, inscrevi no concurso, ganhei o primeiro lugar e fiquei aguardando o contato da Brasiliense. Como o tempo passava e ninguém me procurava, liguei e falei com o próprio dono da editora, o Caio Graco Prado, que havia integrado o júri, juntamente com Ignácio de Loyola Brandão e Joel Rufino dos Santos. Para minha surpresa, o Caio disse que publicaria os livros do segundo ao sétimo lugares, mas não o meu, porque era muito bom, portanto não venderia. Até perguntou se eu não queria mudar o final da história, contando o que acontecia dentro da barraca com

os namorados. Se eu apimentasse o enredo, ele publicaria. Recusei a proposta e resolvi editar o livro com o dinheiro do prêmio. Deu resultado: *Pedro pedra* já está na décima sexta edição, é o livro meu que mais vende.

Além de Pedro pedra, você lançou três outros livros juvenis: A alma do urso (1999), Desenho mudo (2002) e Mágico de verdade (2006). O que o motiva a escrever para essa faixa etária? Os filhos?

O único escrito assim foi *A alma do urso*, a partir de uma estória que sonhei e contava para meu filho antes de dormir. Ele gostava e eu também. Após repeti-la várias noites seguidas, decidi botá-la no papel. Já os outros textos juvenis surgiram, em parte, como meio de me inserir no difícil mercado editorial – o que me leva a crer que minha motivação acaba sendo mercadológico-financeira.

Se você pensa no mercado, como explicar que não tenha cedido ao pedido do Caio Graco?

Minha posição realmente é ambígua: às vezes reclamo que não ganho quase nada com livro, então minha mulher diz que se quero faturar, que escreva o que o mercado pede. Acontece que as concessões só fazem sentido no momento em que estou decidindo o que escrever e opto por um romance juvenil, por ser mais fácil de publicar. No entanto, quando começo a criar acontece o oposto: só a história conta, mesmo que não seja aquilo que os editores esperam. Por isso, quando o Caio sugeriu que eu apimentasse o final de *Pedro pedra*, fiquei indignado. Ele queria o avesso da estória, na qual a relação do narrador com o personagem e do personagem

com a namorada é muito delicada, suburbana e tímida. Atender seu pedido seria violentar completamente o livro.

Com o fortalecimento do papel do leitor e a profissionalização do mercado editorial brasileiro, os editores têm se sentido à vontade para fazer sugestões aos escritores, muitas das quais sem qualquer conotação comercial. Isso já lhe aconteceu?

Sim, pouco tempo atrás a Ana Martins fez várias observações sobre *Mágico de verdade* que não agrediam o texto, então as acatei. Na verdade, como nunca estou seguro do valor do que escrevi, considero qualquer sugestão feita por pessoas que me pareçam inteligentes e sensíveis. Os comentários da editora da Rocco me levaram a modificar o final da história, pois isso não desvirtuava o restante do livro.

O país consolidou a democracia e, paradoxalmente, ampliou o controle ideológico da literatura infantil e infanto-juvenil na escola, onde o crivo se mostra tão ferrenho que quase só se adotam textos edificantes, enquadrados nos tais temas transversais. Como você vê essa limitação, que atinge tanto os leitores quanto os autores dedicados à literatura para crianças e adolescentes?

O controle já estava colocado de maneira disfarçada pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, que sempre destinou seus prêmios prioritariamente a livros com ilustrações coloridas, bonitos de manusear e caros. Esse esteticismo elitizante se juntou ao politicamente correto e cruzou com algo complicado de se discutir, que é a formação do professor. Pouco tempo atrás, tive acesso a uma pesquisa feita em dez escolas particulares e uma estadual da zona sul

carioca, com o objetivo de verificar que professores liam mais textos literários. O resultado foi muito claro e meio dantesco, ao revelar que os docentes que mais leem literatura são de História e Física, enquanto os lanterninhas são os de Educação Física e Português. Ou seja: depois de se formarem, nossos alunos de Letras passam a ser regidos pelos livros didáticos e, para piorar, não mantêm uma prática de leitura. São esses profissionais que adotam os livros, mediante escolhas condicionadas pela pressão dos divulgadores das editoras ou das próprias escolas. Às vezes, o livro é adotado simplesmente porque o autor se dispõe a visitar a escola.

Aos poucos estão surgindo dissertações e teses sobre o tratamento que a literatura tem recebido no ensino fundamental e médio. Esses estudos deixam ver que há desde professores que descartam o lado artístico da obra até aqueles que a veem como objeto de puro deleite. Como alguém que já deu muita aula em colégio, o que você acha de tamanha disparidade?

Acho que o livro deve ser objeto de uma apreciação desafiante, que vá além do fingimento de que ensinamos e os alunos aprendem, de que avaliamos e os alunos não colam. Devemos ter em mente também que estamos diante de uma literatura de mercado, enviesada, escolhida pelo professor, da qual geralmente a criança e o adolescente não gostam. Para haver uma mudança positiva na relação da escola com a literatura, necessitamos melhorar o nível dos professores e das escolas, da mesma forma que precisamos resgatar o hábito da leitura e modificar a relação com o livro. Nos anos cinquenta e sessenta, o professor não só ganhava melhor, como lia mais. Infelizmente isso foi destruído e, para ser recuperado, precisará de décadas.

Passando aos seus textos para adulto, como surgiu o romance Me nina (1989)?

Surgiu de um dado biográfico ligado à minha história familiar. Minha mãe sempre quis ter uma menina, mas da primeira gravidez nasceu eu. Tentou mais uma vez e nasceu meu irmão. A partir daí ela evitou engravidar, pois meu pai ganhava pouco. Sete anos depois, porém, minha mãe engravidou de novo e, em lugar de menina, vieram dois homens. Então ficou essa história de que tinha que ser uma menina. Pensei que precisava criar uma história com essa menina. Mas como contar o ocorrido sem parecer idiota? Porque é uma história em que tenho que ser o outro, a outra, tenho que ser o outro da cultura, o feminino, a mulher. Como contar isso sendo e não sendo esse outro? O desafio era ser e, ao mesmo tempo, buscar a delicadeza feminina. Precisava escrever um texto doce e, ao mesmo tempo, evitar travar a vida e a literatura. Daí o mote da história ter ficado: sendo e não sendo. Um livro que tem muito a ver com *Me nina* e que, de certo modo, me incentivou a encontrar essa linguagem foi *A doença da morte* (1982), de Marguerite Duras, que é curto, tenso e tremendamente sensual.

O texto de Me nina é permeado de tal maneira de elipses, quebras e reviravoltas que temos a impressão de ver apenas pontas de iceberg, cuja imagem final somos convidados a construir. Como explicar isso?

Desde os dezesseis anos faço e refaço esse livro, que só publiquei aos trinta e quatro. Por várias vezes achei que o texto estava pronto, mas continuei a reescrevê-lo, porque é uma estória crucial, forte. Uma das versões chegou a ter duzentas e cinquenta laudas e, ao final, publiquei aproximadamente sessenta.

Apesar de biograficamente enraizado, o trecho parece mero pretexto para o trabalho com a linguagem. Nesse sentido, lembra Memórias sentimentais de João Miramar, em que Oswald de Andrade costurou pequenos fatos da própria vida mediante o uso das palavras em liberdade. O que você acha da experimentação na prosa contemporânea?

O risco da experimentação é resvalar para o pedantismo e o didatismo. Principalmente quando se trata de escritores que são também professores, como é o meu caso e de muitos outros ficcionistas e poetas em atividade. Se não temos cuidado, acabamos impondo ao texto a marca de docente, para mostrar erudição, o quanto lemos, o quanto sabemos, ou seja, parte do que deveríamos canalizar para a escrita ensaística. Acontece que fazer ficção é o oposto disso: num romance, você não pode mostrar o que sabe, até porque não sabe nada mesmo. Na verdade, o professor atrapalha bastante o escritor. Embora a profissão de professor universitário nos dê mais tempo para escrever, a contínua reflexão sobre a literatura e a constante leitura de monografias, dissertações e teses nos levam a desenvolver uma visão do mundo diferente daquela de que precisamos para fazer ficção. Acredito que a prática cotidiana de analisar literatura nos ajuda a descobrir problemas em nosso próprio texto, mas atrapalha mais do que ajuda, pois dá tantas chaves, esquemas e quadros para pensar que dificulta nossa percepção dos personagens e reduz a fluidez do texto. Ao mesmo tempo, cada personagem é um ser experimental, o narrador é uma consciência experimental e, realmente, temos que experimentar o que estamos fazendo.

Em Me nina, a imaginação se abstém de fabular, portanto abre bastante espaço para a memória. Todavia, apesar de serem tratadas

como elementos fulcrais da narrativa, as recordações acabam corroídas, minadas, desfiguradas. Como explicar isso?

Parte das questões do livro decorre do fato de eu ter feito análise durante alguns anos, ao longo dos quais recuperei várias lembranças de infância e adolescência. Ao tentar conferir com meus familiares algumas dessas reminiscências, percebi que, às vezes, recordávamos uma mesma cena de modo completamente diferente. Ao lembrar de algo, não sei o que realmente aconteceu, tampouco quem é exatamente esse “eu” que recorda. Parece um “eu” instável, a que tento dar constância e substância escrevendo. Assim se explica que em *Me nina* eu faça um jogo de apostar na memória e, ao mesmo tempo, desconfiar muito dela. Todo o tempo se discute o sujeito cartesiano, tenta-se descobrir quem é o “eu” do narrador.

Me nina é desses livros que gozam de grande apreço junto aos especialistas, contudo vendeu pouquíssimo em sua primeira edição e, caso fosse relançado, talvez continuasse causando prejuízo. Como conviver com a paradoxal combinação entre qualidade e encalhe?

É difícil aceitar que a literatura de qualidade seja para poucos. Você se sente ressentido de ter caprichado na escrita de um livro que não vende, ao mesmo tempo que textos sem qualidade enchem as prateleiras das livrarias. Fico com vergonha de usar a metáfora oswaldiana do “biscoito fino”, mas a verdade é que pouquíssimas pessoas gostam de certos textos aos quais, entretanto, pode faltar tudo, menos qualidade. Você só chega a várias pessoas interessantes e inteligentes se tem fama. Acontece que, no mercado atual, não se é conhecido pela qualidade do trabalho. Às vezes isso acontece,

mas depois que se morre. Em vida, os escritores se tornam conhecidos pela persona, por algum dado extraliterário, pelo potencial de venda. E o que rende é o novo-velho, o velho que parece novo, não o novo de verdade.

Lúcia (1999) pode ser considerado uma reescritura de Lucíola (1862), de José de Alencar. Em comunicação proferida num dos congressos da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), a escritora Adriana Lisboa afirma que seu romance “é, antes de mais nada, um exercício de leitura, sem se posicionar contra ou a favor do objeto dessa mesma leitura. Já não se trata de acertar as contas com o passado, ou de elaborá-lo, no sentido psicanalítico. Até mesmo porque o passado, felizmente, já não pesa”. Como foi trazer para o ano de 1955 as personagens criadas por José de Alencar em 1862, sem que o passado pesasse na elaboração da narrativa?

Como *Lúcia* se ambienta num passado a que eu não tinha acesso, resolvi brincar com outro passado a que também não tenho acesso, que é o ano em que nasci (1955). Aproveitei para fazer algo que nunca havia experimentado: uma pesquisa sobre fatos e características predominantes da época: nome de rua, número de bonde etc. Com a pesquisa não tive intenção alguma de fazer um romance histórico, mas apenas traçar um panorama, um pano de fundo. Daí as muitas elipses e uma quantidade razoável de aspectos que não entraram na narrativa. Acho que o passado acaba pesando, mas o jogo é torná-lo leve, para parecer que o controlamos. O peso maior decorre de colocar José de Alencar, que fundou a literatura brasileira, como personagem. A solução foi misturar esses vários elementos, buscar uma linguagem próxima à de 1955 e criar um

personagem que parece louco, ao se alternar mentalmente entre 1955 e 1855, ao mesmo tempo que é o próprio José de Alencar. Alguns comentaristas disseram que *Lúcia* é uma homenagem ao autor de *Lucíola*. Na verdade, é uma homenagem e um acerto de contas; é a favor e contra José de Alencar. Mais da metade do livro é contra o mestre. No início eu queria que meu narrador, o Paulo, explicitasse o canalha que o Paulo de Alencar é, ao se fingir de bonzinho sem ser. Mas não consegui, o que me obrigou a fazer a barra pesar mais em cima do próprio Alencar.

Cronologicamente, você parte do tempo em que se passa a história de Lucíola e chega aos dias em que Nelson Rodrigues despontava. A ideia de aliar dois autores tão diferentes ocorreu durante a concepção do livro ou surgiu conforme você ia escrevendo?

A ideia de trazer Nelson Rodrigues brotou durante a pesquisa, quando verifiquei que suas peças começam a se destacar durante a década de cinquenta do século XX. Na verdade, os dois autores possuem traços muito semelhantes. Por exemplo, o Nelson é violentamente romântico e burguês como o Alencar. Além disso, Alencar queria ser comportado, um ídolo mesmo, mas acabou fazendo uma literatura bastante ousada e irregular. Nelson Rodrigues também era comportado, com opiniões de direita e uma literatura igualmente arrojada, talvez mais homogênea e coerente que a de Alencar. Há uma oposição entre eles que é aparente: Alencar demonstrava noção de seu metiê, expôs toda a sua teoria da literatura naquilo que escreveu; já Nelson jamais teorizava e dizia não ter lido nada, nem Freud – o que é absolutamente impossível. A verdade é que Nelson sabia não somente teorizar, como vender. No período de

estreia de uma peça sua, por exemplo, escrevia uma crítica positiva e uma negativa, em seguida pedia a amigos para assiná-las. Fazia preferencialmente as negativas: inventava pseudônimo para falar mal do próprio trabalho e fomentar debate, ou seja, levava ao pé da letra o ditado: “Falem mal, mas falem de mim”. Os dois tinham, então, uma noção muito grande do que faziam.

Em resenha publicada no Jornal do Brasil, Furio Lonza define a estrutura de Lúcia como “uma espécie de jogo de xadrez, um teorema euclidiano, uma equação de segundo grau, onde o leitor vai decifrando as incógnitas aos poucos, avançando os peões com inteligência, desviando das aberturas tchecas para não tomar um xeque-mate logo no início, defendendo com gana os bispos e a dama e identificando com sensibilidade e uma alta dose de intuição as armadilhas e tocaias narrativas que o autor vai semeando ao longo do livro”. Vemos que a comparação se respalda na própria estrutura de seu romance, cujas partes principais são chamadas como as diferentes fases de um jogo de xadrez: as peças, abertura, meio e final. Como explicar o uso de um jogo sinônimo de lógica para compor um romance altamente subjetivo?

O xadrez é um jogo de lógica que esconde um jogo de poder. É uma belíssima metáfora do poder e da eliminação, quer dizer, sua lógica é cruel por definição. O bom jogador sabe sacrificar suas peças – de preferência os peões – e os xeques-mates mais interessantes são aqueles que vitimam a dama. Gosto bastante de lógica e de xadrez, ainda que não jogue muito bem. Apesar dessa minha dificuldade real, no romance posso brincar à vontade, fazer várias jogadas, uma vez que sou eu quem controla todas as peças. Em *Lúcia*, o xadrez esconde os jogos de poder das relações pessoais, das relações pro-

fessor-aluno, homem-mulher, pai-filho. Com a jogada de colocar Alencar como fotógrafo de nus, por exemplo, tentei mostrar que ele criou Paulo para matar Lúcia, ou seja, a metáfora do xadrez ajudou a chamar a atenção para a responsabilidade desse criador sobre o que ele fez, para sua estratégia de jogo e de dominação. Ainda recentemente, li um livro fantástico, também baseado no xadrez, que se chama *O homem que via o trem passar* (1938), de Georges Simenon. A história é toda em cima de um jogador de xadrez altamente perverso, um *serial killer* que comete assassinatos jogando com o inspetor que investiga o caso. A narrativa é uma verdadeira obra-prima, lapidada em cada frase. É, pois, altamente recomendável.