

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA 4

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA 4

Alcmeno Bastos
Anélia Pietrani
Dau Bastos
Godofredo de Oliveira Neto
Rosa Gens

ORGANIZADORES

FACULDADE DE LETRAS
CENTRO DE LETRAS E ARTES



Editora
Torre

2010

**Fórum de Literatura Brasileira
Contemporânea**

Publicação do Setor de Literatura Brasileira, em
parceria com o Programa de Pós-Graduação em
Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da UFRJ

forumdeliteratura.com

Conselho editorial

Antonio Carlos Secchin (UFRJ)
Célia Pedrosa (UFF)
Evando Nascimento (UFJF)
Gustavo Bernardo (UERJ)
Hans Ulrich Gumbrecht (Universidade de Stanford)
Helena Bonito Pereira (Mackenzie)
Italo Moriconi (UERJ)
Jacqueline Penjon (Sorbonne)
Joachim Michael (Universidade de Hamburgo)
Lucia Helena (UFF)
Luiz Costa Lima (PUC-RIO, UERJ)
Marlene de Castro Correia (UFRJ)
Silviano Santiago (PUC-RIO)

Edição executiva

Dau Bastos

Edição adjunta

Ana Maria Bernardes
André Uzêda
Francyne França
Gabriel Braga de Melo
Jun Shimada

**Capa, projeto gráfico
e diagramação**

Francyne França

Revisão

Elaine Soares Frederico
Priscila Buares
Rafael Mendes

Faculdade de Letras da UFRJ

Cidade Universitária
Ilha do Fundão

Editora Torre

CNPJ: 14.073.591/0001-31
www.editoratorre.com.br

CATALOGAÇÃO NA FONTE
Biblioteca da Faculdade de Letras da UFRJ

F745 Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea – Rio de Janeiro : UFRJ,
Faculdade de Letras : Torre, 2009-

Semestral
ISSN 1984-7556

1. Literatura brasileira – Séc. XX-XXI – História e crítica. 2. Escritores brasileiros – Séc. XX-XXI – Crítica e interpretação. 3. Escritores brasileiros – Séc. XX-XXI – Entrevistas. 4. Poetas brasileiros – Séc. XX-XXI – Crítica e interpretação. 5. Poetas brasileiros – Séc. XX-XXI – Entrevistas. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras

AGRADECIMENTOS

A Gilvan Francisco, pela alegria e dedicação com que iniciou os alunos da Faculdade de Letras da UFRJ na arte da diagramação.

Aos estudantes que participaram dos ensaios e discussões que resultaram na criação do projeto gráfico desta publicação: Ana Carolina Diniz, André Uzêda, Barbara Ribeiro, Clarissa Penna, Diana Thomaz, Ed Gomes, Fernanda Bello Laureano, Francisco Prosdocimi, Francyne França, Gabriel Braga de Melo, Júnia Navarro, Liamara Fonseca Pacheco, Marcelo da Silva, Maria Castanho Caú, Priscila Buares, Rafael Mesquita e Renato Pardal Capistrano.

Ao Setor de Literatura Brasileira e ao Departamento de Letras Vernáculas, que viabilizaram a realização do curso de diagramação e projeto gráfico.

SUMÁRIO

Apresentação

11

Artigos

Um gringo nas letras sul-rio-grandenses

Amalia Cardona Leites

15

O remendar-se em cicatriz: o entretecer de uma família

em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar

Daiane Crivelaro

25

A fronteira invisível – a passagem entre infância e idade adulta

em *Perdendo perninhas*, de Índigo

Maria Castanho Caú

35

O funk proibido e a construção do imaginário guerreiro

Victor Figueiredo Souza Vasconcellos

49

Ensaio

Vanguarda *versus* resguardo: uma reflexão dialógica entre

a poesia moderna e a música popular brasileira

Carina Dartora Zonin

57

A morte na literatura infanto-juvenil:
um olhar sobre o “par sombrio” de Lygia Bojunga

Daniel Massa

89

Entretela: de Luiz Ruffato a Valêncio Xavier

Victor Heringer

111

Entrevistas

Cecilia Costa

por Ana Lea Plaza, Flavia Andrade e Marcos Pasche

133

Ferréz

por Ingrid Hapke

147

Fred Góes

por André Uzêda e Luciana Maline

163

Julio Monteiro Martins

por Gabriela Valente e Juliana Cassidy

175

Resenhas

Beleza pura

Djanira na janela e outros poemas, de Cleusa Bernardes

Cláudia Sampaio

207

	A prosa <i>pulp</i> da periferia	
	<i>Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos</i> , de Ana Paula Maia	
	Isabel Bellezia	
		211
	Visceras e reentrâncias	
	<i>Ressaibo</i> , de Erika Mattos da Veiga	
	Jun Shimada	
		215
	Do mistério do crime ao enigma da vida	
	<i>Peixe morto</i> , de Marcus Freitas	
	Pedro Paulo Machado Nascimento Gloria	
		219
	Convite ao inusitado	
	<i>A surpresinha e outros contos</i> , de Jorge Hausen	
	Veronica Filíppovna	
		221

APRESENTAÇÃO

O conteúdo aqui reunido tem como destaque as entrevistas realizadas por estudantes de Letras com autores em atividade. São dezenas de páginas a comprovarem a importância da interação entre pesquisadores e produtores de literatura. Condizente com a condição de diálogos entre pessoas realmente dedicadas à ficção e à poesia, buscam a consistência até o ponto de se firmarem como textos analíticos.

Os artigos abordam desde obras infanto-juvenis até letras de funk, passando por narrativas ambientadas em diferentes regiões do país. Os ensaios também se deixam marcar pela variedade e chamam a atenção pela argúcia teórica. Já as resenhas focalizam títulos comprovadamente bons, escolhidos pelos próprios alunos.

Por fim, merece registro o I Encontro do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, realizado em setembro de 2010. Os debates, comunicações e mesas-redondas se beneficiaram da verdadeira ebulição em que se encontram a poesia e a prosa nacionais, tanto quanto da maturidade dos estudos que lhes são dedicados.

É o que o leitor perceberá neste volume espesso e sortido.

Os organizadores

ARTIGOS

ESCRITOS SOBRE ASPECTOS
DA LITERATURA

Um gringo nas letras sul-rio-grandenses

Amalia Cardona Leites*

No presente sistema de critérios pertinentes às representações regionais, a literatura de matiz regionalista permite observar que os dominados nas relações de forças simbólicas entram em luta de forma isolada e não têm outra escolha a não ser a da aceitação (resignada ou provocante, submissa ou revoltada) da definição dominante da sua identidade. Dessa forma, a América Latina, com sua história de colonização, exploração e estupro da cultura nativa, é um ambiente que também fala por si através de suas narrativas.

Sendo um tema constante para seus artistas e intelectuais, a Latino-América é, mais do que isso, um problema para todos aqueles que a abordam. Ora como presença peremptória, ora como sombra inquietante, vibra por detrás de cada criador. Entendemos, contudo, que a “identidade regional” não se atém ao fato de sermos latino-americanos. Tomada como múltipla, e nunca fixa, a identidade que se busca na análise do conto “Guapear com frangos”, de Sergio Faraco, remete à luta do homem contra o mundo natural. O cenário relativamente isolado e, em muitas partes, até inexplorado, aparece com força nessa história curta.

Em toda a obra do contista sul-rio-grandense, é marcante a influência da fronteira, responsável pela plasticidade da linguagem e

* Graduada em Letras (Universidade da Região da Campanha – Urcamp/RS).

das narrativas, centradas em cenas do cotidiano e desenvolvidas através de diálogos rápidos, de estilo conciso e coloquial. Entretanto, a fronteira aqui não se reduz aos limites geográficos, porém se amplia no tratamento de temas derivados dessa concepção e se enriquece ao desenvolver aspectos que indicam transição, mudança e mistura.

O Pampa é o território e o pano de fundo que permite entender os dramas vividos pelos protagonistas; contextualiza a realidade à sua volta e legitima sua ação, sem escamotear suas enfermidades pessoais. É também a marca cultural desse escritor fronteiriço, produto de uma cultura histórica e socialmente diferenciada do Brasil como um todo, que lhe permite ver o mundo de uma perspectiva local e também o habilita a valorizar o seu lugar por meio de situações-limite vivenciadas por seus personagens.

A vida no Pampa mostra-se plena de humanidade, de luta, de anseios por sobrevivência digna, de busca, de amor intenso, de emoção. Essa procura é indício da batalha pela sobrevivência, por decência, amor, e guarda a lembrança de uma condição que ficou para trás. Tais aspectos favorecem também uma narrativa de introspecção, destacando qualidades humanas e apresentando um tratamento temático uniforme. Esse tema vem a ser perseguido com uma regularidade obsessiva, que pode até ter sido responsável pelo anunciado encerramento da atividade produtiva do contista.

A partir da fixação do imaginário regional, no entanto, a obra de Faraco incorpora e amplia a questão da fronteira, bem como dramatiza a luta humana em diferentes situações de vida. O autor recorre à tradição para fixar a memória de seres humanos que se reconhecem ao se afastarem do estereótipo do brasileiro. Para tanto, vale-se de uma linguagem caracteristicamente regional, seja pelo vocabulário utilizado, seja pelos elementos que compõem a narrativa

em análise. Ao mesmo tempo, dá voz a homens e mulheres que vivem uma existência fragmentada e dramática. O gaúcho aparece não como estereótipo, mas como o trabalhador rural, proletário, figura humana em uma dimensão sociológica. A interação do tipo humano regional com o espaço em que vive, mais propriamente com a natureza – o vasto Pampa –, reafirma sua identidade e pertencimento.

Essa é uma representação dos “confins” (cf. Antelo: 2006, 59-82), um espaço onde as imagens compactas do Modernismo – autonomia, nação – não imperam, mas convivem com imagens ausentes, fruto do viver em fronteira e de todo contato decorrente daí. O confim seria, portanto, a realidade em sua forma extrema, um pensamento estendido ente o sujeito e o mundo, entre o real e o ideal, a união de opostos aparentemente não superáveis, o pensar o lado de dentro e o de fora.

A realidade da vida na fronteira é permeada por essa fluidez, esse vagar de um lado a outro, entre culturas aparentemente tão distantes que, se observadas mais de perto, acabam por unir os diferentes e ajudam a compreender o caráter universal da regionalidade: aquele ponto em que se pertence a vários lugares e, ao mesmo tempo, a nenhum, o eterno estrangeiro.

Também através do entrecruzamento de idiomas, costumes e destinos, Faraco opta pela condição humana e dá uma dimensão mais ampla à noção de fronteira, em que inclui, por exemplo, os “turcos”, ou seja, imigrantes libaneses, palestinos, sírios etc. Também os “gringos”, que é como denominam na região fronteira, dentre outros forasteiros, os alemães e os italianos. Cabe ressaltar que Sergio descende, pelo lado paterno, do avô Biaggio Faraco, um gringo de Lauria, cidade italiana situada entre a Calábria e a Basilicata.

As presenças de tais etnias que, entre outros elementos, compõem a diversidade cultural da Fronteira Oeste do Rio Grande

do Sul, podem ser detectadas nos contos de Faraco. Também estão deliberadamente impressas nos seus livros de crônicas, como *O chafariz dos turcos* (1990); *A lua com sede* (1993); *Gregos & gringos* (1998). Por tudo isso, o escritor de Alegrete diz a que veio e quem é nas letras rio-grandenses. Da mesma forma, no panorama literário internacional.

Em seu conto “Guapear com frangos”, o cadáver de Guido Sarasua é encontrado no Rio Ibicuí, após três dias de busca. Sarasua havia se aventurado a atravessar o rio em um novembro demasiadamente chuvoso e não havia logrado o intento. Os que saem em sua busca encontram o corpo perto do lugar onde estava o bote, singrando solenemente, e o lançam. O corpo de Guido está esverdeado, putrefato, já sem os olhos, comidos pelos peixes.

O grupo divide as “tarefas”: avisar a família, chamar um padre, levar o defunto para casa, essa última cabendo ao tropeiro López. Este, acostumado a lidar com a morte, amarra Sarasua em uma forquilha que prende em seu cavalo e inicia o trajeto. Já de início, a podridão do corpo requer um esforço maior a fim de que López consiga acomodá-lo na forquilha, para a travessia que duraria cerca de duas horas.

A quente manhã de novembro obriga-o a ir contra o vento, pois o inchaço e o fedor do corpo se tornam cada vez maiores, chegando ao ponto de o tropeiro ter que apeiar rapidamente do cavalo para vomitar. Enquanto cisma, fuma um cigarro e pensa nas coisas da vida e da morte, um relincho do cavalo chama-o de volta: um tatu devorava pedaços do ventre e do pescoço do cadáver. López percebe que precisa ser mais ágil do que os animais.

Sai a trote, sem olhar para trás, sob um sol a pino. Fuma sem parar para não padecer com o cheiro e se distrai com pensamentos tolos. Seu cavalo relincha ameaçadoramente e ele decide verificar o estado de sua carga. Guido Sarasua já traz uma cova na barriga e uma parte das

costelas bem exposta. O tropeiro não aguenta, sai vomitando para longe do mau cheiro e daquela visão terrível. Cogita até abandonar o falecido ali e se embebedar no primeiro bolicho, mas seu caráter demasiado reto o faz desistir e voltar para sua missão.

Dois corvos espreitam do céu o cadáver de Sarasua. López percebe e pega o revólver. Tonto, zozzo, erra a mira e mal consegue montar no cavalo de novo. É meio-dia, o calor faz-se insuportável e um grande zumbido acompanha-o na viagem – é o bicharedo trabalhando incessante no morto, que se resume agora a um par de pernas despedaçadas, um rosto irreconhecível, um peito descarnado, um grande buraco negro das costelas para baixo.

Gritando, López começa a espantar as moscas e, alucinado, atira. Quando volta a si, enfraquecido, torna a vomitar, sentindo suas forças acabarem. Cai e é quando avista o corvo negro se aproximando. Consegue matar o animal, porém a tontura, a zonzeira e os calafrios fazem com que desmaie. Fica nesse estado por menos de uma hora, mas quando desperta sequer sabe onde está. Distingue seu cavalo pastando tranquilamente a distância, mas nenhum sinal do cadáver. Então se preocupa, ouve o som do banquete que os animais estão fazendo com Guido e chora.

Uma dúzia de aves disputa os pedaços de carne. López vai até elas cambaleante, com o revólver, e começa a atirar. Perde quatro balas, contudo espanta quase todos os bichos, menos um dos carneiros mais pesados, que não consegue fugir. Ele pega o corvo e está prestes a matá-lo. No entanto, a força falha e a ave foge, enquanto um bando inteiro já revoa no céu à espera do alimento.

O tropeiro admite que não adianta nada lutar com aqueles “frangos negros”, pois assim é a vida, sua e de todos os seus companheiros. Peixes, moscas, tatus, ratos e aves carneiras haviam

comido o bucho, as coxas e os bagos de Sarasua. Os amigos levariam seus pertences e sua mulher... Nada adiantaria tentar mudar a situação. Frente à inevitável fatalidade, López abre o último osso do peito do morto com um facão para facilitar o trabalho dos bichos.

O título do conto, “Guapear com frangos”, refere-se ao tipo de conflito principal que permeará todo o texto: López contra os animais que querem de qualquer forma alimentar-se dos restos do velho Sarasua. Guapear, aqui, é o mesmo que lutar, e os frangos, que aparecem como “frangos negros” em outra edição do mesmo conto, reescrita pelo autor (Faraco, 2004) são os grandes corvos que travam a “batalha final” com o tropeiro – e, por que não dizer, também com o cadáver.

Assim, temos o aparente contrassenso de uma luta com aves, seres naturalmente frágeis. No desenlace da história, porém, percebemos que as circunstâncias e o clima geral existentes tornam a luta muito complicada, já que não são somente alguns “frangos negros” a serem combatidos. Aparecem peixes, tatus, moscas, formigas, vermes e urubus. Para López, emocionalmente transtornado pela morte, pela podridão e pelo calor, a luta será, além disso, consigo mesmo:

López saltou do cavalo e abançou-se a dar de camisa no que sobrava do tropeiro. E gritava e voltava a guasquear o corpo, as moscas esvoaçavam em torno de seus pés, de sua cabeça, batendo em seus ouvidos e seu rosto. Alucinado, puxou o revólver, disparou a esmo e o tiro como o despertou. Pálido, boca aberta, começou a recuar, caiu, levantou-se, tornou a recuar, cambaleando, o vômito já lhe saía quase sem esforço... (p. 55).

O ambiente da fronteira gaúcha no verão apresenta-se violento, árido, e as inúmeras referências ao calor e ao sol realçam essas impressões:

- a) O sol já pegava de viés [...] e ele parecia mais inchado, mais verde... (p. 52).
- b) [...] o preguiçoso vento de uma manhã que se anunciava luminosa e escaldante (p. 52).
- c) Agora já reinava o sol de pico, o arvoredo sombreando curto e o baio assoleado a tropicar (p. 53).
- d) O mato era um grande forno verde e a areia já queimava no contato com a pele (p. 54).
- e) O sol do meio-dia, como toalha de água quente, ardia-lhe no pescoço, nos ombros nus... (p. 55).

O sol é decisivo e interfere diretamente nas ações do protagonista. Devido a ele, a podridão do cadáver se intensifica e a travessia vai ficando cada vez mais penosa conforme se aproxima o meio-dia. Qual o sol, o Rio Ibicuí, descrito como “aguaçal endemoniado” e túmulo de Guido Sarasua, é outro fator fora do alcance da vontade humana, outra imponente manifestação da natureza que relega ao homem o papel de vítima, não mais de agente causador dos acontecimentos. O conto possui perspectiva bastante sensível, pois os sentimentos e cismas do tropeiro, aparentemente um homem embrutecido e frio, revelam certas divagações filosóficas:

Na sua lida de partilhas, miséria, punhaladas e panos ensanguentados, via a morte e a corrupção do corpo como outro mal qualquer, como os estancieiros, a polícia, fuzileiros e fiscais do mato, não podia aceitar que numa viagem de paz viesse a ter enjoos de chininha preña (p. 53).

Contudo, López mesmo dá-se conta do inusitado de seus pensamentos, quando vincula o “mau costume” de ficar cismando e imaginando coisas aos doutores, aos preguiçosos e aos jacarés. Já no fim da viagem, quando as condições físicas para prosseguir se tornam ainda mais difíceis e ele pensa em desistir de tudo, seu

caráter se prova e ele resolve, se for preciso, lutar com os animais, seus inimigos naquela travessia:

Pensou em desatrelar o cavalo e partir a galope [...]. Mas não, não ia fazer esse papel de maula. Era um pobre diabo como todos os tropeiros, chibeiros, pescadores e ladrões de gado daquela fronteira triste. Mas jamais faltara à palavra empenhada. Prometera levar o corpo e trataria de levá-lo nem que tivesse de vomitar o próprio bucho. Ou de pelear com os bichos (p. 54).

Mesmo habituado a tarefas desse tipo e a lidar com a morte, López nega-se a admitir que perderia para os animais. Senta-se e chora, em uma demonstração de vulnerabilidade a não durar mais do que alguns minutos. Entretanto, logo se levanta e tenta ainda atirar nos corvos. Quando o último animal lhe escapa das mãos e ele vê que o bando de aves no céu só aumenta, suspeita que elas haviam vencido.

O tropeiro chega a uma conclusão muito racional sobre tudo o que estava ao seu redor: a de que assim era a lei que reinava em sua vida e na de seus companheiros, e, embora todos se ajudassem, quando alguém morria outros chegavam para partilhar os restos, não adiantando nada “guapear com frangos”. É por isso que López, na beira do Ibicuí, ao ver o corpo de Guido sendo devorado pelos corvos, percebe a pequenez que é a existência humana quando chega sua hora final.

Enxergando a si e seu amigo tão animais quanto os corvos, e ao retalhar o peito do cadáver para facilitar o acesso às entranhas, faz com que a morte, no conto de Sergio Faraco, seja vista com praticidade. O defunto de Sarasua deveria ser levado para receber as recomendações de um padre e para ter um velório decente, cabendo ao tropeiro carregá-lo. O inesperado está no ataque dos animais que, de certa forma, consideram o morto como propriedade deles. Afinal, não estava o corpo boiando no Ibicuí, abandonado?

Sob tal ponto de vista, o defunto não seria diferente de qualquer animal morto que por ali se encontrasse. Quando o tropeiro reconhece isso, forma-se o desenlace do conto. Essencial observar que a história não possui diálogos, apenas duas falas de López: uma no início, logo que fica a sós com o morto – “Fodeu-se o viejo Sarasua” (p. 52) –, e outra no final, após desembainhar o facão – “Me desculpa, índio velho” (p. 57). Nesse transcurso, o morto passa de carga a interlocutor do protagonista, o que se dá pelo simples motivo de o infortúnio aproximar os homens.

O tropeiro passa por várias dificuldades, desde o início da travessia ao momento do “façação” no peito do morto. Todos os aspectos naturais e psicológicos influenciam sua tomada de decisões, até o derradeiro momento de pedir desculpas ao cadáver por abandoná-lo aos animais. Na solidão do Pampa, López é apenas outro bicho a lutar por aquilo que acreditava ser seu. Nessa luta de iguais, perdeu, mas algo fizera por alguém. Dera o melhor de si, e essa atitude abnegada justifica sua vida.

Referências

- ANTELO, Raul. “Os confins como reconfiguração das fronteiras”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: n° 8, 2006.
- BENEDETTI, Mario. “Temas e problemas”. In: MORENO, César Fernández (org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 7ª ed. São Paulo: Bertrand, 2004.
- FARACO, Sergio. *Contos completos*. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- _____. *Manilha de espadas*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1984.
- _____. “Guapear com frangos”. In: FARACO, Sergio. *Noite de matar um homem*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.
- FILIPOUSKI, Ana Mariza Ribeiro. “Identidade e construção do imaginário regional em ‘Dançar tango em Porto Alegre’, de Sergio Faraco”. In: *Ciências & Letras*. Porto Alegre: n° 34, 2003.
- INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. *Sergio Faraco*. Porto Alegre: IEL, 1986. (Autores Gaúchos).
- READINGS, Bill. “Translatio e literatura comparada: o terror do humanismo europeu”. In: PETERSON, Michel (org.) *As armas do texto: a literatura e a resistência da literatura*. Porto Alegre: Sagra Luzzato, 2000.
- ZILBERMAN, Regina. “A permanência da linhagem regionalista”. In: ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. 3ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

O remendar-se em cicatriz: o entretecer de uma família em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar

Daiane Crivelaro*

“Como alcançar a unidade na (apesar da) diferença e como preservar a diferença na (apesar da) unidade”.

Zygmunt Bauman

“Me senti num momento profeta da minha própria história”.

Raduan Nassar

Pós-modernidade é um conceito abstrato por natureza ou que traz consigo todo o vazio da crise finissecular de uma sociedade líquida, em acordo com um indivíduo líquido, dilacerados ambos. Um romance pós-moderno, então, não poderia se apresentar enquanto unidade sólida; pelo contrário, o que Raduan Nassar nos apresenta em *Lavoura arcaica* é todo o conflito humano e social enquanto passível de dilaceramento. Dilaceramento esse, porém, não inédito e atual, e sim herdado de uma tradição resultante das predicções burguesas do século XIX. Nesse sentido, em flashes e fluidos de pensamento, nasce para nós e em nós um indivíduo que, para (sobre)viver em vida e em literatura, precisa de alguém para “ficar em seu corpo feito tatuagem,

* Graduanda em Letras (UFRJ).

para lhe dar coragem, quando a noite vem”,¹ em toda a obscuridade de sua fragmentação. Um filho do século XIX, nascido no século XX, nomeado André, cujos semelhantes são tomados por

explosões inesperadas, arrependimentos perturbadores, repentinas mudanças de sentimentos, que vão do êxtase ao nojo, e ataques de violência, até contra si mesmos. [...] Não existe segurança em lugar nenhum, o que significa que a ansiedade está em toda parte (Gay: 2002, 152).

Peter Gay, estudioso dado a desvendar o século XIX, afirma ser o burguês uma das peças para o desenvolvimento do que a psicologia chamaria, anos à frente, de “neurastenia”. Essa patologia, dita inerente ao homem por ser a nomenclatura possível para (quase) todos os tipos de desvio comportamental, é associada ao indivíduo que, em sua ansiedade, abre-se a si próprio e descobre incoerências inaceitáveis para as predeterminações sociais, sobretudo as de ordem burguesa. André, filho de um século neurastênico, não poderia ser senão a ilustração dessa patologia: um homem que se ausculta e percebe haver inerente a si não um desvio comportamental, e sim um insulto à boa doutrinação: o incesto – “doença em que existe uma poderosa semente da saúde” (Nassar: 2004, 162). Incoerência em relação à família, à religião, a si próprio. Incoerência ainda maior em relação ao não poder e ao não deixar(em) sentir.

Como a herança burguesa costuma fazer, junto às pregações diárias vem o evangelho da família. Cotidianamente, é diante dela que o burguês se senta à mesa e jura fidelidade em corpo e alma, como forma de se manter indispensável em meio a uma sociedade que o massifica, pois “só através da família é que cada um em casa

¹ Fragmento da música “Tatuagem”, de Chico Buarque de Holanda.

irá aumentar a sua existência” (Nassar: 2004, 148). A esse quadro André agrega uma mancha a que se deu o nome de incesto: um crime à instituição familiar, uma agressão aos preceitos sociais, a denúncia de um descontrole neurastênico. Marcado pela castração, imposta socialmente, da naturalidade de seus impulsos e desejos humanos, ele se propõe ao amor sem raça, sem cor, sem credo, sem sangue – *feito tatuagem*. Não se sabe, todavia, o que fazer em beijos que não se beijam e em lágrimas que não se encontram, impossíveis de consolação, sobretudo em mãos paternas e até maternas.

Em um sistema patriarcal de uma sociedade marcada pelos freios predeterminados pelos modelos comportamentais, terem se descoberto, para André e Ana, era sinônimo do terem (se) traído e, por conseguinte, precisarem se isolar em si próprios para sobreviver. O incesto cria a possibilidade de o indivíduo, ao questionar seus próprios sentimentos, colocar em xeque as demais imposições que funcionam como controle de seus compassos e descompassos. Um sistema puramente patriarcal, com lugares definidos à mesa, na casa, no trabalho – este é o quadro da família que serviu como berço ao crime quase previsível, como resultado de uma tradição de mandamentos e desmandamentos unilaterais. Enquanto os desejos e sentimentos de André e Ana explodem, eles próprios implodem. Trair o sistema que ergueu aquela casa leva seus moradores a traírem-se enquanto indivíduos que sentem, desejam, creem.

Não surpreende que para muitas pessoas a promessa fundamentalista de “renascer” num novo lar cordial e seguro, do tipo familiar, seja uma tentação a que é difícil resistir. Poderiam ter preferido outra coisa à terapia fundamentalista – uma espécie de segurança que não exija apagar sua identidade e abdicar de sua liberdade de escolha –, mas essa segurança não está disponível (Bauman: 2004, 53).

O resultado da implosão do indivíduo não poderia ser senão o que Fernando Pessoa, no início do século XX, chamou de “cacos” que não recompõem o “vaso”. Saindo da modernidade e chegando à pós-modernidade, essa fragmentação se fortifica como uma patologia, de modo que o “desfazer-se” se apresenta como sinônimo de fraqueza, de um indivíduo incapaz de manter-se uno. Mais do que isso, o que uma pós-modernidade também líquida pode nos trazer é toda a imparcialidade de um espaço em que somos vistos como experimentos, por isso representamos papéis que nos são impostos, de acordo com estereotipações e máscaras pré-prontas. André, então, se dilacera ao não se ver mais como *filho de* e *em função de*, pois há muito rompeu aquilo que chamamos de coerência pessoal, não cabendo em máscaras e papéis sociais possíveis.

Seu dilaceramento não poderia se dar senão no espaço em que se pode ser dilacerado: o público. É esse o lugar, pois, em que se pode ser múltiplo, variado e, ao mesmo tempo, inexistente e invisível. Ao não caber mais em um ambiente familiar inflado de frustrações por causa de desvios de conduta, André se expõe ao público, atravessando a barreira que o separa do privado – barreira que a mãe assiste à janela, de mãos atadas, “em trigo e pão”. Essa transgressão funciona, então, como um insulto à já decapitada estrutura familiar. A ruralidade que isola de todos os fluxos urbanos, em que o privado se expõe à corrupção do público, como afirma Richard Sennett (1988), não é mais capaz de manter a família intacta: o resultado dessa castração diária é a castração de um indivíduo impessoal, entregue a todos os seus paradoxos.

Era em público que ocorria a violação moral e onde ela era tolerada; em público, podia-se romper as leis da respeitabilidade. [...] Quanto mais próximas são as pessoas, menos sociáveis, mais dolorosas, mais fratricidas serão as suas relações (Sennett: 1988, 39).

Em toda a previsibilidade possível, como resultado de imposições cotidianas a desejos mundanos, os títulos atribuídos são contestados, de modo que os traços identitários necessários à aparição de alguém como indivíduo não se sustentam mais. Se para André se reservaram os títulos de filho homem, trabalhador braçal em uma lavoura e membro de uma família conservadora, fez-se desses títulos o que se fez dele: fragmentos e estilhaços. A identidade, vista por Bauman como ponto crucial da crise da pós-modernidade, apresenta-se em sua forma mais problemática: os traços atribuídos nem sempre são possíveis de ser administrados. “Eu, o epilético, o possuído, o tomado, eu, o faminto” (Nassar: 2004, 112) – são estes os novos títulos, resultantes do estilhaçamento daqueles outros. A unidade, pois, deixa de ser um quadro pincelável; a única possibilidade de se montar um quadro é procurando recompor um quebra-cabeça sem peças completas, em uma espécie de mosaico por ser montado.

A ideia de identidade nasceu da crise do pertencimento e do esforço que esta desencadeou no sentido de transpor a brecha entre o “deve” e o “é” e erguer a realidade ao nível dos padrões estabelecidos pela ideia – recriar a realidade à semelhança da ideia (Bauman: 2004, 26).

Talvez pós-modernidade seja uma maneira de legitimação dos aspectos já presentes na modernidade literária, tanto no que se refere à forma quanto ao conteúdo. Em flashes, em fluxos de pensamento e em movimentos catárticos em que o enredo se insere e passa a fazer parte da escrita, os dilaceramentos individuais, as crises de identidade e a falência da instituição familiar traçam a fragmentação e o dilaceramento estéticos e temáticos do romance de Raduan Nassar. Para além disso, existe o romantismo de um amor que, para sobreviver em vida e em literatura, precisa se tornar platônico. “O amor não é para

ser belo, como se pensa; é para gerar e fazer nascer o belo”, anuncia Diotima a Sócrates, em *O banquete* de Platão (apud Bauman: 2004, 69). Nesse contexto, o amor de André e Ana, impossível de experimentação explícita – que exige um amor que explode –, é gerado e nasce do belo, somente do e no belo. Não se pode eternizar em carne e corpo, como quando se respeitam os desejos impulsivos, e sim em beleza e ideia. No entanto, André não poderia suportar que sua “enfermidade”, sua “loucura” fizesse diluir em idealizações todo seu “respiro, sua lâmina, seu sopro, o assédio impertinente de seus testículos” (Nassar: 2004, 109).

Transformado em impulso psicopata, o amor que poderia erguer faz desmoronar toda a beleza do que poderia ser, novamente segundo as predicções burguesas da instituição familiar. A partir do momento em que se fere a unidade com a diferença, não se pode mais “fazer parte e estar com todos” (Nassar: 2004, 125). De um lado, a mãe passa afetividade como um assédio feito de mimos indevidos; de outro, o pai ergue seus sermões como prática do evangelho pela família dignificada pelo trabalho – a diferença senta ao lado da unidade, procurando fazer parte dela. Metonimicamente, “estando a casa de pé, cada um de nós estaria de pé também” (Nassar: 2004, 23), mas a verdade é que se está ameaçado, pois as bases são insustentáveis e os mandamentos, contestáveis. Nesse quadro, o incesto configura a base líquida de uma instituição abalada por sua própria implosão em cada individualidade sentada laboriosamente à mesa.

Lavoura arcaica conjuga elementos românticos com as consequências pós-modernas das predicções burguesas do século XIX. Deve-se ressaltar que seu romantismo está longe daquele praticado por um José de Alencar e, na verdade, corresponde à visão de mundo exposta por Michael Löwy em *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade* (1995). A utopia inferida

em um amor impossível leva André e Ana à distopia decorrente dessa impossibilidade – tema romântico por natureza, em que o homem vacila entre a *ilusão de* e a *desilusão de*, em um mesmo contexto.

O romance não oferece a história de um amor que se desfez simplesmente, e sim a história do amor *de* e *em* uma família que se desfez inevitavelmente. Conta de um amor incestuoso que nasce do amor coerente e coeso de uma família, mas, devido à sua impossibilidade no interior dessa instituição, retorna à sua anomalia e patologia. O amor (sobre)vive, porém apenas entre palhas e folhas, “colando nossos rostos molhados pelos nossos olhos” (Nassar: 2004, 115). O epíteto e a identidade de incestuoso comprometem a naturalidade e a beleza do amor, que se fragmenta.

Em nossa época líquido-moderna, o mundo em nossa volta está repartido em fragmentos mal coordenados, enquanto as nossas existências individuais são fatiadas numa sucessão de episódios fragilmente conectados (Bauman: 2004, 19).

Homem em cacos, família em cacos, amor em cacos. A partir de “cacos” que não compõem mais o “vaso” é que a família de Iohána tenta se reconstituir, de modo que o retorno de André, assim como sua partida, só poderia denunciar a incompatibilidade existente naquela instituição imposta como unidade. O tempo, então almejado como expressão da paciência essencial à humanidade, já não pode controlar o inevitável na passagem de seus átimos de segundo. Não há mais lugar à mesa para nenhum membro da família, não há sequer mais um lar para se trabalhar evangelicamente.

O desfecho da história parece o que os velhos manuais de literatura chamariam de romântico: morrem Ana e Iohána, o pai; ela pelas mãos dele e ele pelos desvios comportamentais dela. É de

se levar em conta, porém, que os óbitos têm fundamentos distintos. Romanticamente, Ana morre para que seu amor se eternize em literatura, já que não poderia (sobre)viver em vida. Pós-modernamente, Iohána morre por ver falida a única instituição da qual foi incumbido, a familiar; morre em literatura para não assistir à mancha resultante de suas imposições. O que há, pois, é um “rosto acabado da família” (Nassar: 2004, 24), marcado pela impossibilidade de reconstrução. Procurou-se por um sonho que passasse pelo rosto, mas isso se mostrou impossível, visto que o rosto já se enquadra na categoria dos falidos, dos acabados pela desordem da coerência individual em detrimento da coerência social.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

COUTO, Mia. *Raiz de orvalho*. Lisboa: Caminho, 1999.

GAY, Peter. *O século de Schnitzler*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LÖWY, Michael & SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PESSOA, Fernando. “Apontamento”. In: _____. *Poemas de Álvaro de Campos*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

A fronteira invisível – a passagem entre infância e idade adulta em *Perdendo perninhas*, de Índigo

Maria Castanho Caú*

Em *História social da infância e da família*, Philippe Ariès situa a emergência da noção contemporânea de infância na Europa do século XVIII, quando a criança passa a ser vislumbrada como um ser com necessidades particulares e não mais um adulto em miniatura, concepção comum nos tempos medievais, quando os pequenos não dispunham de espaço próprio, nos âmbitos social e familiar, sendo expostos aos mesmos ambientes dos adultos e chegando até a trajar versões reduzidas de suas vestimentas. Nesse momento histórico, a infância passa a ser vista como um estágio específico do desenvolvimento humano, implicando uma série de cuidados e atenção especiais.

Mais à frente, o século XX pôs a adolescência em voga, com a emergência do rock e a descoberta do poder político da juventude em momentos como o Maio de 68, na França; a resistência hippie à guerra do Vietnã, nos Estados Unidos; e, no Brasil, o movimento das Diretas Já e a luta contra a ditadura. Tal contexto social se reflete no surgimento de uma série de obras literárias que procuram representar a transição entre infância e idade adulta, ou adolescência.

Se obras como *Alice no País das Maravilhas* e *Peter Pan* já tratavam do assunto, ao mostrarem seus protagonistas-mirins experi-

* Mestranda em Literatura Comparada (UFRJ).

mentando uma imersão profunda num universo mágico, para depois se verem expatriados dele, retornando ao mundo real, livros como *O apanhador no campo de centeio*, de J. D. Salinger, lançado nos anos cinquenta, se tornaram famosos por explorar a adolescência e suas dores e questionamentos, retratando a perda da inocência e o ingresso – muitas vezes traumático – no universo adulto.

A representação dessa passagem invisível entre infância e idade madura é um tema especialmente importante na literatura infanto-juvenil e continua a exercer certo fascínio em escritores atualmente em atividade. Este ensaio se propõe a escrutinar a forma como essa transição é representada em uma obra literária específica, destinada ao público jovem, intitulada *Perdendo perninhas*, de autoria da escritora paulista Índigo – pseudônimo de Ana Cristina Ayer de Oliveira. A estória é narrada por Ágata, menina de cerca de doze anos que acaba de ingressar na quinta série do ensino fundamental – atualmente, sexto ano – e observa as mudanças que se produzem não só à sua volta, mas em si mesma.

O enredo se desenvolve no espaço físico do colégio, mais especificamente ao redor de quatro personagens femininas: a própria protagonista, suas duas melhores amigas e uma menina nova, que precisou repetir o ano escolar e se projeta como um elemento desequilibrador, uma vez que introduz um conflito no anteriormente coeso trio. Alexandra ganha a admiração absoluta de uma das amigas da heroína, que segue seus comandos e se porta sempre de modo a agradá-la, ao mesmo tempo em que contribui para que a outra sofra a perseguição dos colegas de classe.

Assim, entre professores, companheiros de estudo nem sempre agradáveis, um trabalho para uma aula de Religião que a leva a uma imersão temporária na cultura hindu e a força de seu universo interior, Ágata sobrevive às agruras e surpresas dessa nova etapa da vida.

Metamorfoses

O próprio título do livro evoca a transformação de uma lagarta em borboleta, metaforizando a entrada do indivíduo na idade madura. No início da narrativa, Ágata já se mostra consciente da transição que está prestes a enfrentar, mas também um tanto temerosa:

Eu sabia pouca coisa nesse dia. Sabia que toda lagarta, em algum ponto de sua vida, vai passar por uma metamorfose. Ela deixa de ter dezenas de perninhas, ganha duas asas coloridas e se transforma numa linda borboleta. Mas nessa manhã eu não queria ser linda e sair voando por aí. Eu trocava duas asas coloridas por dezenas de perninhas. É mais seguro (2006, 18).

Essa alegoria é retomada pela protagonista/narradora em outros pontos de sua jornada e claramente remete a uma das mais célebres obras da literatura dita infanto-juvenil – embora aqui tal rótulo seja completamente questionável –, *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll. Nesse texto clássico, a heroína-mirim passa por uma série de transformações físicas – são alterações em seu tamanho: ora a menina cresce muito, ora encolhe drasticamente – e, ao encontrar uma lagarta que questiona quem ela é, não se mostra capaz de responder claramente. As diversas mutações de Alice, sua capacidade de “ser grande” ou “ser pequena” para se adaptar às diferentes situações, sua hesitação em assumir uma única identidade e, mais fortemente, a presença da lagarta evidenciam que a menina se encontra em um momento de transição, entre a infância e o mundo adulto, procurando um lugar a ocupar num universo ainda não completamente mapeado.

No livro de Índigo, no entanto, Ágata não é a única personagem a sofrer esse processo de “mutação”. As colegas evocam momentos distintos

dessa transformação – diferentes estágios de independência –, como a narradora mesma é capaz de perceber:

Eu continuava me sentindo como a gosma amorfa da lagarta que tem que se desfazer para virar borboleta. Alexandra, agora dona da bola, já era uma borboleta que voava por onde bem entendesse. Mirela [...] era uma borboleta recém-nascida, toda cheia de si. E Cíntia continuava sendo uma lagarta com cem perninhas (p. 113).

Em *Perdendo perninhas*, a metáfora ganha também uma dimensão visual, quando a amiga mais próxima da protagonista, se sentindo intimidada com as provocações dos colegas de classe, passa a trajar uma burca utilizada em uma apresentação durante a aula de Religião. No interior desse casulo – palavra que a personagem principal utiliza ao se referir à vestimenta – Cíntia se sente mais confortável. De fato, Ágata chega a invejar a amiga, que conseguiu transpor para o mundo físico aquilo que era sentimento (o estranhamento de se encontrar numa passagem, esperando a metamorfose que completará o curso e fará emergir a borboleta).

É relevante apontar que a quinta série do ensino fundamental, como reflete a protagonista, é um período marcante da vida escolar, uma vez que assinala o fim do primário. Os alunos têm mais liberdade, múltiplos professores, que os tratam de uma forma diferenciada, como adolescentes e não como crianças. Todas essas mudanças são observadas por Ágata, que organiza um inventário dos sinais de que está deixando para trás muitos dos comportamentos e cenários de sua infância: “Se isso era uma aula, e então eu me dei conta de que era sim uma aula, ela [a professora] a conduzia de um jeito adulto” (p. 17). A menina nota ainda que é necessário adquirir vários novos hábitos

para se enquadrar perfeitamente naquele ambiente mais maduro. Assim, a mudança interna – a visão que o indivíduo tem de si – é acelerada pelas transições comportamentais esperadas dessa criança no ambiente social da escola, em especial pelos seus pares:

No final da quarta série, quando estávamos mais para a quinta do que para a quarta, Mirela engatou uma ladainha que durou até o último dia de aula. Era a ladainha sobre os certos e errados das alunas da quinta série. Uma aluna da quinta série teria que abandonar alguns hábitos e adquirir outros (p. 33).

Ágata descreve também os objetos e palavras que, segundo sua companheira de classe, deveria incorporar ao seu cotidiano a partir de então, e também aqueles que precisaria eliminar por completo de sua rotina. Atenta a todos os prenúncios da chegada de uma outra etapa na vida, a menina registra as alterações em seu dia a dia escolar e vê com medo e ansiedade a iminência de um conjunto inteiramente distinto de deveres:

Em menos de cinco minutos, ninguém mais seria responsável por nós, pois em menos de cinco minutos seríamos responsáveis por nós mesmas. E nunca mais eu poderia acordar tarde e ligar a televisão. Agora, até o fim da minha vida, eu teria que acordar cedo, tomar banho, escovar os dentes e partir para minhas obrigações, com o céu ainda escuro (p. 11).

A sensação de temor frente a tantas mudanças é intensificada dramaticamente não somente pela narração em primeira pessoa de tom bastante íntimo, mas pelo fato de que aos adultos não é concedido muito espaço na trama. Os pais da heroína são mencionados apenas de passagem e os professores e funcionários do estabelecimento de

ensino, se conseguem obter algumas poucas palavras de simpatia, não chegam a suscitar legítima identificação por parte da menina e não desempenham papel fundamental no desencadeamento da estória. De certa forma, as personagens jovens parecem se sentir exiladas de ambos os ambientes, o adulto e o infantil. A narração de *Ágata* parte de um ponto de vista bastante solitário, mas o isolamento é minimizado pela busca de um interlocutor e pela própria habilidade narrativa, que serve como uma ferramenta poderosa – revendo os acontecimentos vivenciados, ela ganha a possibilidade de dissecá-los e, com isso, compreendê-los melhor.

Para a jovem, o ingresso no mundo adulto representa inicialmente apenas uma perda lastimável. A dor dessa perda amplia-se consideravelmente por tratar-se de um processo sem retorno – e, de fato, os questionamentos da protagonista com relação a esse trajeto já são a manifestação de uma visão mais crítica com relação ao mundo, de uma espécie de “tomada de consciência”, ela mesma indelével. *Ágata* não se mostra animada para desempenhar esse papel nascente, ao contrário, permanece temerosa e aflita durante a maior parte da narrativa, ganhando alguma confiança e demonstrando satisfação com a fase que se anuncia apenas ao fim do caminho, quando, fortalecida por todos os acontecimentos pelos quais passou, pode se afirmar mais madura. A sentença final do texto confirma a crescente segurança da menina, que finalmente alcança seu posto no mundo agora menos obscuro dos “crescidos”: “desdobrei minhas novas asas coloridas e voei até a perua” (p. 201).

“A máscara do adulto chama-se ‘experiência’” (Benjamin: 2002, 21). E é protegida por essa cobertura alcançada por mérito próprio que *Ágata* pode, enfim, deixar o casulo e partir para a maturidade.

O espaço da narrativa

O cenário do colégio ganha dimensão na trama, representando a totalidade do mundo. Quase toda a ação se passa nesse espaço e em suas cercanias – a perua que conduz à escola e de volta para casa e uma farmácia próxima são exemplos. Interessante ressaltar que o ambiente da casa não figura na estória – os personagens (re)constróem suas personalidades e redefinem seus papéis no ambiente de máxima socialização da vida de uma criança: a escola. Nesse lugar bastante familiar e definidor, as personagens se afirmam como indivíduos, “afinal, ter um espaço é ter autonomia, e autonomia e individualidade sobressaem como elementos modeladores da identidade jovem” (Gens: s/d, 4).

Em meio a esse lugar-chave, surgem outros cenários que não fazem parte do mundo físico, mas representam projeções do universo interior da personagem principal, sendo reconhecidos pela menina como tais: “o que eu estava pensando é que eu não estava na padaria. A padaria é que estava em mim” (p. 83). Perdida no limiar conturbado entre infância e adolescência, Ágata, assim como Alice e Wendy antes dela, escapa para um mundo mágico. A diferença é que em *Perdendo perninhas* a protagonista demonstra ter consciência de que esse “esconderijo” é de fato uma criação sua.

Papeando com o demônio

Ao término de seu primeiro dia de aula, atordoada com as emoções vividas, Ágata recebe uma visita estranha. Avista, em um dos corredores da escola – ironicamente, em frente a um vitral onde figurava o anjo Gabriel – uma criatura verde, com chifres, rabo pontudo e olhos vermelhos, fumando um cigarro. Esse ser demoníaco passa então a encontrá-la regularmente.

O demônio verde é um personagem emblemático na narrativa, mesmo porque é o único ser “crescido” que ganha a atenção legítima da protagonista. A figura do diabo representa tradicionalmente o que há de mais mundano e, por conseguinte, adulto, uma vez que as crianças são vistas pela sociedade contemporânea, numa oposição a essa noção, como inocentes e desprotegidas, ainda imunes a certos humores e atitudes “profanos”. Esse ser mítico se liga ao sexo, aos desejos carnis e materiais, enfim, a valores que não são associados à infância, mas que constituem parte inegável do universo maduro. Analogamente, essa figura também coloca em cena a solidão da menina, numa dimensão com a qual ela não havia lidado anteriormente: “mais perturbador do que ter encontrado a criatura verde e mantido uma conversa com ela, era o fato de eu ainda não ter contado nada disso às minhas amigas” (p. 72). Esse sentimento de não poder dividir com seus pares todos os seus pensamentos e ideias, de não conseguir compartilhar seu mundo interno, é parte inerente do amadurecimento e surge aqui com grande força. Ágata chega a tentar partilhar com as amigas as suas visões, mas não é compreendida.

O estranho monstruoso representa a idade adulta em suas cores mais gritantes, corporifica os medos e angústias de Ágata ao se aproximar da maturidade, que ela claramente vê sob uma luz nada agradável. Cabe ressaltar que a criatura se revela para a menina em toda a sua dimensão simbólica, se definindo como “um demônio pessoal” (p. 107) que só ela é capaz de enfrentar e “um reflexo dos seus tormentos” (p. 109).

Interessante é notar que o lugar em que a personagem principal estuda é um colégio administrado por freiras. Esse cenário seria o menos apropriado para a intervenção de um ser como o que nos é apresentado, ao se considerar que a vida religiosa a que as mulheres que comandam a escola se dedicam pressupõe a decisão extrema de

se alijar dos comportamentos, sentimentos e vontades que são a própria constituição da imagem do demônio. Uma freira escolhe uma vida adulta à parte, em que permanece desligada de grande porção das convenções sociais e comportamentais que fundamentam a vida madura em sociedade. Assim sendo, se faz relevante atentar para a cena em que o demônio verde toma o corpo de uma das religiosas, irmã Juliardina, quando esta se encontra na presença de Ágata. Tal ação se configura extremamente simbólica – a menina comprova que mesmo uma pessoa com um estilo de vida totalmente desconectado do universo adulto tradicional sofre os efeitos de ter atingido a maturidade, tendo que conviver com as idiosincrasias típicas desse período da vida.

À medida que traça seu caminho em direção a um novo período, a protagonista reduz o repúdio pela intromissão do demônio verde em seu cotidiano, por vezes solicitando sua ajuda ou desejando sua presença: “queria a companhia dele mais do que qualquer coisa. Só ele me entenderia” (p. 178). A menina demonstra aceitar o convívio com sua metade madura, que insiste em aflorar e contra a qual não há remédio.

A ironia precoce

A narrativa de *Perdendo perninhas* é carregada de ironia. Esse traço surge nas ilustrações, bastante cartunescas e cobertas de humor, sem estabelecerem um compromisso com a representação realística dos acontecimentos. É facilmente observável na composição do personagem do demônio verde, no modo como ele se manifesta e também na forma como age na presença da heroína. Contudo, é no discurso verbal que essa característica ganha contornos mais definidos. A narração de Ágata tem a ironia como um de seus pilares, o que torna a leitura deliciosa:

O fato de uma pessoa manter uma coleção, seja de figurinhas ou de qualquer outra miudeza, não significa que ela seja imatura. Há quem coleccione corpos, como os assassinos seriais, por exemplo. Eles não são imaturos (p. 52).

A linguagem irônica tem uma construção bastante sofisticada, que denota alguma malícia ou um certo tom de superioridade por trás de uma fingida inocência. “O traço básico de toda ironia é um contraste entre uma realidade e uma aparência” (Chevalier: 1932, 42). Aqui se lida com um conceito complexo, que pressupõe uma espécie de brincadeira astuciosa – em que o significado literal é abandonado em prol de uma significação semioculta, a ser compreendida apenas por um interlocutor escolhido, mantendo-se o alvo, a “vítima” do discurso, em estado de ignorância, já que não lhe são facultadas as ferramentas que clarificam a intenção inicial do emissor. Assim, “o ironista, em seu papel de ingênuo, propõe um texto, mas de tal maneira ou em tal contexto que estimulará o leitor a rejeitar o seu significado literal expresso, em favor de um significado ‘transliterar’ não expresso de significação contrastante” (Muecke: 1995, 58). Justamente por ter em sua concepção essa estratégia de encobrir/revelar a um só tempo, a ironia é tomada usualmente como uma forma de linguagem inteiramente adulta. No entanto, em *Perdendo perninhas* esse elemento surge através da voz de uma menina, que o utiliza com grande habilidade na narração de suas aventuras: “nunca tinha visto uma freira chorar. Não sabia que era permitido” (p. 89). Nesses casos, o leitor é o segundo jogador, aquele ao qual é dada a possibilidade de vislumbrar a verdadeira face da fala da personagem.

O jogo é jogado quando existe, para usar os termos de Aristóteles, não só uma peripécia ou inversão na compreensão do leitor, mas

também uma “anagorise” ou reconhecimento do ironista e de seu verdadeiro intento por trás da pretensão. A interpretação de insinuações e alusões não irônicas difere desta na medida em que há reconhecimento mas não inversão (Muecke: 1995, 58).

Essa “ironia precoce” se constrói como um trunfo da obra, que cria uma imagem de criança na qual podem ser observados traços bastante originais, já que é concedido à jovem protagonista não apenas um domínio da linguagem que geralmente é associado a um estágio superior do crescimento, mas a consciência de que o detém: “se não fosse o vazio das carteiras ao lado, não estaríamos falando assim uma com a outra, com ironia e ódio” (p. 147). Nesse momento, Ágata admite que se utiliza desse instrumento de linguagem e reconhece que sua colega de classe – que tem a mesma tenra idade – também o faz. Em outro ponto igualmente significativo, a menina conversa com um adulto – irmã Juliardina – e responde com ironia a uma questão que a freira lhe dirige. Sua malícia, todavia, só pode ser detectada pelo leitor e passa despercebida pela religiosa, que havia lhe perguntado se não era um lindo dia:

Olhei para o céu. Devia ser um lindo dia. Não tinha jeito de chuva. Pouco me importava se o dia era lindo ou feio. Quem se importa? Era um dia de aula.

– É lindo – respondi mesmo assim (p. 87).

O emprego consciente do discurso irônico pela personagem principal parece apontar para duas direções. Uma é o fato inquestionável de que muitos hábitos e ideias que não costumam ser vistos como parte integrante do universo infantil, muitas vezes o são. Frequentemente as crianças e jovens nos surpreendem sendo bem menos ino-

centes, delicados e desprotegidos do que nós – por força de uma imagem construída socialmente na modernidade – imaginamos. Assim, é possível supor que uma criança seja capaz de ser naturalmente irônica. Por outro lado, como não podemos analisar esse grupo (a infância) destacando-o completamente do universo social adulto em que ele se encontra irremediavelmente inserido, seria possível abordar a questão de outra forma. Talvez a ironia seja um sinal de um ganho de maturidade, aqui refletido na complexificação do discurso, semelhante ao que leva os pequenos a, com o passar do tempo, aprenderem a mentir de forma convincente. Por esse ângulo, a presença desse tom irônico na voz de Ágata pode ser mais um dos fatores que posicionam a menina num limiar entre infância e idade madura.

Por fim...

O final de *Perdendo perninhas* é bastante singular, uma vez que não traz a resolução de todos os conflitos criados. Nos últimos capítulos, ao participar de uma brincadeira com o objetivo de estabelecer contato com espíritos, Ágata questiona suas crenças e pondera (sempre com humor) sobre questões fundamentais, como a morte, mas não obtém todas as respostas. A menina ganha em vivência, adquire mais segurança em si, enfim, cresce, assim como fizeram Alice e Wendy antes dela. Com a chegada a esse novo patamar, no entanto, nem todas as questões são resolvidas e nem todos os caminhos são apontados – pelo contrário, surgem novas questões e multiplicam-se os caminhos a serem percorridos. É significativo, nesse contexto, que o capítulo final do livro carregue em seu título a palavra “possibilidades”. Percebendo todas as possibilidades que se estendem a seus pés, e intensamente imersa em uma sensação de renascimento e redescoberta de si, Ágata emerge renovada:

Eu não me sentia mais como uma gosma de lagarta que deixou de ser lagarta e tem que se reorganizar numa sopa de DNA para virar borboleta. Eu havia finalmente me livrado daquele monte de perninhas. Minha alma não estava mais oca. Ela estava cheia de deuses, uma criatura verde e bastante coragem (p. 201).

E é com essa mesma coragem, e também com o auxílio de suas novas asas, que Ágata finalmente pode partir para a maturidade.

Referências

- ARIÉS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.
- BARRIE, J. M. *Peter Pan*. Tradução de Ana Maria Machado. São Paulo: Moderna, 2006.
- BENJAMIN, Walter. “Experiência”. In: _____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.
- CARROLL, Lewis. *Alice*. Edição comentada, com introdução e notas de Martin Gardner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- CHEVALIER, Haakon. *The Ironic Temper: Anatole France and his Time*. Nova Iorque: 1932.
- GENS, Rosa. “Quartos de menina: histórias de adolescentes na literatura de autoria feminina contemporânea”. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/posverna/literinfantil/artigos/gens1.pdf>
- ÍNDIGO. *Perdendo perninhas*. São Paulo: Hedra, 2006.
- MUECKE, D. C. *Ironia e irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- SALINGER, J. D. *O apanhador no campo de centeio*. 15ª ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, s/d.

O funk proibido e a construção do imaginário guerreiro

Victor Figueiredo Souza Vasconcellos*

O funk carioca se caracteriza como movimento cultural que desde o final da década de setenta ganhou grande relevância no Rio de Janeiro. Com bailes que reuniam milhares de pessoas, propagou-se principalmente no subúrbio. No início da década de noventa, sofreu alterações profundas em sua configuração estética. Com uma nova batida, apresentou uma feição mais nacional. Ao conquistar espaço na mídia, despertou uma verdadeira campanha criminalizadora, que culminou com a proibição dos bailes em clubes, restando apenas aqueles organizados nas comunidades.

Assim, esse ritmo musical passou a ser produzido prioritariamente em favelas e, em contato direto com regras que não eram as do Estado, deu origem a um novo tipo de manifestação: o funk proibido. Este, por sua vez, se dividiu em duas vertentes: o proibidão extremamente erotizado, com palavras de baixo calão; e o proibidão de contexto, que tem como objetivo apologizar e glamorizar a atividade criminosa. Neste trabalho interessa-nos o segundo, do qual analisaremos a música “Caçadores de tesouro”, de Mc Smith, também conhecida pelo título de “Morrer como homem é o prêmio da guerra”.

Antes de iniciar as considerações, convém reproduzir integralmente a letra:

* Mestrando em Literatura Comparada (UFRJ).

Dono do ouro e da prata é Jesus
 E ninguém leva nada da Terra
 O salário do pecado é a morte
 Morrer como homem é o prêmio da guerra (2x)

Nossa vida é uma guerra
 Nossa morte é uma certeza
 Não é só tirar marola
 Nem acumular riqueza
 Dia a dia é “nós” na luta
 Tentando se levantar [Em outra versão: “Portando fuzil AK”]
 Pra nenhum filha da puta
 Vim aqui esculachar
 Temente somente a Deus
 Não se trata de coragem
 Mas a nossa Vida Loca
 Nela estamos de passagem
 Ninguém fica pra semente
 É nossa finalidade
 Deixar a família bem e as novinhas com saudade

Os versos expressam claramente uma perspectiva coletiva. A primeira pessoa do plural em “Nossa vida é uma guerra / Nossa morte é uma certeza” aponta para uma realidade compartilhada por um grupo de pessoas. Além disso, percebe-se o intento de perpetuação dos valores que regem o cotidiano da comunidade.

A letra se configura uma manifestação funkeira diferente, na medida em que não faz apologia de nenhuma quadrilha específica. Refere-se a valores partilhados pelo conjunto de jovens que, num contexto favelizado, participam ou desejam participar do crime organizado. Constituem um contingente radicalmente marginal, para o qual não tem sentido o sentimento – comum na classe média – de pertencimento a um coletivo brasileiro. Excluídos, eles ressignificam

diversas regras instituídas e ignoram outras, o que lhes possibilita construir uma nova identidade, forjando uma autoimagem baseada em símbolos diferentes e imaginando-se uma nação diversa.

Alguns trabalhos relativamente recentes problematizam o nacionalismo, do qual questionam a suposta condição de inerente e inquestionável. Uma das reflexões mais acuradas encontra-se no livro *O mito das nações* (2005), em que Patrick Geary faz um histórico dos povos europeus e mostra como os Estados Nacionais conforme conhecemos foram invenções do século XIX e atenderam a interesses bastante específicos. Entre outras coisas, o estudioso sublinha a maneira como a língua e a eleição de certos monumentos culturais contribuíram para a criação da imagem de nação da Alemanha.

À luz desse pensamento, cada grupo cultural se caracteriza como uma comunidade com elementos simbólicos específicos. Desde as referências imediatas até as concepções de mundo elaboradas, percebe-se seu apartamento em relação ao todo da sociedade. Sua linguagem particular, feita de termos próprios, contribui para lhe forjar uma identidade e um imaginário novos, construindo sua coesão interna. Essas “comunidades imaginadas” – para usar uma expressão de Benedict Anderson retomada por Geary – estabelecem suas próprias regras e adotam valores baseados em seu cotidiano.

Os valores aqui enfocados se identificam como guerreiros e são próprios de um contexto em que a masculinidade exacerbada aparece como parâmetro a ser seguido. A música traz um conjunto de signos indicadores da maneira de o jovem do sexo masculino atuar. Numa situação de pobreza extrema, em que as oportunidades são escassas, a vida estimada é curta, prazerosa e intensa.

Ao analisar os bailes de corredor – prática comum no início dos anos noventa que consistia na briga organizada entre galeras –,

Fátima Cecchetto retoma de Alba Zaluar o conceito de “etos da virilidade”, sendo este a “capacidade de se firmar como ‘homem’, ‘força jovem” (2003, 106). De fato, constata-se a tentativa de afirmação da potência masculina dentro de uma valorização da existência curta e intensa, chamada de Vida Loca. Essa perspectiva se afirma claramente no último verso: “Deixar a família bem e as novinhas com saudade”, em que se percebe a busca de afirmação da sexualidade masculina por meio da cativação de personagens femininas que, secundárias no contexto de violência, se configuram despojos de guerra.

O conceito de etos da virilidade pode ser considerado desdobramento do “etos guerreiro”, também empregado por Alba Zaluar, a partir da obra de Nobeit Elias, para, segundo Ruth Vasconcelos Lopes Ferreira, designar “um certo estilo de masculinidade e virilidade assumidas pelos jovens que desejam comandar territórios em disputa pelo tráfico” (Ferreira: 2009, 18). Esse conceito abarca justamente o tema central da música, que é a busca pelo poder e prazer imediato a qualquer preço ou, na verdade, a um preço bastante específico: “O salário do pecado é a morte”.

Existem, portanto, as noções de certo e errado na perspectiva comum do estado de direito. Sabendo das concepções estabelecidas, afirma-se o ideal de que “morrer como homem é o prêmio da guerra”: uma vez que o cenário é de exceção, de guerra, as leis usuais são suspensas e surge uma ideia de “bela morte” ao estilo grego. O grande guerreiro transgredir a regra, por isso deve receber sua punição/redenção.

Há também na letra a afirmação de não se tratar de “riqueza” ou “coragem”. A grande questão a ser valorizada é o poder imediato, utilizado como forma de resistência a invasões de toda espécie. Comprova-se, assim, que o conjunto de valores adotados não é exatamente coerente. A ideia de que “morrer como homem é o preço

da guerra” entra em conflito com o viés utilitarista da proteção e sustentação de todos. O objetivo é e não é a glória eterna. Em um contexto de necessidade, o grande ideal de guerreiro masculino potente e arrebatador de mulheres se vincula a um viés bastante prático: sustentar a família. A glória eterna é um valor simbólico que pode ou não ser sacrificado, em função justamente de uma perspectiva utilitarista e prática. Nesse discurso picotado de referências excludentes, é impossível se pensar num sistema lógico e racional.

Cabe ressaltar ainda a diferença entre a versão mais difundida da letra e aquela “interna” a esse mundo, na qual um dos versos aparece modificado. O conteúdo da mensagem pode ser transformado a qualquer momento, já que dentro da cultura funk o traço autoral é alienável. Observa-se, além disso, a possibilidade de se fazerem concessões ao *statu quo* na substituição de um verso mais agressivo – “portando fuzil AK” – por um mais consumível em ambientes distantes do local de original da produção: “tentando se levantar”. Ocorre, portanto, uma mediação entre a cultura popular e o mercado que negocia o produto.

Finalmente, deve-se notar que o ritmo musical compõe formalmente e intensifica o ideal de masculinidade abordado. A batida potente, denominada batidão, é um componente importante da glamorização das figuras guerreiras dispostas a romper qualquer regra para alcançar os objetivos traçados.

O ideal guerreiro de masculinidade se constrói por meio de uma obra inserida num contexto em que as regras do Estado não funcionam plenamente, os valores podem ser mudados e a aglutinação dos signos se submete a referências fragmentadas. Nesse tipo de situação, a arte aparece como veículo de valores que, com seu ludismo e sua festividade, ajuda a assimilar, processar e perpetuar.

Referências

- BORDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2009.
- CECCHETTO, Fátima Regina. “As galeras funk cariocas: entre o lúdico e o violento”. In: VIANNA, Hermano (org.). *Galeras cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003, pp. 93-116.
- _____. *Violência e estilos de masculinidade*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- FERREIRA, Ruth Vasconcelos Lopes. “Juventude e violência: alguns aspectos culturais e subjetivos que delimitam esta relação”. Atas do XIV Congresso Brasileiro de Sociologia, 2009.
- GEARY, Patrick J. *O mito das nações: a invenção do nacionalismo*. São Paulo: Conrad, 2005.
- HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2008.
- VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

ENSAIOS

REFLEXÕES DE FÔLEGO

Vanguarda *versus* resguardo: uma reflexão dialógica entre a poesia moderna e a música popular brasileira

Carina Dartora Zonin*

As tensões existentes entre o pensamento cultivado pela tradição e os ideais de renovação refletem na arte e na literatura influências históricas e sociais. As relações entre literatura, sociedade e história são de grande valia para refletirmos acerca dos princípios e/ou conceitos que constituem especialmente as formas de representação artístico-literárias. Neste estudo, consideraremos como objetos de análise a poesia moderna e a música popular brasileira (MPB), procurando perceber como se manifestam as influências sócio-históricas em cada um dos gêneros, no sentido de evidenciar suas especificidades, bem como aspectos que permitam estreitar o diálogo entre canção e poesia.

Enquanto a poesia se constitui como uma manifestação literária por excelência, a canção popular, por conservar características intrínsecas à poesia, tais como o ritmo, a musicalidade, a rima, o metro, e por se situar historicamente entre o clássico e o popular, em busca de uma afirmação nacional e social, é um gênero que, assim como o teatro e a crônica, tem estatuto próprio e compartilha, em certa medida, a mesma natureza literária.

* Mestranda em Literatura Brasileira (UFRGS).

Podemos dizer, assim, que entre as formas consagradas, como o romance e a poesia, estão as que necessitam ser legitimadas pela literatura – dentre elas a canção – e que isto se impõe como importante desafio a ser enfrentado ao pensarmos uma possível história da literatura hoje. Para o desenvolvimento de nossa proposta, é válido pensar a canção popular como um gênero semiliterário ou muito próximo de se tornar literário. Nesta perspectiva, em muitos aspectos, ao falarmos de poesia estaremos lançando luz sobre a canção e ao nos referirmos a esta poderemos elucidar o conceito daquela.

Do mesmo modo, o paralelo entre música e poesia será de grande ajuda para pensarmos a arte erudita *versus* a arte popular, bem como possíveis paradoxos que evidenciam o sentido de tais pensamentos antagônicos. Na poesia, tais dicotomias serão evidenciadas através do estilo do artista criador e/ou das próprias composições poéticas realizadas nos moldes tradicionais e as inspiradas por ideais vanguardistas. Na canção, através da relação entre o samba tradicional e a música popular brasileira, mais especificamente bossa nova e tropicalismo. Entre a tradição e a vanguarda, será pertinente considerar as transformações histórico-sociais reveladas pelo processo de urbanização que influenciam na concepção e/ou no reconhecimento da música e da poesia enquanto manifestações autênticas, em detrimento das aspirações ditadas pela indústria cultural.

Como norte para o desenvolvimento de nossa reflexão, centraremos nosso olhar especialmente na obra *Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte*, de Antonio Cicero (2005), e na entrevista que realizamos em 2009 com o cancionista, ensaísta, filósofo e poeta intitulada “Reflexões sobre *Finalidades sem fim*”, privilegiando possíveis relações com posicionamentos críticos de outros autores e obras.

Deste modo, procuraremos resposta para a seguinte questão de caráter abrangente: como se instauram as tensões socio-históricas entre o pensamento clássico e os ideais vanguardistas na poesia moderna e na música popular brasileira? E, de caráter mais específico: quais as possíveis ideias e/ou dicotomias que se revelam para o paradoxo tradição *versus* vanguarda e em que estas influenciam a concepção de poesia e de canção?

Para tanto, partiremos de um enfoque da dicotomia campo/cidade em que serão observadas as transformações histórico-sociais que, além de conferirem nova dinâmica ao fluxo do tempo e às relações inter-humanas, interferem na concepção das artes literárias. Por um viés histórico e sociológico, propomos uma reflexão sobre o pensamento clássico e os ideais vanguardistas que, de modo mais direto, influenciam a concepção de poesia e que, de modo menos intenso mas bastante representativo, ressurgem no samba tradicional e na música popular brasileira.

Entre o antigo e o novo: a comunidade e a sociedade

Historicamente, os princípios de composição de arte e literatura têm evidenciado como possíveis as relações com a realidade social e se manifestam quer para negá-la, evidenciando a supremacia da poesia em estado de pureza, quer para elevá-la a fonte de inspiração, favorecendo o rebaixamento do texto literário ao chão do mais puro cotidiano. Entre o espaço e as formas de representações poéticas, estão os princípios que evidenciam características essenciais para compreendermos tanto o modo como a poesia absorve o espaço quanto a representação do espaço pelo texto poético.

Para tanto, consideramos o espaço como centro formador da poesia e, através dele, vamos evidenciando possíveis caminhos para

a criação poética. Nesta perspectiva, Cicero nos remete aos sentidos produzidos pela dicotomia campo/cidade. Enquanto o campo representa o espaço que preserva o que é genuíno e natural, a cidade se revela como aquele espaço que irá subverter os traços intrínsecos, priorizando o que é impuro e artificial. Por intermédio deste paralelo, podemos tomar as formações urbanas como forças centrífugas que agem continuamente para desestabilizar as forças centrípetas que caracterizam o espaço rural, evidenciando que ao lado da centralização caminham ininterruptos os processos de descentralização e desunificação.

Grosso modo, a urbanização traz o desenraizamento e a expansão dos vários pontos de contato, promovendo o cruzamento infinito de pessoas e pontos de vista, posto que o espaço é ilimitado e, em vez de instituir aproximações sólidas e duradouras, constitui laços líquidos e passageiros, sujeitos a constantes renovações. Em nosso estudo, interessa pensar o campo como aquele espaço em que as relações inter-humanas acontecem de modo autêntico, fortemente ancorado pela tradição; é um espaço em que as fronteiras estão bem delimitadas e que contribui para a formação do que a sociologia entende por comunidade, em oposição à sociedade. Esta tem como berço a cidade e é propícia às relações inautênticas e degradadas, que deixam de se constituir por meio de vínculos duradouros para escamotear e subverter os laços que a constituem. Segundo Cicero, “é o que podemos chamar de *cosmopolitismo*: o mais alto grau de desenraizamento do mundo” (2005, 16).

Metaforicamente, campo e cidade representam espaços ideais para a formação social do homem. No que diz respeito ao artista, podemos dizer que se encontra entre dois extremos: à luz da história literária, de autores e obras, entendemos o campo como lugar que conserva a concepção e fruição da arte como algo orgânico e natural; e a cidade como

aquela linha de pensamento em que a arte deixa de ser concebida como algo sublime e passa a integrar, ao máximo, a vida cotidiana.

A época clássica, grega e romana, é o momento por excelência da arte em estado de pureza, entendida como sublime e superior às manifestações populares, que não eram reconhecidas. Pensando no contexto brasileiro, o mundo moderno, especialmente aquele inaugurado pelas vanguardas, representa a negação da arte pela arte, bastante cultivada pelos simbolistas e parnasianos, conservadores das formas composicionais.

Nesta perspectiva, o campo está para a preservação dos costumes e formas, enquanto a cidade está para a renovação do que pressupõe permanência. Idealmente, podemos dizer que a poesia orgânica, única e irreproduzível concentra, nos tempos homéricos e especialmente nas culturas primárias que antecedem a escrita alfabética, o mais alto grau de representação, enquanto a poesia artificial, reiterável e reproduzível, exacerbada pela vanguarda modernista, encontra seu gene a partir do registro escrito da poesia. O movimento vanguardista é histórico e não se constitui simplesmente como ruptura. De acordo com Cícero, “a descoberta cognitiva da vanguarda não é senão o resultado do fato de que ela levou às últimas consequências as possibilidades de desenraizamento e urbanidade presentes na própria escrita alfabética” (p. 30).

Ao considerar os acontecimentos socio-históricos como propulsores do espírito de renovação, o autor evidencia o caráter secundário dos movimentos de vanguarda. Assim, importa pensarmos para esta discussão que os atos de fala (poesia oral) absorvem os sentidos atribuídos ao campo e a escrita alfabética, que reúne objetos da língua (poesia escrita), representa os significados que aludem à ideia de cidade. Ao passo que o registro escrito é possível, podemos

reiterar modelos, melhorá-los e até transformá-los, contrariando os ideais de preservação, fortemente cultuados pela tradição. De acordo com Cícero, podemos dizer que “a poesia desenraizada surge quando a escrita põe à disposição do leitor as mais diversas instâncias dos mais diferentes poemas. Desse modo, deixa de existir para o apreciador de poesia o momento carismático da recitação-criação, quando o poeta aparentemente reitera a palavra divina” (pp. 16-7).

O momento de recitação-criação é levado a efeito pelo orador popular que se aproxima da figura do poeta. A tradição oral representa o que Homero (apud Cícero: 2005), no livro IV da *Odisseia*, denomina de *mytoi* (*mytos*) por oposição ao que ele chama de *êpea* (*epos*). Assim, *mytos* representa um ato de fala e *epos*, um objeto da língua; o primeiro conserva em voltagem máxima os ideais de originalidade e unicidade preconizados pela tradição, enquanto o segundo constitui o ápice das forças inovadoras e descentralizadoras, já que, ao se tornar uma objetividade, se submete ao fluxo do tempo e este, enquanto movimento, permite tanto a retomada quanto a transformação do objeto, conservando, em maior ou menor grau, sua essência.

Neste sentido, as fronteiras bem delimitadas do pensamento clássico entram em choque com os tempos modernos. Este é o momento em que Walter Benjamin, em “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” (1994), localiza a “perda da aura”: a poesia deixa de representar a linguagem dos deuses para incorporar a dos homens; é o mundo massificado da cultura que procura desestabilizar a situação de equilíbrio vinculada à tradição. A urbanização se impõe como progresso inevitável para o qual o mundo rural é sinônimo de regresso, espaço do homem simples, distante da erudição das cidades. O mundo antigo cheira a natureza, enquanto o mundo novo, dos anos de 1920 a 1940, exala o cheiro das fábricas, firmando-se como

tempo em que as transformações se aceleram. É a época que vive a Revolução de 30 e a II Guerra Mundial, a ditadura da era Vargas, a gravação elétrica no rádio, o cinema falado, o auge do samba, a consolidação das vanguardas modernistas e da alta poesia moderna.

Estamos, assim, no auge de tensões entre o pensamento clássico e os ideais vanguardistas que motivam tanto a reação dos que negam quanto a dos que reconhecem tais estilos como potenciais para a expressão artística. As transformações histórico-sociais vistas através da dicotomia campo/cidade motivam o surgimento da vanguarda modernista e dão o alcance das tensões sociais provocadas por uma ideia mais geral de modernidade. E, nas palavras de Cicero, efetivamente “são os poetas, e não as tradições, que criam a poesia” (p. 274).

Entre a tradição e a vanguarda: a poesia e os poetas à luz do estilo

A voz que fala brota do próprio texto, do eu-poético, que se metamorfoseia num eu autoritário e centralizador ou numa imensidão de eus que anunciam um mundo vasto e repleto de tensões. Assim, propomos analisar em que medida a tradição e a vanguarda influenciam tanto a criação quanto o estilo do artista.

Para tanto, partiremos das reflexões desenvolvidas por Cicero nos ensaios “A falange de máscaras de Waly Salomão”, “Drummond e a modernidade” e “Limites do moderno, ou de Mário de Andrade?”. Tais textos se atêm a poetas representativos dos tempos modernos em cujos escritos persistem, com mais ou menos intensidade, os ideais vanguardistas e que elaboram uma poesia quer para negar os ideais de renovação, quer para levá-los a efeito.

Diferentemente do “olhar de fora” do movimento, privilegia-se o “olhar de dentro”, tal como acontece na poesia drummondiana. Este

“olhar de dentro” é cultivado por poetas que o elaboraram na perspectiva ufanista de Oswald de Andrade ou sob o olhar crítico e ponderado de Mário de Andrade. Tais contradições flagram o momento em que a vanguarda se constitui. São as visões internas do movimento que procuram se revelar, com o intuito de levar a efeito suas prerrogativas.

Na perspectiva oswaldiana, a vanguarda é o momento por excelência da ruptura, que nos diz da necessidade de constituir uma literatura menos plástica (culto à forma) que a do parnasianismo e menos evasiva que a dos simbolistas. Em palavras do poeta, “parecem ignorar que poesia é tudo: jogo, raiva, geometria, assombro, maldição, pesadelo, mas nunca cartola, diploma e beca” (apud Cicero: 2005, 52).

Oswald, assim como Mário, incorpora simultaneamente a visão do artista e do teórico e, em diferentes proporções, ambos questionam a “instituição arte”, a estrutura na qual a arte é produzida, distribuída e fruída pela sociedade burguesa desde fins do século XVIII. Para este estudo, interessa observar os antagonismos com o intuito de perceber a realização efetiva dos ideais vanguardistas. Assim, consideramos o pensamento de Oswald como contraponto do antimodernismo marioandradiano. Para tanto, partimos do depoimento de Oswald sobre a vanguarda modernista publicado em *Os dentes do dragão: entrevistas* com o título “Uma palestra com o escritor modernista Oswald de Andrade”:

Já não se contesta que é um movimento vitorioso. E universal. No Brasil, muita gente se espanta porque pensa que isso é inovação brasileira. Quanta tolice! Entanto, é no Brasil que o Modernismo se acha ainda indeciso. Nos países da Europa tudo se renova depois da Grande Guerra [...]. O século XX vai achando a sua expressão. Isso sem se formar escola. Arte livre. Artista independente, sem preconceitos, sem fórmulas consagradas. Sair de uma escola para obedecer a novas regras é cair noutra escola. Resultará nenhum o esforço de libertação.

A vitória do Modernismo é indiscutível, como o triunfo do telefone, do avião, do automóvel (1990, 38).

A perspectiva idealizada por Oswald nos faz pensar a vanguarda como movimento radicalista que dita o fim das formas literárias então existentes. Seria uma espécie de “marco zero”. Isto é inconcebível para a noção de evolução da arte que se propõe democrática e se opõe ao caráter centralizador das formas tradicionais, que também reivindicavam a supremacia. Aqui há no mínimo uma porção de desequilíbrio interno, provocado pela exacerbação dos princípios tanto para uma quanto para outra acepção, o que faz supor mundos fechados, abstratos, subjetivos, individualistas, racionalistas, em que a própria obra de arte é colocada em segundo plano. Pensar o mundo contemporâneo como aquele que só admite uma ou outra forma de expressão artística é um equívoco.

Enquanto para Oswald o moderno, o novo era a essência do movimento vanguardista, o que levaria efetivamente ao reconhecimento do país como independente, para Mário a vanguarda representa o primeiro passo, a primeira experiência propriamente nacional de conceber a arte, especialmente a poesia, e deveria representar antes um descompromisso com as formas institucionalizadas, libertando-as de seu estigma europeizado em favor da expressão natural, efetivamente nacional.

Cicero diz que

no balanço que, no final da vida, fez do movimento modernista, Mário de Andrade deixou claro que o modernismo lhe interessara por ter sido uma oportunidade de promover o que chamava de “remodelação da Inteligência nacional”. Tratara-se, para ele, do primeiro movimento de independência da Inteligência brasileira que a gente possa ter como legítimo e indiscutível. Não era a ideia de modernidade, mas a de nacionalidade, que constituía o horizonte do seu modernismo (2005, pp. 94-5).

O ufanismo de Oswald absorve em parte a noção de país novo, discutida por Antonio Candido em “Literatura e subdesenvolvimento” (2000), por oposição ao que ele considera a ideia de país subdesenvolvido. Na perspectiva oswaldiana, o modernismo trouxe a esperança renovada para um país em vias de conquistar plenamente sua independência cultural, social, econômica, política, própria das nações desenvolvidas. Em contrapartida, o pensamento marioandradiano – que, ao negar o modernismo ufanista, defende a arte desinteressada em favor da libertação do poeta de uma perspectiva individualista – estimula a criação de formas capazes de absorver a realidade tal como ela se apresenta, sem estigmas ou artificialismos.

Podemos dizer que o pensamento antimodernista marioandradiano condensa a pretensa tendência da vanguarda em sua fase madura – depois que a sua experiência se cumpriu –, quando, especialmente através da poesia drummondiana, concretiza o significado social da arte e revela, retomando Candido, em lugar da ideia de país novo, a noção plena de país subdesenvolvido. É o momento por natureza da consciência catastrófica do atraso (tendência antilírica), por oposição à consciência amena do atraso (ideais românticos). As manifestações literárias deixam de exaltar grandezas a se realizar e param de salientar os potenciais de progresso futuro, para realçar a pobreza sociocultural e política do contexto brasileiro, revelando o que falta e não o que sobra.

Assim, percebemos a vanguarda modernista como aquela que proporcionou mais flexibilização às formas composicionais, permitindo uma expansão do conceito de poesia, não uma evolução artística ou estética. O verso livre, por exemplo, representa uma evolução conceitual, mas não implica inovação estética ou artística; antes de tudo, mostra que a métrica não é fundamental à poesia.

Ao transgredir a tradição, a vanguarda revela o caráter acidental e não essencial das formas composicionais.

Sobre isso, na entrevista que nos concedeu, Cicero afirmou:

Antes da revolução das vanguardas, algumas formas e alguns gêneros artísticos eram fetichizados. Pensava-se, por exemplo, que não podia haver poesia sem métrica. A métrica era, portanto, um fetiche. Ao investir contra esses fetiches, entretanto, a vanguarda, num primeiro momento, apenas inverteu o valor deles. Isto é, se tradicionalmente não podia haver poesia sem métrica, a vanguarda decretou que não podia mais haver poesia com métrica. De um fetiche positivo, a métrica passou a ser, portanto, um fetiche negativo. Foi preciso que se passasse um tempo para nos livrarmos de todos os fetiches, negativos e positivos. Em outras palavras, o verdadeiro sentido da vanguarda foi o de abrir, ou melhor, o de escancarar, todas as portas, não o de fechar as portas já abertas.

A rigor, não podemos falar em formas melhores ou piores, já que todas convivem num mesmo plano e a consideração positiva ou negativa para uma em detrimento de outra é uma questão de gosto, jamais uma imposição universal e suprema. Assim, a modernidade permite que o estilo se mova numa espécie de *continuum* que vai do absolutismo da prosa ou da poesia em direção à miscigenação de características idealizadas para uma ou para outra, com vistas à formação de um gênero impuro, prosaico ou poético. Em palavras de Cristóvão Tezza em seu texto “Poesia”, “todo objeto estético literário encontra-se em algum lugar deste *continuum*, que assim não se define por essência, mas por ‘quantidade’” (2006, 203).

Nesta perspectiva, vemos que o estilo de Waly Salomão se aproxima mais da poesia em estado de pureza, rejeitando temas cotidianos, plenamente incorporados pela poesia de Drummond. Em paralelo, observamos o estilo de João Cabral de Melo Neto como

aquele que, transcendendo o momento histórico, constitui um método próprio, assim como fez Machado de Assis na época das *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881).

Para Waly, o cotidiano é o espaço de aprisionamento do eu, em que os indivíduos são personagens manipuláveis e submissos à realidade. Sua total abstração representa a liberdade de criação, o momento favorável ao desvendamento de sua própria identidade, ou melhor, de uma identidade na anti-identidade:

Meu primeiro texto teve de brotar numa situação de extrema dificuldade. Na época da ditadura, o mero porte de uma bagana de fumo dava cana. E eu acabei no Carandiru, em São Paulo, por uma bobeira, e lá dentro escrevi “Apontamentos no pav. 2”. Não me senti vitimizado, de ver o sol nascer quadrado. Para mim, foi uma libertação da escritura (apud Cicero: 2005, 31-2).

Na antologia intitulada *Me segura que eu vou dar um troço* (1972), o poeta evidencia seu desgosto e antipatia pelo mundo real, incapaz de revelar o indivíduo. Para ele, a poesia deveria transcender o espaço limitado da matéria, que em estado de pureza sufoca o humano. Para Waly, a vida é um teatro em que o ser humano assume os papéis que lhe são impostos, e uma das saídas contra o confinamento do mundo real está no que ele chama de teatralização, uma espécie de reapropriação simbólica do real.

Efetivamente, o mundo moderno impõe ao indivíduo papéis que privilegiam o “vir-a-ser” antes mesmo do “ser”, natural e humano, independente das condições sociais que o cercam. Ao lado da consciência catastrófica do atraso pensada por Candido (2000), que significativamente diz respeito ao momento histórico-social e político, podemos pensar a decadência do próprio indivíduo enquanto ser que

deixa de depositar esperança no mundo real e procura a evasão para alcançar o eu verdadeiro, distante da realidade corrompida, tal como o estilo poético de Waly. Ou ainda, numa perspectiva drummondiana, o eu-poético pode se metamorfosear nas diversas vozes que clamam por atenção e justiça no vasto mundo, autoritário e opressor.

Para Waly, a vida terrena é uma ilusão de verdade e só pode ser compreendida no espaço ficcional da criação poética. Cabe ao poeta revelar aos atores do mundo real a chave para a libertação, a chance de viverem outros papéis e transcenderem a condição que lhes é imposta, entendendo-a não como natureza, mas como algo artificial, passível de ser superado. Através da teatralização e da ficcionalização, o poeta restitui o espaço do ser autêntico. O que foi recalcado é o que menos interessa; o que mais importa, como lembra Cícero, “é a invenção da máscara, o mascaramento, a mascarada” (2005, 46).

Eis que agora chega a hora de sentirmos a poesia pela poesia em “Nota de cabeça de página”, de *Gigolô de bibelôs*:

Contrariando o ditado latino e a canção brasileira
RECORDAR NÃO É VIVER
Segundo nós dois, eu e a Gertrude Stein.
A composição enquanto PRESENÇA dalguma coisa
e essa alguma coisa
SURGE
dentro da composição através dela pela primeira
única vez (1983; apud Cícero: 2005, 47).

Waly, assim como Cabral, conserva ao máximo o que Bakhtin, em seu texto “O discurso na poesia e o discurso no romance” (1990), chama de limite ideal para a poesia: exatamente o oposto da prosa polifônica. O poeta se abstém do mundo real e constitui uma poesia em que o eu-poético assume para si o discurso – diferentemente de Drummond,

que absorve um coro de vozes sociais que falam através do poeta. Waly e Cabral rejeitam o natural e o espontâneo e buscam constituir uma poesia extremamente elaborada e que tende a ser mais artificial, mais fechada ao entendimento do público leitor do que a de Drummond.

Enquanto Waly rejeita o cotidiano em favor da libertação do eu, Cabral desconsidera o mundo terreno e os valores subjetivos, para elaborar uma poesia pautada pelo racional e material em que o que está em jogo é a recusa de estilos poéticos que aceitam passivamente os vínculos entre literatura e sociedade. A defesa da alta poesia empreendida por Cabral entra em choque com a liberdade de criação literária exacerbada que serve à indústria cultural – herança provável da ânsia pelo novo como sinônimo de modernidade motivada pelo ufanismo vanguardista.

Em “Câmara de ecos”, de *Algaravias*, o estilo de Waly se aproxima da flexibilidade com que Drummond transita entre as formas. O eu do poeta parece insinuar uma aproximação com o outro, com a voz alheia, capaz de o co-mover para formas mais desenraizadas:

Cresci sob um teto sossegado,
meu sonho era pequenino sonho meu.
Na ciência dos cuidados fui treinado.

Agora, entre meu ser e o ser alheio
a linha de fronteira se rompeu (1996, 21).

Conforme Cicero, Waly se dizia um pária da família humana e “não hesitaria em se identificar perfeitamente com os ‘mórbidos, os místicos, os invertidos, os irracionais e todas as formas de desespero com que um grande número de intelectuais de hoje fazem a sua profissão de descrença no homem’, a que Cabral se referia com desgosto” (2005, 51). Diferentemente do estilo cabralino, a poesia de

Waly incorpora a liberdade poética trazida pelos ideais vanguardistas e, assim, se aproxima muito da de Drummond, que em “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”, de *A rosa do povo* (1945), concede voz ao povo, que passa da ignorância ao reconhecimento e desvenda ao mundo uma história até então negada pelo sistema político autoritário e pela literatura de inspiração burguesa: “Falam por mim os abandonados de justiça, os simples de coração, / os párias, os falidos, os mutilados, os deficientes, os recalcados [...] cada troço, cada objeto do sótão, quanto mais obscuros mais falam” (2002, 220-7).

Por seu estilo singular, Cabral pode ser pensado como um criador de formas composicionais que caminha na contracorrente das transformações histórico-sociais sem se deixar influenciar por elas. Assim, difere dos criadores da vanguarda que levaram a efeito as tensões provocadas pela urbanização, motivando transformações que culminam na alta poesia de Drummond e que, quando mal interpretadas ou levadas à exacerbação, servem à literatura de mercado – tão repudiada por Cabral, que contra ela elide sua poesia.

Segundo Cicero falou na mencionada entrevista, Drummond, no que diz respeito à poesia discursiva, “foi um dos que melhor usaram essa abertura de todos os caminhos”. Em *A rosa do povo* (1945), um dos momentos em que a liberdade de criação se mostra em voltagem máxima, percebemos a fluidez com que o poeta joga com as perspectivas idealizadas para a poesia. Em “Consideração do poema”, que inaugura a série, o poeta se distancia do estilo tradicional e incorpora o “ser explosivo, sem fronteiras”, tão ao gosto cosmopolita inspirado pelos ideais vanguardistas:

Não rimarei a palavra sono
com a incorrespondente palavra outono.
Rimarei com a palavra carne
ou qualquer outra, que todas me convêm (2002, 115-6).

Os versos acima diferem do segundo poema da antologia, “Procura da poesia”, em que o poeta prefere resguardar a essência mais pura das formas poéticas e evita ser contaminado pelo vasto mundo, que se revela como fonte de inspiração. Para tanto, encena uma espécie de diálogo em que o eu-poético fala de seu fazer, aconselhando “ao poeta”, a um suposto “tu”, que se define através de um “eu” potencial, representativo da condição de poeta moderno, que não faça versos sobre acontecimentos, não cante sua cidade e, continuando: “Não forces o poema a desprender-se do limbo. / Não colhas no chão o poema que se perdeu” (2002, 117-8).

Tal movimentação é própria de uma herança em que as formas idealizadas ora pela tradição, ora pela vanguarda, passam a conviver e se oferecem como horizontes possíveis para a criação poética – e em Drummond estes caminhos estão naturalizados. Para o poeta, a natureza pétrea, diferentemente de Cabral, não se condensa na forma composicional, mas simboliza a dureza dos tempos. Tempos estes que Waly procura teatralizar em busca da libertação do indivíduo, posto que o cotidiano é estéril e desumano, e submeter-se ao enfrentamento implica a existência *gauche* e a aceitação da condição de submisso aos tempos modernos. Em *Alguma poesia* (1930), o autor de “No meio do caminho”, publicado originalmente em 1928 na *Revista Antropofagia*, anuncia, além da forte tendência vanguardista, o caminho pedregoso que lhe reserva a condição de poeta engajado em seu tempo.

De fato, através de sua poesia sentimos a tensão de um tempo em que os valores divinos e sublimes tentam existir em meio a “nuvens maciças” e ao “rio de aço do tráfego”: estão na “flor que rompe o asfalto”, nas coisas pequenas que passam sem ser notadas, sufocadas pela “mão pesada”, pela “harmonia do medo”, que a tudo e a todos impõe seu ritmo. Persistem e continuam rejeitados em “A máquina do

mundo”, de *Claro enigma* (1951), que oferece ao poeta a total explicação da vida, mas é inconcebível para o homem desenganado, a viver sua herança moderna e sua consciência catastrófica do atraso. Voltar ao mundo antigo, fechado e finito implica recusar a própria história e a relativização das formas composicionais, num retorno aos fetiches idealizados pela tradição e negados pela vanguarda.

Nesta perspectiva, certamente não teríamos o mesmo Drummond de “Consideração do poema” compondo o trecho de “Rio: ontem, hoje, amanhã”, que faz parte da série *Outros poemas*:

A céu aberto reúnem-se em congresso
os corpos que a manhã torna esculpido,
ao entardecer envoltos de doçura.
[...]
Existir, simplesmente – a vida é cor,
é curva adolescente, é surfe e papo (2002, 1507).

E, assim, deixamos a voz dos poetas para ouvir a dos cancionistas a respeito do pensamento clássico e dos ideais vanguardistas na música popular brasileira.

Entre o clássico e o popular: o samba tradicional, a bossa nova e o tropicalismo

As tensões entre os ideais de preservação e renovação podem ser observadas na música através das perspectivas defendidas pelo samba tradicional e pela música popular brasileira. Desenvolveremos nossa reflexão sobre estes princípios à luz do pensamento exposto por Antonio Cicero em seu texto “O tropicalismo e a MPB”.

A complexificação das formas musicais diz respeito a uma liberdade composicional que possibilitou ao cancionista variar as combinações de instrumentos, tornando os arranjos musicais inovadores. É o que vemos exposto na declaração que Caetano Veloso deu à *Revista Civilização Brasileira* em 1966, pouco antes do início do tropicalismo (1967), ao falar intuitivamente sobre a linha evolutiva da MPB:

Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que o samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza de que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba (apud Cicero: 2005, 54).

Podemos pensar a linha evolutiva desde o samba tradicional até a bossa nova. Enquanto o primeiro representa os ideais de conservação, preservando ao máximo suas formas composicionais, a segunda se firma como renovadora, como força contrária aos movimentos centralizadores, como dada a priorizar o novo em detrimento do antigo. Enquanto o samba tradicional procura o enraizamento, o que lhe é genuíno e natural, a bossa nova procura a miscigenação de ritmos e formas composicionais, privilegiando a liberdade do artista, que, ao compor samba, usa tanto instrumentos próprios da música erudita quanto típicos da música popular.

Idealmente, as tensões entre as formas composicionais têm dois polos – o samba tradicional e o samba bossanovista –, e tais perspectivas acontecem simultaneamente, sem que nenhuma das duas ganhe supremacia, como acontece mais estritamente entre a música

erudita e a música popular. Segundo Cicero, “é possível reconhecer que determinada canção da bossa nova use modulações, acordes e ritmos mais complexos do que os que eram empregados por certo samba tradicional, sem que isso implique tomar aquela por esteticamente superior ou melhor do que este” (2005, 58).

A bossa nova leva a efeito possibilidades de combinação que estavam presentes na própria natureza do samba, que, aos olhos da tradição, procurava preservar ao máximo as melodias puras. Aqui nos aproximamos da dicotomia campo/cidade, entendendo campo como espaço que tende à preservação dos costumes contra o qual se insurge a cidade, a urbanização, a cosmopolitização, que em lugar do antigo procura validar o novo. É o que diz Cicero:

Enquanto toda a música popular brasileira – e praticamente toda a música popular – queria ver-se como tradicional, a bossa nova se jactava de ser nova: e, evidentemente, o era. Quando, portanto, Caetano, ao falar da “linha evolutiva da música popular brasileira”, se refere à linha que vai do samba à bossa nova, ele o faz não porque fosse essa a única linha evolutiva possível – é claro que outras linhas são possíveis, e já em 1968 Gilberto Gil falava de Luís Gonzaga como representante da evolução do baião –, mas porque de fato a bossa nova tinha sido, de modo consciente, a mais ambiciosa e bem-sucedida das utilizações “da modernidade musical [...] na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente da música popular brasileira” (p. 56).

A bossa nova possibilitou a relativização das formas composicionais. Pela incorporação de instrumentos e composições inovadores, permitiu a ampliação do samba, mas não o deixou melhor nem pior do que era, posto que a evolução não se dá no plano estético, mas sim técnico. Nesta perspectiva, como lembra Cicero, “a bossa nova é samba e não é samba: ela se distingue do samba tradicional, mas, de

certa forma, descende dele, e ainda pode ser vista como a bossa nova *do samba*” (p. 56; grifo do autor).

A modernidade musical, no sentido de dar-um-passo-à-frente em direção à renovação na música popular brasileira, constitui-se num movimento histórico-cultural significativo, em que o gênero samba passa a incorporar formas acidentais de composição, revelando o alcance virtualmente ilimitado dos arranjos musicais. Mas há também um movimento de retomada, afinal cada período mantém aquisições dos períodos anteriores, já que pelo reconhecimento ou pela negação surge a possibilidade de evolução técnica da composição.

A tríade João Gilberto, Tom Jobim e Vinicius de Moraes representa, na perspectiva de Cicero, a concretização dos ideais bossanovistas e, dentre eles, o autor percebe João Gilberto, como cantor e instrumentista, como o ponto de chegada da alta realização da música popular brasileira. Nas palavras de Caetano, “a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez” (1966, apud Cicero: 2005, 54).

Se até aqui podemos falar em linha evolutiva, pensar em seu prolongamento implicaria cogitar de formas que continuassem incorporando o clássico ao popular, o que levaria a bossa nova a um novo movimento sem, no entanto, ocorrerem rupturas mais radicais. A bossa nova inovou e, em certa medida, conservou a linha mestra do samba tradicional, o que não se constata se pensamos em uma suposta linha evolutiva da bossa nova ao tropicalismo. Neste momento, situamos a reação vanguardista por excelência, já que conserva em voltagem máxima a oposição do que até então se pensava para a música popular brasileira.

Vejamos o que Cicero afirmou, na entrevista que nos concedeu, sobre os três grandes momentos da MPB:

Acho que a bossa nova representou claramente um rompimento com uma concepção romântica da música popular, que queria ver o samba como algo arquetípico, “enraizado” na “nação” brasileira, e cuja pureza devia ser protegida de influências estrangeiras e/ou eruditas. O próprio samba nunca foi nada disso, pois resultou do cruzamento de ritmos, danças, instrumentos, paradigmas musicais etc. de diferentes proveniências africanas com melodias, harmonias, versos, danças, instrumentos musicais e paradigmas musicais de diferentes proveniências europeias. Entretanto, o samba se tornou mitificado. Dado o mito, a bossa nova pareceu a esses tardo-românticos como uma conspurcação do samba. Mas não creio que tenha havido um etos propriamente vanguardista nos criadores da bossa nova, embora eles fossem extremamente sofisticados, tanto poeticamente quanto musicalmente. Já o tropicalismo foi certamente reflexivo e vanguardista.

A bossa nova é um prolongamento do samba tradicional, mas pode ser entendida como um “feito maravilhoso” que poderia jamais ter sido realizado caso não levasse a efeito a linha evolutiva intuída por Caetano, ou seja, se não usasse “a informação da modernidade musical em benefício da recriação, renovação da música popular brasileira”. Este espírito impulsiona o movimento tropicalista e sua natureza mais propriamente vanguardista. Mais uma vez, sentimos as tensões entre os defensores da tradição e os adeptos da inovação, tanto para o samba tradicional em relação à bossa nova quanto para esta em relação ao tropicalismo, no momento em que os ideais bossanovistas haviam adquirido uma constância.

Em entrevista concedida em 1968 a Augusto de Campos, Caetano diz:

Quando cheguei ao Rio eu compartilhava de uma posição que se resguardara. Aos poucos fui compreendendo que tudo aquilo que gerou a bossa nova terminou por ser uma coisa resguardada, por não

ser mais uma coragem. Todos nós vivíamos num meio pequeno, numa espécie de Ipanema nacional [...]. E quando no Rio eu comecei a me enfatiar com o resguardo em seriedade da bossa nova, o medo, a impotência, tendo tornado a bossa nova justamente o contrário do que ela era, as coisas menos “sérias” começaram a me atrair. E a primeira dessas coisas foi a que mais assustaria os meus colegas de resguardo: o iê-iê-iê. Passei a olhá-lo de outra forma (apud Cicero: 2005, 66).

Historicamente, as tensões entre o antigo e o novo revelam-se pelo medo do desenraizamento das formas estabelecidas em detrimento do reconhecimento de que novas formas são possíveis. A modernidade musical se levanta contra o esforço de preservação, e esse enfrentamento possibilita entender que a linha mestra da música popular brasileira é perpassada pelo espírito renovador desde a bossa nova até o tropicalismo – manifestação mais autêntica do que a jovem guarda, que produziu música ao gosto da indústria cultural.

É um momento contra o qual Cabral elabora sua poesia, tornando ainda mais complexo o entendimento do sistema literário proposto por Candido em *Formação da literatura brasileira* (1993). Neste paralelo, podemos pensar a aspereza do poeta pernambucano mais próxima da bossa nova de protesto, conforme aponta Homero José Vizeu de Araújo em *O poema no sistema: a peculiaridade do antilírico João Cabral na poesia brasileira* (1999).

Por sua vez, Caetano, ao comentar a composição “Alegria, alegria”, que lançou o tropicalismo, diz que

era mais condizente com a estratégia tropicalista “utilizar uma ou outra sonoridade reconhecível da música comercial, fazendo do arranjo um elemento independente que clarificasse a canção mas também se chocasse com ela”, do que empreender um esforço conjunto “no sentido de encontrar um som homogêneo que definisse

o novo estilo”. De certa forma [...] o que queríamos fazer equivalia a “samplear” retalhos musicais, e tomávamos os arranjos como *ready-mades* (apud Cicero: 2005, 69).

O tropicalismo mantém o espírito renovador, mas não se preocupa em forjar uma nova síntese, tampouco em desenvolver a proposta bem-sucedida da bossa nova. O movimento é fiel à ideia da bossa nova como um feito único e representa a continuidade dos pressupostos de renovação que movem a música popular brasileira em direção à modernidade musical. Todavia, enquanto a bossa nova promoveu a expansão do samba pela evolução da técnica composicional, o tropicalismo propôs, por meio dos *ready-mades*, uma renovação conceitual da arte moderna. Conforme os estudos de Annateresa Fabris, “com o *ready-made*, a arte deslocava seu próprio objetivo da forma da linguagem para o que se dizia. Essa mudança – da ‘aparência’ à ‘concepção’ – foi o começo da arte ‘moderna’ e o começo da arte conceitual” (1994, 12).

Através da música popular brasileira, remodelaram-se as formas composicionais e o próprio conceito de arte moderna, tendo como centro a questão da canção. Isso é bastante significativo para pensarmos a MPB no âmbito da cultura brasileira. Procuraremos aprofundar um pouco mais tal discussão no próximo segmento deste estudo, ao desenvolvermos uma reflexão dialógica entre poesia e canção tendo como horizonte as tensões entre a noção de literariedade e a indústria cultural.

A evolução conceitual empreendida pelo tropicalismo revela que a MPB não tem limites preestabelecidos. Ela proporciona uma abertura sem preconceitos a toda a contemporaneidade e também a toda a tradição. Comprova que não há mais espaço para idolatrar

um modo específico de composição. Ao levar a efeito a modernidade musical, o tropicalismo vai mais longe do que a bossa nova. É o que defende Cicero, ao dizer que

a informação da modernidade deve ser entendida como desfolclorização e desprovincianização da música popular, isto é, como a sua inserção no mundo histórico em que se desdobram as artes universais: nada menos do que a proclamação da sua maioria (2005, 72).

Em oposição ao resguardo da bossa nova, o tropicalismo leva efetivamente a concepção de arte moderna à música popular brasileira. Funciona como uma manifestação vanguardista por excelência, marcada por uma renovação conceitual que desfaz o impasse provocado pela concepção da bossa nova, ainda bastante influenciada pelo samba tradicional.

Estreitando os laços: a poesia e a canção à luz da tradição e da vanguarda

Até aqui buscamos uma aproximação dialógica entre a poesia moderna e a música popular brasileira, usando como norte da abordagem as tensões provocadas pelo enfrentamento tradição *versus* vanguarda. Agora iremos considerar as mudanças formais e conceituais nas duas manifestações e, em seguida, analisar as discussões propostas por Cicero no ensaio “Poesia e filosofia”, do livro que temos privilegiado aqui, lançado em 2005. Falaremos da canção pelo viés pensado para a poesia, aproximando reflexões acerca dos gêneros sob perspectivas consagradas pela literatura.

A ideia de renovação se assemelha na poesia e na música. Em ambas, forças descentralizadoras agem sobre tendências centra-

lizadoras no sentido de levar a efeito a cosmopolitização. As formas puras pensadas para o samba tradicional e para a poesia representam os ideais de conservação e permanência (campo), contra o qual se institui o novo (cidade), promovendo a relativização dos modelos inspirados pela tradição ou pela vanguarda. Tanto na poesia quanto na música, o caráter inovador abrange a consideração de formas acidentais, revelando o caráter ilimitado e sócio-histórico das formas composicionais.

Neste sentido, antes de promover uma evolução estética ou artística, a herança vanguardista propicia uma progressão técnica e conceitual. Assim como na poesia houve uma expansão conceitual pela incorporação do verso livre, na música o que era dissonante num momento alcança consonância em outro. E, pela inclusão de instrumentos eruditos em arranjos musicais populares, ocorre uma evolução técnica e uma ampliação da própria noção de samba.

A esse respeito, Cicero nos disse na entrevista:

Penso que, entre outras coisas, a vanguarda demonstrou que é possível produzir novas formas e novos gêneros artísticos, além dos tradicionais. Isso, de fato, significa a relativização das formas e dos gêneros tradicionais. Segue-se que não é o gênero a que uma obra pertença que nos diz que atitude devemos ter em relação a ela, isto é, se devemos levá-la a sério ou não. Um soneto erudito, por exemplo, não merece necessariamente mais atenção do que uma canção popular. É possível que esta seja uma obra de arte mais importante do que aquele. A atitude estética consiste em apreciar cada obra como se fosse algo *sui generis*, isto é, como se fosse algo que criasse ou inaugurasse o seu próprio gênero.

Pela relativização dos gêneros discursivos propiciada pela vanguarda, a discussão acerca da literariedade, do que considerar

estritamente literário, torna-se ainda mais complexa. Pensar em formas clássicas e/ou bem realizadas, tanto para a música quanto para a poesia, implica assumir uma atitude próxima da de Cabral, que recusou as transformações aceleradas ditadas pela indústria cultural.

Esta vê a arte como mercadoria, portanto postula que o valor das formas composicionais está diretamente vinculado à capacidade de agradar ao grande público. A arte deixa de ser o centro e seu valor depende do alcance comercial. Por conseguinte, quanto mais massificada, melhor. É contra tal perspectiva, exacerbada pelos ideais vanguardistas e pela crescente urbanização e industrialização, que os ideais de conservação reagem.

Nesse contexto, o público capaz de garantir a permanência ou não de uma obra torna-se restrito, já que surge uma grande quantidade de não-letrados e de leitores afeitos à literatura de massa. Da vanguarda modernista à modernidade drummondiana, nos anos cinquenta, tais fatores influenciam significativamente a formação literária brasileira.

Do mesmo modo, a música comercial protagonizada pela jovem guarda na década de sessenta e exacerbada pelo sertanejismo de gosto romântico, inspirado em temas rurais, contribui para pensarmos a canção na formação cultural tendo como contraponto o alcance da música popular brasileira. Podemos refletir acerca do lugar modesto que a MPB ocupa na hierarquia tradicional das artes, já que não possui o caráter essencialmente analítico da música erudita, tampouco corresponde ao caráter sintético da música comercial/popular.

Dilatando um pouco mais o foco, enxergamos uma espécie de *continuum* em que numa ponta estariam as formas eruditas em estado de pureza e, na outra, as manifestações populares em voltagem máxima. Assim, situamos a música popular brasileira como tendência que conserva, para mais ou para menos, a miscigenação das formas

composicionais idealizadas; a música erudita como manifestação que procura conservar características essenciais; e a música comercial como expressão que procura se afastar ao máximo das formas idealizadas pela tradição, constituindo uma composição exacerbada e populista.

Nesse contexto, tanto a literatura quanto a canção comercial se afastam dos ideais de conservação e permanência presentes, com maior intensidade, nas composições inspiradas pela tradição (Cabral e João Gilberto) e, com menos intensidade, nas manifestações de herança vanguardista (Drummond e Glauber Rocha). Tal aproximação entre a poesia e a canção é evidenciada por Caetano em *Verdade tropical* ao falar do “artista maior” João Gilberto:

Um poeta, pelas rimas de ritmo e de frase musical que ele entretecia com os sons e os sentidos das palavras cantadas. Um criador revolucionário como Glauber Rocha – sem os defeitos: sem mão pesada ou inábil. À altura de João Cabral e de João Guimarães Rosa, mas atuando para uma larga audiência, e influenciando imediatamente a arte e a vida diária dos brasileiros (apud Cicero: 2005, 61).

Em diferentes proporções, a poesia e a canção absorvem traços que as aproximam mais ou menos do público, de modo que podemos pensar a música como um meio didaticamente eficaz na valorização e inclusão da arte na sociedade. Cabral, assim como Candido ao pensar a formação da literatura brasileira enquanto sistema, tem consciência da escassez do público capaz de lhe garantir o reconhecimento e a permanência de sua obra. A poesia e a música compostas ao gosto da tradição e da vanguarda reservam, em medidas distintas, certo distanciamento do público real, que está bem mais absorvido pela cultura massificada. Quanto ao leitor ideal, não se define em termos de quantidade, mas de qualidade.

Sobre os parâmetros para definição do valor estético e artístico de uma obra, Cicero nos afirmou:

Eu não diria que a tradição confere o status de boa poesia ou de boa música a uma obra, mas que, quando julgamos esteticamente uma obra, de certo modo a comparamos, implicitamente, com todas as obras que apreciamos e, idealmente, com todas as obras canônicas, mesmo (e talvez sobretudo) quando ela se contrapõe às formas e aos gêneros tradicionais (2009).

Diferentemente da vanguarda ufanista e da arte que sustenta a indústria cultural, a poesia e a música bem realizadas não apresentam um fim, pois, conforme explicita Kant, “a beleza se encontra na finalidade sem fim. O poema enquanto poema é um objeto no qual reconhecemos a forma da finalidade sem, entretanto, reconhecer o fim, a causa final, a função que daria o seu conceito” (apud Cicero: 2005, 131-2). Assim, a poesia é, a canção é, antes mesmo de ser clássica, moderna, vanguardista; é o centro que promove o “livre jogo” entre as faculdades humanas próprio da “grande literatura” e dos “grandes artistas”.

Considerações finais

Ao longo deste ensaio, procuramos perceber as tensões existentes entre o pensamento clássico e os ideais vanguardistas, assim como o alcance dessas tensões no estilo composicional da poesia moderna e da música popular brasileira, estendendo a discussão do samba tradicional à bossa nova e ao tropicalismo. Ao final, propusemos um diálogo entre a poesia e a canção com o intuito de refletir acerca da exacerbação dos princípios instaurados pela urbanização, que acabou suscitando uma nova reação dos ideais de preservação.

Quanto à primeira questão surgida em nossa pesquisa – sobre a maneira como se instauram as tensões sócio-históricas entre o pensamento clássico e os ideais vanguardistas na poesia moderna e na música popular brasileira –, percebemos a reação da vanguarda como uma resposta ao período em que os ideais de preservação entram em choque com a aceleração dos tempos modernos. É o momento por excelência da urbanização e da cosmopolitização, em que as fronteiras, antes bem delimitadas pela ideia de campo e comunidade, se expandem para horizontes espaciais ilimitados, proporcionando o crescimento populacional e a inclusão de novas tendências e perspectivas.

Assim, a tradição deixa de ser o centro e passa a conviver com ideais de renovação e modernização. O novo procura se estabelecer em relação ao antigo. Desse enfrentamento resulta a relativização das formas composicionais, proporcionando maior liberdade ao artista, que pode criar tanto manifestações próximas da tradição quanto estilos mais fortemente vanguardistas, como acontece na poesia de Drummond.

No enfrentamento de nossa segunda questão – acerca das possíveis ideias resultantes da relação entre tradição e vanguarda e em que elas influenciam a concepção de poesia e canção –, percebemos as dicotomias potencializadas pelo paradoxo campo/cidade, considerando o campo como o meio propício à manifestação do pensamento clássico e a cidade como o espaço, por excelência, dos ideais de renovação propostos pela vanguarda.

Pensamos a poesia e a música popular brasileira como representações desses espaços. Na poesia, vimos a ação da vanguarda ufanista, encarnada por Oswald, em que a modernidade é exaltada ao máximo, descaracterizando, segundo Mário, a própria função social da arte e repetindo o mesmo engano dos românticos, que, ao buscarem o nacional, artificializaram a terra e a gente brasileiras.

Após o advento vanguardista, vimos em Drummond a alta poesia, que levou a efeito a universalização da expressão artística, aproximando efetivamente arte e vida. Cabral rejeita o cotidiano e procura elaborar um estilo próprio, mais racional/material e menos pretensamente subjetivo que Waly Salomão.

Na música, temos o momento em que o samba se elide como elemento nacional em favor da preservação de traços intrínsecos, evoluindo para perspectivas mais descentralizadoras através da bossa nova, na qual a miscigenação erudito/popular favorece o refinamento das formas composicionais, constituindo novo resguardo. O espírito de modernidade é reativado pelo tropicalismo, que promove uma reflexão acerca do conceito de arte moderna e se constitui essencialmente vanguardista. Como reflexão para trabalhos futuros, podemos pensar se o espírito bossanovista, cujo ponto de chegada, conforme a crítica, é João Gilberto, não estaria já em Noel Rosa, muito expressivamente através da canção “Com que roupa”.

A poesia moderna e a música popular brasileiras constituem seu horizonte de produção e recepção entre o clássico e o popular, entre a tradição e a vanguarda, revelando o alcance incondicional das manifestações artísticas e estéticas, em detrimento da exacerbação de princípios idealizados que efetivamente representam o fim: nem céu nem terra, a arte é fruto da movimentação livre que, entre um polo e outro, vem a ser.

E, para revelar mais o ilimitado, pensemos com Cícero e a filosofia:

Na verdade, Isócrates já tinha, na Grécia antiga, resolvido a questão da novidade ao afirmar que, nas artes da palavra, são dignos de admiração e honra não os primeiros a fazer alguma coisa, mas os melhores, e que se deve honrar não os que tentam fazer o que

ninguém antes fez, mas os que são capazes de fazer o que ninguém mais consegue. Em última análise, o importante é fazer não o novo, mas aquilo que não envelhece (2005, 167).

Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão: entrevistas*. 2ª ed. São Paulo: Globo, 1990.
- ARAÚJO, Homero José Vizeu de. *O poema no sistema: a peculiaridade do antilírico João Cabral na poesia brasileira*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1990.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2000.
- _____. *Formação da literatura brasileira*. 7ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993, v. 1.
- CICERO, Antonio. *Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. “Reflexões sobre *Finalidades sem fim*”. Entrevista concedida a Carina Dartora Zonin, julho de 2009.
- FABRIS, Annateresa. “Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro”. In: _____. (org.). *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado das Letras, 1994.
- SALOMÃO, Waly. *Algaravias*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- TEZZA, Cristóvão. “Poesia”. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

A morte na literatura infanto-juvenil: um olhar sobre o “par sombrio” de Lygia Bojunga

Daniel Massa*

Em julho de 2010 um menino foi morto dentro de uma escola pública em Costa Barros, subúrbio da cidade do Rio de Janeiro. Wesley de Andrade foi atingido por uma bala perdida em sala de aula, enquanto estudava na companhia dos colegas.

Wesley não é a primeira criança vítima do confronto entre policiais e traficantes. Assistimos confortavelmente de nossas casas ao jornal diário informar a morte de jovens que vivem na linha de fogo, sitiados pela violência. Meninos e meninas que crescem perspectivando o crime como a saída mais viável, por vezes a única possível, para se afastar da miséria. Meninos e meninas que convivem com a morte em seu cotidiano, da maneira mais brutal possível.

O homem contemporâneo acostumou-se com a morte. A ocorrência diária, em larga escala, transformou-a num evento banal, televisionado todos os dias em horário nobre. A morte surge como a principal consequência da violência, que por sua vez se apresenta em seu grau máximo. Ronaldo Lima Lins nos situa na “era da atrocidade”, tempo em que a violência atingiu patamares tais que ultrapassa os limites da revolta.

A relação com o próprio fim, porém, sempre foi uma das principais questões humanas. “A incapacidade de aceitar a morte acentua

* Mestrando em Literatura Brasileira (UFRJ).

a angústia principal ao quadro já trágico da existência” (Lins: 1990, 30). Mesmo numa sociedade em que se faz tão presente e de forma tão brutal, ela ainda incomoda e está longe de ser um problema resolvido. Para Zygmunt Bauman,

“o medo original”, o medo da morte (um medo inato, endêmico), nós, seres humanos, aparentemente compartilhamos com os animais. [...] Mas somente nós, seres humanos, temos consciência da inevitabilidade da morte e assim também enfrentamos a apavorante tarefa de sobreviver à aquisição desse conhecimento – a tarefa de viver com o pavor da inevitabilidade da morte (2008, 45).

O homem não só precisa conviver com a certeza de seu fim como deve aprender a lidar com a incerteza quanto ao momento em que isso ocorrerá. Sabendo que falecerá – e não é possível ignorar esse fato –, não pode prever o instante do passamento.

Muito da dificuldade que se impõe nessa relação tem origem na própria condição da morte. Trata-se de uma barreira intransponível que somente a imaginação humana pode alcançar. Qualquer ideia do que aconteça depois será sempre suposição.

Irreparável... Irremediável... Irreversível... Irrevogável... Impossível de cancelar ou de curar... O ponto sem retorno... O final... O derradeiro... O fim de tudo. Há um e apenas um evento ao qual se podem atribuir todos esses qualificativos na íntegra e sem exceção. Um evento que torna metafóricas todas as outras aplicações desses conceitos. O evento que lhes confere significado primordial – prístino, sem adulteração nem diluição. Esse evento é a morte (p. 44).

A certeza da morte esvazia a própria importância da vida. O homem não suporta viver com a consciência de que, cedo ou tarde, desaparecerá do mundo. Frente ao irremediável fim, tudo o que construiu e viveu terá sido em vão.

Sendo impossível acabar com a morte, procurou-se ao menos torná-la suportável. Bauman aponta as mais importantes estratégias culturais criadas pelo homem para dar conta da morte. Certamente a principal delas foi negar sua finitude, ou seja, apontá-la não mais como um fim em si, mas como um recomeço. Desse modo, o homem não se preocuparia com o término de sua existência, já que um outro mundo o esperaria após o encerramento desta vida.

Lembrar a iminência da morte mantém a vida dos mortais no curso correto – dotando-a de um propósito que torna preciosos todos os momentos vividos. *Memento mori* significa: viva a sua vida terrena de maneira a ganhar a felicidade na vida após a morte. A vida após a morte é garantida, inescapável. Sua qualidade, porém, depende de como você vive a sua vida antes de morrer (p. 47).

Essa estratégia foi, e ainda é, bastante usada pelo cristianismo como forma de controle social e manutenção de seu poder. Somente um comportamento adequado na terra, de acordo com os preceitos cristãos, pode assegurar a eternidade no céu. A propósito, José Carlos Rodrigues afirma:

Sob a diversidade, alguns pontos comuns saltam imediatamente aos olhos: em primeiro lugar, axioma fundamental, a morte não aniquila o ser; ela abre as portas para um além, para uma outra vida: Inferno ou Céu, para os cristãos e os muçulmanos, Campos Elisios, para os gregos antigos, reencarnação e metempsicose na filosofia oriental, passagem para o reino dos ancestrais na África. Por toda parte a morte é entendida como um deslocamento do princípio vital (1983, 41).

A busca da imortalidade não está associada à permanência da alma em outro plano. É possível se tornar imortal caso os feitos realizados em vida sejam importantes. Nesse caso, a morte continua sen-

do o fim, mas a fama perpetua a existência no mundo pela memória. Essa imortalidade pode ser alcançada de duas formas: através do sucesso pessoal ou da participação em um grupo que defende um interesse maior.

A imortalidade personalizada é uma proposta de expansão da vida, exigindo duros esforços para “deixar uma marca”: realizar feitos memoráveis. A imortalidade despersonalizada faz justamente o oposto. É oferecida como prêmio de consolação aos muitos – inumeráveis – homens e mulheres que têm pouca esperança de realizar alguma coisa considerada importante e, assim, com reduzidas expectativas de obter por si mesmos um lugar na memória humana (Bauman: 2008, 52-3).

A partir do momento, porém, em que todas as outras estratégias começam a ser questionadas e a perder força, a modernidade apresenta novas possibilidades de se enfrentar o problema. A principal delas seguramente é a banalização. A experiência da morte é única e intransferível. A própria palavra experiência não é a mais adequada para descrevê-la, já que se trata do fim e não haverá nenhuma possibilidade de se aprender com esse evento. O que se percebe, porém, é que existem certos acontecimentos que se aproximam da morte e podem, numa dimensão menor, representá-la. A ideia da banalização é justamente saturar o homem com essas “pequenas mortes”, na tentativa de familiarizá-lo com o próprio fim.

Uma das principais marcas da contemporaneidade é a maneira tênue como as relações humanas são construídas. Em meio ao turbilhão da sociedade industrial, em que a aceleração dos processos impera, a existência torna-se quase solitária. Para Bauman, “a fragilidade dos vínculos humanos é um atributo proeminente, talvez definidor da vida líquido-moderna” (p. 64). A própria violência e, em sua escala máxima, a atrocidade – que é característica do mundo em que vivemos – contribui diretamente para esse afastamento.

Na era da violência em escala de milhões já não se acredita em heróis. Todos se reconhecem igualmente impotentes frente a uma máquina científica de extermínio, só restando ao mundo uma imagem degradada na qual as relações humanas passaram a ocupar um plano absolutamente secundário ao lado da destruição sistemática (Lins: 1990, 35).

A construção de um laço afetivo é algo cada vez mais complicado para o homem. Do mesmo modo, o impacto que a destruição desse laço causa, por qualquer motivo que seja, é tão grande que pode ser comparado ao próprio fim. Para Bauman, dois tipos de experiência podem se apresentar dessa forma: a morte e, num plano menor, a separação; sempre de alguém com quem criamos uma relação de afetividade.

A perda de um familiar, amigo ou cônjuge é tão marcante que pode ser classificada como uma experiência de morte de “segundo grau”. A ideia de que um mundo, criado e sustentado pela existência dessa pessoa, desapareça sem nenhuma possibilidade de retorno ou substituição plena é intensa o suficiente para funcionar como um simulacro da própria morte. O fim de um vínculo afetivo resultante do término de um relacionamento pode ser encarado da mesma maneira, embora com menos força. Nesse caso, teríamos uma experiência em “terceiro grau”. A sucessão massificada desses acontecimentos faz com que o homem conviva quase que diariamente com ensaios da morte – algo potencializado pela fragilidade das relações humanas.

A experiência em “segundo grau” aconteceria somente no momento em que as vítimas são pessoas com quem mantemos estreito relacionamento afetivo. Bauman afirma que

a suspensão de “terceiras pessoas” (estranhos, os “outros” anônimos e sem face), que tende a permanecer uma noção abstrata, demográfico/estatística, não importa a amplitude dos números em que se expressa,

não irá nos atingir como uma perda irreparável. Ao ouvirmos falar de uma morte dessas, não podemos referir essa notícia a alguma coisa em particular que possamos estar perdendo (2008, 61).

Esta afirmação certamente vai de encontro ao próprio princípio de humanidade. Num mundo que vê a fome e a miséria de frente, em que a violência urbana faz milhares de vítimas, é difícil imaginar que nada disso nos atinja diretamente. Na verdade, a atrocidade nos impõe o silêncio. A própria permissividade do homem no tocante a acontecimentos desse tipo decorre do processo de banalização da morte que nos é imposto.

A dor da gente não sai em livros

A relação entre a morte – última consequência da violência – e a literatura se fundamenta na dificuldade do homem de lidar com a ideia de que um dia irá morrer. “Na maior das tensões – a da morte – a literatura aparece como representação do inconformismo” (Lins: 1990, 30). A obra literária surge como uma ferramenta que ajudaria o homem a encarar a angústia causada pela consciência do próprio fim.

Umberto Eco afirma que “a educação ao Fado e à morte é uma das funções principais da literatura” (2003, 21). Para o autor, a impossibilidade de se mudar o rumo de uma narrativa, universo com regras próprias e além de nosso alcance, faz com que o leitor se habitue à sua existência. Ler um livro seria “a descoberta de que as coisas aconteceram, e para sempre, de certa maneira, além dos desejos do leitor. O leitor tem que aceitar esta frustração, e através dela experimentar o calafrio do destino” (p. 20). Nesse caso, a impotência sentida é a mesma que nos atinge na vida. Assim como o leitor é

obrigado a se conformar com o encaminhamento da história, somos obrigados a aceitar a certeza da morte, já que não podemos fazer nada para mudar as duas coisas. “Os contos ‘já feitos’ nos ensinam também a morrer” (p. 21).

É de se acrescentar, porém, que a “era da atrocidade” alçou a morte a um patamar mais alto, em que deixa de ser uma tragédia futura e passa a evento banal, com o qual o homem convive diariamente e em grandes proporções. A tensão entre a vida e a morte, que sempre norteou a existência humana, chega ao extremo. A obra literária, então, se concentraria na busca do esvaziamento dessa tensão tremenda, como resposta ao horror de nosso tempo.

Acontece que na contemporaneidade a violência atinge um nível tal que afeta a própria relação da obra literária com a realidade. Segundo Lins, dois caminhos se apresentam neste momento:

Por um lado, a intensificação das discussões dos grandes problemas do homem, através da forma e da temática (a destruição da forma, ingenuamente proposta pelos dadaístas – e ingenuamente porque não faziam mais do que defender outra forma –, representou uma destruição que de fato se processava na realidade); por outro lado, a consciência de que a intensificação do horrível de certa maneira esgotava as possibilidades de discussão, não deixando qualquer margem para o veículo artístico em sua linha contestatária. Assim, se o último século assistiu à eclosão de uma literatura atuante e perseverante (uma literatura que, aconteça o que acontecer, acredita na transformação do mundo), viu também a criação literária cada vez mais sufocada pelas próprias palavras e cada vez mais descrente das palavras – uma literatura, enfim, inclinada ao silêncio da abstração (1990, 32).

A dimensão tomada pelo horror na realidade reflete-se diretamente na literatura, que através do processo mimético se vê obrigada a dar conta, sem sucesso, do insuportável que a cerca. A obra

literária se torna vítima da atrocidade, e a destruição da forma é sua resposta imediata.

Embora não consiga suportar a violência à sua volta, a literatura jamais se priva de manter contato com o mundo. Mesmo no momento em que se torna cada vez mais ensimesmada, tem na experimentação formal seu fio de Ariadne, apontando a direção a seguir para que o elo com o real não se rompa. Ainda nas palavras de Lins, “tem lugar, deste modo, a literatura das intrincadas experimentações formais (uma forma em que se fala da morte, através da morte da forma)” (pp. 32-3).

Quando o horror atinge seu ápice, a abstração constitui o único caminho viável. Porém, não é a literatura que se cala frente à violência, mas a própria atrocidade que silencia a criação literária.

A violência alcançou um tal estado que já não se pode, na arte, trabalhar com a violência. Em resposta, o que gera é um distanciamento cada vez maior que, a partir de certo ponto (o que é evidente nos casos de excesso), assemelha-se à frieza. A arte reagiria, por conseguinte, com uma espécie de cerebralização do tema (como se empregasse um esforço desesperado para compreendê-lo) ao instante de gravidade que lhe mantivesse ativa a capacidade de raciocinar (p. 38).

Esse recurso de autodefesa tem relação direta com o processo de banalização apontado por Bauman. A “era da atrocidade” obrigou o homem a buscar novas maneiras de lidar com a angústia causada pela morte. A promessa de uma vida eterna já não bastava para confortá-lo. Dessa maneira, surgem as “pequenas mortes”, que, por se repetirem ao longo da vida, diversas vezes nos aproximam de nosso próprio fim, reduzindo a angústia causada pela certeza de sua iminência.

De tão íntima que se tornou, com suas visitas frequentes e suas lembranças constantes, a morte despertou no homem uma indiferença aparente. Do mesmo modo, a literatura procurou se afastar

da atrocidade tomando o caminho oposto à representação. O que inicialmente poderia ser confundido com insensibilidade ou alienação mostrou-se uma consequência natural da banalização do horror, da qual o homem e a arte são vítimas.

Dessa para melhor: a literatura infanto-juvenil e a morte

Certos temas – e a morte não só se encontra entre eles como é necessariamente o maior de todos – são afastados do universo infantil. Imagina-se que a criança e o adolescente não tenham maturidade suficiente para lidar com conteúdos inadequados e por isso precisam ser preservados a todo custo do contato com eles. O resultado é a censura, que tem como agentes principais a escola e o mercado editorial, de obras que abordem a violência e a morte.

Por outro lado, observa-se que por mais que se dê no âmbito literário, essa censura nunca poderá se estender para o que o senso comum apresenta como “vida real”. Somos bombardeados diariamente com notícias de guerras, assassinatos, acidentes, enfim, todo tipo de violência que caracteriza a “era da atrocidade”. A banalização da morte é, como observamos, a resposta encontrada pelo homem contemporâneo frente a tal cenário. É no mínimo paradoxal tentar preservar crianças e jovens do contato com a morte na ficção, quando a própria realidade a expõe de modo tão contundente. Não há como afastar da sala de aula livros que falem sobre a violência, quando a própria violência está presente nesse espaço. Não há como não falar em morte na escola, quando crianças morrem dentro dela.

A ideia de que livros que abordem a violência e a morte serviriam como influência negativa na formação da psique infantil é falaciosa. Ronaldo Lima Lins afirma que

não constitui vocação da literatura ou da arte em geral a geração da violência. É de se imaginar que, mesmo quando trata do tema, funciona como o dado esvaziador e não determinante da violência. Nos casos em que um filme serviu de modelo a um crime, pode-se supor que o crime viesse a ocorrer de qualquer modo, segundo outro modelo, e que as causas que o provocaram existissem latentemente. Não sendo assim, a profusão de obras voltadas para a temática da violência (talvez a grande temática do nosso tempo) levaria as coisas a um ponto incontrollável, quando é o ponto ao qual as coisas chegaram que explica a profusão da temática da violência (1990, 38-9).

A literatura, então, não seria o veículo de massificação do horror, mas o caminho por onde ocorre seu esvaziamento. O contato com a morte através da literatura possibilita uma relação mais natural com ela dentro do real, principalmente quando se trata de crianças e jovens. É assim que Regina Zilberman, uma das principais pesquisadoras brasileiras da literatura para crianças e jovens, afirma:

Apesar de ser um instrumento usual de formação da criança, participando, nesse caso, do mesmo paradigma pragmático que rege a atuação da família e da escola, a literatura infantil equilibra – e, frequentemente, até supera – essa inclinação pela incorporação ao texto do universo afetivo e emocional da criança. Por intermédio desse recurso, traduz para o leitor a realidade dele, mesmo a mais íntima, fazendo uso de uma simbologia que, se exige, para efeitos de análise, a atitude decifradora do intermédio, é assimilada pela sensibilidade da criança (2003, 20).

Em entrevista publicada no livro *Papos contemporâneos 1*, a escritora Rosa Amanda Strausz disse que “a literatura infanto-juvenil é o único gênero em que público e mercado não são a mesma entidade” (2007, 149). A frase chama a atenção para uma das maiores problemáticas enfrentadas pela literatura para crianças e jovens.

Sempre existe um mediador entre a criança e o livro. O contato entre eles raramente é direto. Na maioria das vezes, é preciso que um pai ou professor interceda e ligue esses dois elos. Excluindo-se raras ocasiões, é sempre um adulto que elege a leitura ideal para a criança, segundo seus próprios critérios. Isso faz com que temas-tabu sejam proibidos no universo infantil.

Predomina um movimento editorial e pedagógico em que livros “politicamente corretos”, em sua maioria engodos ficcionais sem qualquer valor estético, proliferaram e ocupam o lugar de obras catalogadas como “polêmicas”. Para Nilma Lacerda, pesquisadora e também autora de livros infanto-juvenis,

escrever pensando também na criança e no jovem como receptor cobra seriedade, empenho, competência e talento do autor, ainda que o mercado, deus sem moral, faça convites indiscriminados e muitos se considerem chamados a produzir o que acaba sendo uma grave ofensa ao leitor, por desconsiderar sua inteligência e sensibilidade (2003, 11).

São raros os casos em que um escritor consegue ultrapassar a censura e publicar obras “desaconselháveis”. Lygia Bojunga certamente é o maior exemplo deles. De tanto insistir na abordagem de temas-tabu, por vezes é afastada do universo infanto-juvenil, como se a simples menção a algum desses temas a fizesse mudar o lado da fronteira dos gêneros. A autora não somente desrespeita como critica essa divisão.

Par sombrio: Lygia Bojunga e a morte

Embora seja apresentada pela crítica como escritora de obras infanto-juvenis, Lygia consegue transpor as barreiras reducionistas que se impõem ao gênero, transitando pela evanescente fronteira – se

é que ela existe – que separa a literatura infantil da literatura “adultil”. Uma das formas encontradas pela autora para se libertar dessa espécie de restrição é justamente abordar temáticas vistas como inapropriadas para crianças e jovens.

Sua obra põe em voga o questionamento sobre os limites da literatura infanto-juvenil, na medida em que vai ao cerne de temas vistos como tabu pela sociedade, principalmente quando o público são os infantes. Homicídio, aborto, estupro, suicídio, acidente, todo tipo de violência faz parte do universo da autora.

Em “Pra você que me lê” – prefácio/posfácio que disponibiliza em seus livros para dialogar com os leitores sobre a obra em questão e o próprio fazer literário – Lygia procura explicar sua relação estreita com a morte, algo que se reflete diretamente em suas criações. Problematisa a censura imposta às crianças. Narra uma passagem de sua própria infância que lhe permite questionar a ideia de que a morte deve ser banida dos escritos voltados para o público infanto-juvenil:

Se gente grande começava a falar na morte de um fulano, de uma beltrana, eu logo ia chegando pra perto... Mas minha mãe nunca viu nesse interesse nenhum sinal de morbidez. Achava, isto sim, que “ela sente uma curiosidade, quem sabe até um pouco exagerada, pelo assunto”, e quando dizia isso dava de ombros: “como ela sente por tudo que nos pertence”. Esse *nos pertence* eu aprendi logo a traduzir: assunto de gente grande. E ouvindo esse comentário, que tantas vezes eu ouvi minha mãe fazer, me apeguei ainda mais à noção de que a Morte era propriedade dos grandes. Mesmo sabendo, de sobra, que gente pequena, boneca e cachorro também morriam (2005, 85-6).

Embora a morte seja assunto recorrente na obra de Lygia, destaca-se particularmente em dois de seus livros: o chamado “par sombrio”. Formado por *O abraço* (1995) e *Nós três* (1987), o par se destaca pela morbidez com que aborda temas-tabu dentro do universo

infantil. Segundo a autora, nessas narrativas “a presença da Morte é sombria o bastante pra não deixar uma brecha – pequenina que seja – ao consolo e à esperança” (2006, 138). Para Bauman, esta é uma característica básica dos contos morais da contemporaneidade.

Todo conto moral atua espalhando o medo. Se, contudo, o medo disseminado pelos contos de outrora era um medo redentor (aquele que vem com um antídoto; com uma receita para afastar a ameaça que o origina e, portanto, para uma vida livre dele), os “contos morais” de nossa época tendem a ser impiedosos – não promovem nenhum tipo de redenção (2008, 43).

O “par sombrio” é, de fato, uma exceção dentro da literatura infanto-juvenil. Nele a autora não recorre a qualquer recurso para eufemizar a morte. A abordagem funesta é o principal ponto de interseção do par.

O diálogo entre *O abraço* e *Nós três* se pauta pela presença da violência, mas as semelhanças entre ambos não acontecem somente na temática. As duas obras são aproximadas pelos próprios recursos editoriais utilizados. “Ao planejar o projeto gráfico de *Nós três* e d’*O abraço*, quis não só incluir um ‘Pra você que me lê’ em cada um dos dois livros, como também estabelecer um pequeno vínculo visual – sombrio, naturalmente – pra unir o meu par” (2006, 138). A presença de uma tarja preta atravessando a página, na abertura e no encerramento de *O abraço*, assim como no início de cada capítulo de *Nós três*, representa o luto. A autora pensou em tal marca a partir da lembrança dos envelopes que antigamente anunciavam a perda de parentes e amigos.

A partir da aproximação temática e da semelhança discreta no projeto gráfico, os livros ganham uma unidade, destacando-se, assim, dentro da obra de Lygia.

O abraço

Em *O abraço*, a autora propõe um jogo metaliterário marcado principalmente pela presença de uma personagem que pode ser confundida com ela própria. Essa personagem, da qual só se conhece o fato de também ser escritora, é parte integrante da tessitura narrativa – seja como receptora num diálogo com Cristina, a protagonista; seja como narradora dos acontecimentos. A autora criada se aproxima da própria Lygia por meio de um apurado trabalho mimético, como acontece mais intensamente em seu outro livro, *Fazendo Ana Paz* (2004).

O questionamento da divisa entre a ficção e o real é uma das marcas do romance pós-moderno. Linda Hutcheon mostra que “as fronteiras mais radicais que já se ultrapassaram foram aquelas existentes entre a ficção e a não-ficção e – por extensão – entre a arte e a vida” (1991, 27). A ausência de qualquer descrição que dê conta das características físicas da personagem ou que apresente traços de seu comportamento – nem mesmo nome ela possui – contribui para sua ligação com Lygia.

A maior parte do livro é narrada por figuras que participam do enredo. O primeiro trecho, que vai até a septuagésima segunda página, consiste numa espécie de confissão. Frente à autora, Cristina conta sua história desde a infância até o presente da narrativa, momento em que o encontro entre as duas acontece. Trata-se basicamente de um monólogo da protagonista, em que a interlocutora não interfere.

Logo nas primeiras páginas, Cristina se dirige à autora, que teve um conto eleito para ser encenado pela própria protagonista e seus amigos numa festa. “O Jorge escolheu aquele teu conto *O abraço* e nem ligou quando eu avisei que eu era pior-que-péssima pra essas

coisas, disse que eu andava enfurnada demais e que eu tinha que sair da casca e ir pra festa” (2005, 8). Cristina continua contando a participação na festa e, mais à frente, volta a se referir ao conto, sobre o qual tece algumas considerações. “É um conto meio estranho esse teu, não é não? Ainda mais com aquela misturada que você fez de gente falando com bicho, de bicho falando com planta, feito coisa que não tem muita diferença entre um e outro” (p. 9). A atribuição ao conto do mesmo título da obra – a qual, por se tratar de uma narrativa curta, também pode ser classificada dessa maneira – é mais uma estratégia de Lygia para desconstruir a fronteira real/ficção.

A fala de Cristina prossegue por quase todo o livro. O sumiço da amiga, o estupro quando criança, o reencontro com o Homem da Água no circo, a ida à festa, tudo é narrado por ela. Somente quando ela encerra sua digressão é que a autora se manifesta, deixando de ser uma interlocutora passiva para intervir nos rumos da narrativa. Nesse momento, os papéis se invertem: a protagonista para de narrar, trabalho assumido, então, pela autora. Esse trecho é curto e se limita basicamente às impressões da autora sobre Cristina e a conversa entre elas a caminho da segunda festa. O jogo metaliterário atinge o auge no momento em que se despedem. A protagonista afirma que se sente como uma personagem criada pela amiga e encerra o diálogo justamente citando essa relação:

– Vê lá se você vai acabar que nem eu, hem?

– ?

– Achando que eu sou tua personagem e me botando numa história com princípio, meio e fim.

– É, quem sabe eu volto pra casa já inventando como é que vai ser essa festa.

– Não é? – Riu e me deu um beijo. Saiu correndo, entrou na casa e fechou a porta (p. 75).

A ruptura ocorrida dentro da obra é reforçada com o auxílio de uma pequena ilustração. Se antes a narrativa se alternou entre as vozes de duas personagens, Cristina e a autora, nesse momento surge um narrador em terceira pessoa. Apresentam-se, então, dois caminhos, dos quais o primeiro é supor que se trata de um narrador onisciente que, sem participar do enredo, descreve o que aconteceu na festa. Essa hipótese ganha força no momento em que se percebe a impossibilidade de a narrativa continuar na voz de Cristina, que é morta ao final do conto; ou da autora, que se ausenta da história na despedida.

A segunda possibilidade é proposta pela protagonista: ao se imaginar personagem, Cristina possibilita a transformação de sua vida numa história. Imagina-se, então, que a parte final da obra não corresponda necessariamente ao que aconteceu, antes faça parte da imaginação da autora. Uma ficção dentro da ficção. Diante dessas possibilidades, o que de fato ganha força é o já comentado jogo mimético criado por Lygia, que faz de *O abraço* uma obra consciente, que se destaca por um esmero estético raro em literatura infanto-juvenil.

Contudo, não é somente a qualidade literária que chama a atenção na obra, notável também pela temática. A personificação da morte, que desempenha papel importante na história, é algo incomum em livros infanto-juvenis. Sua abordagem por Lygia se afasta da usual. Se quase não há textos destinados a crianças e jovens que mencionem a morte, nos poucos em que o tema aparece, é tratado de forma ingênua e pueril.

Em *O abraço* a violência e a morte se despem de qualquer recurso eufemístico. A narrativa se constrói sobre o estupro sofrido pela protagonista, aos oito anos de idade, numa fazenda do interior

mineiro. A menina cresce marcada pela lembrança do crime. Ao completar dezenove anos, vê-se frente à morte, sob a figura de uma mulher mascarada, pela qual se sente imediatamente fascinada. Mais tarde, revê por acaso o Homem da Água, seu estuprador, agora palhaço de circo. A revolta e o medo dão lugar ao desejo. Cristina se vê seduzida. Encontra-o novamente, por intermédio da morte, em outra festa, e acaba vítima dele, sendo enforcada no pátio da casa onde o evento acontecia.

Os temas polêmicos são parte fundamental da obra da escritora. *O abraço* é uma narrativa perpassada pela morte que não oferece esperança ao final. A história se encerra com o assassinato da protagonista, que, vítima de violência sexual ainda na infância, é condescendente com o agressor: ao invés de lhe sentir rancor ou ódio, passa a desejá-lo. Não há, portanto, uma saída segura. Não existe caçador que abra a barriga do lobo e retire vovó sem nenhum arranhão lá de dentro. O livro de Lygia Bojunga apresenta uma morbidez incomum na literatura infanto-juvenil.

Nós três

No outro lado do “par sombrio” está *Nós três*. Publicado em 1987, oito anos antes de *O abraço*, e posteriormente adaptado para teatro, o texto tem como eixo central um homicídio. Protagonizada por uma menina de nome Rafaela, a narrativa se ambienta numa pequena vila de pescadores do litoral brasileiro. A protagonista escolhe passar as férias na casa de Mariana, artista plástica amiga de sua mãe que vive isolada, dedicada exclusivamente ao trabalho. O triângulo se completa com Davi, andarilho que a conhece na praia, quando estava de passagem para Porto Seguro.

Embora a morte não seja um personagem tão marcante como em *O abraço*, sua presença pode ser observada já no momento em que Davi e Rafaela se encontram, como um prenúncio do crime que viria a acontecer.

De repente levanta uma ventania que desmancha toda essa impressão de coisa parada. O mar se encrespa, a onda cresce, a areia levanta; tudo que é folha do coqueiral se torce se bate se parte.

A Rafaela se agarra num coqueiro, tapa a cara, protege o olho da areia; o vento é tão forte que bate um medo danado nela de ser levada embora.

Laralalalalá. Ela vai cantarolando baixinho e com força. (É que quando bate o medo ela sempre canta assim. Tão baixo que quase nunca dá pra ouvir o que ela vai laralalando).

Para de cantarolar: que que é isso agora? É um cavalo? Galopando? Chegando? Quer olhar. Mas o vento continua levantando tanta areia que não dá pra enxergar.

O galope vem chegando, vem chegando, laralalalá, passa bem rentinho dela, laralá, passou!

E o vento então também vai passando, também passando, e pronto, acabou. Tudo se acalma de novo, a folhagem, a areia, a água do mar (2006, 10-1).

Percebe-se, então, que no “par sombrio” a morte não apenas é um evento. Através de um processo de personificação, ela se torna personagem.

Por intermédio da menina, Davi e Mariana se apaixonam. O andarilho aceita se hospedar na casa e passa os dias vivendo com as duas. Porém, no momento em que, sufocado pela rotina da vida sedentária, decide ir embora, é vítima do ciúme da artista, que o mata com uma facada dentro de casa.

A ocorrência do crime passional é o ponto alto do romance. A menina acorda com o choro e as lamentações de Mariana e se depara

com a cena do assassinato: a artista abraçada ao cadáver, suja de sangue, e a faca caída no chão.

Ela levanta. Vai indo pra sala. Vê a Mariana e o Davi abraçados no chão da cozinha; o choro da Mariana se espremendo, se escondendo no peito do Davi. Ela vai correr, ela vai falar, ela vai cantarolar, mas o lalalalá só fica pensado, e ela sente uma coisa esquisita puxando ela pra trás: se esconde sem saber por quê. O olho não desgruda dos dois; o coração tá diferente: bate feito querendo parar.

A Mariana se levanta: a cara, o vestido, a mão, tá tudo sujo de sangue (p. 76).

A obra ganha contornos trágicos não somente pelo crime, mas pela própria menina, que é testemunha ocular e não sabe como reagir frente ao cadáver. Rafaela assiste de seu quarto ao trabalho que Mariana tem para envolver o morto em uma lona, arrastá-lo pela praia até o barco e entrar no mar para ocultá-lo. A menina, em choque, enterra a faca na praia, na tentativa de reverter a morte de Davi. O assassinato permanece em sigilo, já que Rafaela evita o assunto e não comenta com ninguém.

A narrativa se encerra com a fala de um velho pescador, o mesmo que apresentou para a menina a história da morte com seu cavalo no meio da ventania. Dessa vez, ele conta aos ouvintes o caso de Mariana, grande artista que um dia, tendo perdido suas habilidades criativas e fadada a produzir sempre a mesma escultura – os cabelos de Davi –, lança-se oceano afora com seu barco e nunca mais retorna.

Ao contrário de *O abraço*, *Nós três* é inteiramente narrado em terceira pessoa. Se do ponto de vista estético não consegue superar seu par – já que se trata de um enredo linear e sem grandes experimentações –, seu modo de construir e enfrentar o tema é muito mais apurado. Enquanto às vezes *O abraço* flerta com o moralismo –

como no momento em que, apresentado o aborto, chove no molhado criticando esse tipo de crime –, *Nós três* se abstém de prescrever qualquer tipo de comportamento para o leitor. Não contém juízo de valor sobre Mariana nem sobre o assassinato. O leitor fica livre para construir seu próprio julgamento. O respeito a tais limites é fundamental à literatura, principalmente àquela que também pode ser lida por crianças e jovens – que ainda come o pão que o diabo amassou por seu passado ligado à pedagogia.

O fim

A literatura infanto-juvenil não pode ser privada de sua função estética. As limitações e possibilidades das obras para adultos devem ser as mesmas dos textos que alcançam também as crianças e os jovens. É o que afirma Nelly Novaes Coelho:

A literatura infantil é, antes de tudo, literatura; ou melhor, é arte: fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através da palavra. Funde os sonhos e a vida prática, o imaginário e o real, os ideais e sua possível/impossível realização (2000, 27).

Muito do preconceito que atinge o gênero vem da relação do adulto com a criança, vista como ser desprovido de qualquer reflexão crítica mais profunda. “Como se a menoridade de seu público a contagiasse, a literatura infantil costuma ser encarada como produção cultural inferior” (Lajolo & Zilberman: 1985, 11).

As regras que fundamentam a criação literária para adultos – as experimentações formais, o processo de representação do mundo, o diálogo com a ética – devem ser as mesmas da criação que tem como público a criança e o adolescente. Afinal, por maiores que sejam suas

supostas diferenças, todas elas desaparecem quando percebemos que se trata de uma coisa só: literatura.

Lygia Bojunga é um exemplo claro de que é possível buscar os infantes como público e levar a fundo a procura estética da produção literária. Seja através da experimentação formal, seja através da abordagem de temáticas consideradas inadequadas para esse tipo de público, a autora se destaca num universo que prima cada vez mais pelos princípios mercadológicos e moralizantes, em detrimento da qualidade.

É exatamente nesse momento que a morte se apresenta como um dos temas mais férteis para a ficção, sem quaisquer restrições. Imaginar, portanto, que a morte faça parte do universo adulto é crer que só se pode ser vítima dela após a maioridade. Infelizmente, crianças como Wesley de Andrade não nos deixariam acreditar nessa falácia.

Referências

- ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BOJUNGA, Lygia. *Nós três*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2006.
- _____. *O abraço*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2005.
- _____. *Fazendo Ana Paz*. Rio de Janeiro: Casa Lygia Bojunga, 2004.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria – análise – didática*. São Paulo: Moderna, 2000.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LACERDA, Nilma Gonçalves. *Cartas do São Francisco: conversas sobre Rilke à beira do rio*. São Paulo: Global, 2003.
- LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil brasileira – história e histórias*. São Paulo: Ática, 1985.
- LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.
- OLIVEIRA, Ieda de. *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil?: com a palavra, o escritor*. São Paulo: DCL, 2005.
- RODRIGUES, José Carlos. *Tabu da morte*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.
- STRAUSZ, Rosa Amanda. “A poesia e a prosa são muito mais transgressoras que o rock”. In: BASTOS, Dau (org.). *Papos contemporâneos 1*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2007, pp. 141-51.
- ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 2003.

Entretela: de Luiz Ruffato a Valêncio Xavier

Victor Heringer*

“Minhas proposições elucidam dessa maneira: quem me entende acaba por reconhecê-las como contrassensos, após ter escalado através delas – por elas – para além delas. (Deve, por assim dizer, jogar fora a escada após ter subido por ela).”

Wittgenstein

A história do Ocidente, segundo Octavio Paz, pode ser compreendida como “a história de um erro, um extravio, no duplo sentido da palavra: distanciamos-nos de nós mesmos ao nos perdermos no mundo. Há que começar outra vez” (1996, 41). A afirmativa, seguida por sua quase melancólica conclusão, advém de uma constatação de cunho poético, intimamente ligada à imagem. A imagem poética, que para o ensaísta refere-se à frase ou ao conjunto de frases que, unidas, compõem um poema, desafia a lógica ocidental, por ser fundada na omissão do princípio da contradição, e protagoniza o que o autor chama de “horror ao ‘outro’, ao que é e não é ao mesmo tempo” (p. 41). Esse horror, doença da qual o Oriente supostamente não padeceu, seria o principal impedimento à “restauração da saúde” do pensamento ocidental, constantemente cindido por sua própria lógica. A recusa do princípio da unidade dos contrários, para o ensaísta, estaria diretamente relacionada à recusa da realidade, do Ser por excelência.

* Graduando em Letras (UFRJ).

A imagem poética de Octavio Paz ergue-se contra essa cisão. Todas as versões do real criadas pelo homem não são capazes de recriar aquilo que exprimem; limitam-se a representar ou a descrever, deixando escapar uma totalidade que só a poesia consegue trazer novamente à tona. Seria necessário um novo começo, portanto, em terreno poético, sob a primazia da imagem totalizante. Na raiz desse pensamento, encontra-se a distinção básica proposta por Paz: enquanto a palavra possui intermutabilidade (e, portanto, uma pode ser explicada por outra), a imagem, ainda que composta por palavras, é irredutível a qualquer explicação fora dela mesma.

A conclusão a que chega o autor, ponto de partida para a investigação a que este artigo se propõe, é, também, uma espécie de cisão. Partindo da diferença entre imagem poética e palavra (ou linguagem como conjunto de signos), chega-se sutilmente à diferença entre prosa e poesia, advogada pelo ensaio de Paz. O que aqui se delinea é um distanciamento dessa constatação ou, melhor dizendo, uma extrapolação. Pretende-se uma breve observação do modo com que as produções em prosa de dois autores brasileiros – Luiz Ruffato e Valêncio Xavier – dialogam com o conceito de imagem. Entretanto, o propósito não é a análise das imagens poéticas, como entendidas por Paz, presentes nos dois livros abordados – *Eles eram muitos cavalos* (2001) e *Remembranças da menina de rua morta nua* (2006) –, mas sim o levantamento de algumas questões possíveis no tocante ao uso de recursos gráficos em ambos os livros. Busca-se, ao fazê-lo, sistematizar, subverter e, enfim, deslocar o conceito de imagem para um terreno outro, desagregador, como se explicará a seguir.

A extrapolação do proposto por Octavio Paz calca-se na necessidade de substituir as fronteiras aristotélicas entre os gêneros literários por limites de outra natureza. Natureza esta que,

independentemente de seu caráter mais ou menos generalizante, seja capaz de abrir caminhos para uma abordagem produtiva das obras dos dois autores e, por extensão, do próprio diálogo da literatura com a imagem. Assim, se para Paz “há muitas maneiras de se dizer a mesma coisa em prosa; só existe uma em poesia” (p. 48), aqui se arrisca a afirmação de que a “imagem poética” não só também existe em prosa (possibilidade não descartada por Paz), como é um dos elementos constitutivos de toda e qualquer expressão literária. A incorporação de elementos gráficos em um suposto texto “em prosa” traz, além disso, a questão da imagem ao centro do debate, *imagem* já radicalmente despida de seus possíveis adjetivos.

Ainda além, a presença das aspas em “imagem poética”, no parágrafo anterior, justifica-se na medida do próprio ensaio de Paz. Nele, a experiência da poesia transcende a linguagem e a ela retorna, pois é feita de palavras. O poema é a linguagem em tensão: reúne contrários e recusa-se à transmissão de conceitos, pois é feito de imagens. Estabelecer uma “imagem poética” que separe prosa e poesia, que não conjugue esses supostos contrários, portanto, ameaça atirar o argumento em um abismo do qual não se pode sair senão por meio de outra imagem. Desse modo pode-se compreender a recusa, neste espaço, em propor uma “imagem” definitiva; adjetivá-la, dizer o que ela é em oposição ao que ela não é, seria incorrer na mesma lógica binária combatida por Paz. “Imagem”, por si só, explica-se, o que equivaleria a dizer que imagem é imagem. Entretanto, não é senão através dessa redundante afirmação, do abandono do conceito à sua própria sorte, que a imagem se fará presente. O que se ensaia aqui não é a busca de uma essência da imagem, uma “imagem originária” ou mesmo um aprofundamento em um terreno teórico sólido, mas sim uma movimentação constante. No deslocamento de uma possível

“hermenêutica (ou mesmo dialética) da imagem”, a procura de uma quasi-derridiana disseminação: a explosão do campo semântico em prol de um “trouble de l’identité” (Derrida: 2001, 51). É através desse processo de contínua *ex-apropriação*, portanto, que este artigo pretende se movimentar.

Breve genealogia do quadrilátero negro

No ano de 1978, o recém-inaugurado Centre Pompidou, em Paris, foi palco de um colóquio que discutiu a obra do pintor russo Kazimir Malevich. O debate central girou em torno de seu conhecido *Quadrado negro sobre fundo branco* (1915) e evidenciou duas posições divergentes. Por um lado, compreendia-se a obra como figurativa, isto é, como um emblema da figura, um ícone; por outro, como não-figurativa. O próprio Malevich, na ocasião da primeira exposição suprematista (“0.10”), da qual o *Quadrado negro sobre fundo branco* fez parte, afirmou que havia se transfigurado no “zero das formas”, assim como o quadrado, apesar de seus escritos considerarem outras possíveis interpretações para a obra. Em teoria, o *Quadrado negro* não possuiria significado além de si mesmo. No entanto, a não-objetividade, o vazio, acabou por se transfigurar em inúmeros significados, inclusive numa particular concepção do sagrado, como escreveu o artista: “It turned out that nothingness was God. [...] God exists as ‘nothingness’, as non-objectivity” (1968, 222).

A discussão que envolve a obra de Malevich é um ponto de partida válido para a breve sistematização pretendida neste espaço. O debate entre a possibilidade de uma significação transcendente e a compreensão da imagem como inexplicável senão por si mesma em muito se assemelha ao que foi discutido a propósito do ensaio de

Octavio Paz, e a ele voltaremos mais adiante. Por ora, é necessário fazer uma distinção básica entre as três acepções de *imagem* que entram em jogo no momento em que se calibra o olhar de volta para a literatura.

Primeiramente, considera-se a imagem como “ilustração” ou “representação”, em seu sentido corriqueiro e dicionarizado. Ainda transitando em um campo não propriamente literário – e aceitando como lícita a ideia de um “campo literário” –, mas já circunscrito ao objeto livro, pode-se encontrar um exemplo que data do século XVII. No volume I de *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica*, publicado em 1617 e de autoria do cosmólogo e ocultista inglês Robert Fludd, encontra-se um quadrilátero negro, levemente inclinado, apresentado no contexto de uma iconografia metafísica. Cada um de seus quatro lados é limitado pelas mesmas palavras: “Et sic in infinitum”.¹ Para Fludd, essa imagem constitui a representação do infinito, da *prima materia*, do início de toda a criação.

Há, neste primeiro exemplo, uma evidente subordinação do elemento pictórico ao texto, compreendido aqui como conjunto de signos linguísticos. Diferentemente do quadrilátero de Malevich, o de Fludd não se pretende uma imagem ensimesmada, mas sim uma derivação, um símbolo. O exemplo é duplamente ilustrativo: em um primeiro momento – não se infere aqui nenhuma ordem cronológica, ainda que as implicações históricas devam ser levadas em conta –, não há uma tentativa de recriação totalizante, poética, nos termos de Paz; o quadrilátero de Robert Fludd se quer menos a recriação do início de toda criação do que a representação desse início. Por outro lado, o exemplo é ilustrativo por ser, ironicamente, ilustração de uma ilustração.

¹ Uma das versões do quadrilátero de Robert Fludd pode ser encontrada no seguinte endereço eletrônico: <http://www.culture.hu-berlin.de/hb/static/archiv/volltexte/texte/ikonologie.html>

Para lidar com as outras duas acepções de imagem que restam, contudo, entrarão em cena estratégias expositivas ligeiramente diferentes.

A semiologia entende por *signo* a relação existente entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, entre um significante e um significado, relação esta que se dá por meio de um recorte simultâneo. Em última instância, isso significa que na linguagem há somente relações entre termos e, ainda, que essas relações são fundamentadas na diferença. Essa ideia, oriunda dos escritos de Ferdinand de Saussure, assumiu contornos peculiares quando tratou da imagem. Roland Barthes, em seu *Elementos de Semiologia*, ao analisar as funções-signos (signos de origem utilitária), menciona sistemas semiológicos que são caracterizados por sua função (como a roupa, que *serve* para proteger) e enumera três exemplos: objetos, gestos e imagens. Este último, porém, como o autor explica em uma brevíssima nota de rodapé, é um caso à parte, pois “a imagem é imediatamente ‘comunicante’, quando não significante” (2006, 44). O que constituiria esse “imediatamente comunicante”, em franca oposição ao mecanismo de significação semiológica, talvez seja clarificado através da seguinte citação:



A imagem anterior foi citada integralmente. No entanto, sua origem não é *Eles eram muitos cavalos*, romance de Ruffato publicado em 2001, mas sim *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, obra de Laurence Sterne cuja publicação se deu entre 1759 e 1767 (2003, 31-2). Em ambos há quadriláteros negros, que diferem em poucos milímetros. O conto “The Explanation”, do escritor norte-americano Donald Barthelme (2005, 25-6, 30, 34), também apresenta quadriláteros negros, mas em dimensões menores. Descrever o quadrilátero de Sterne como um quadrilátero negro de 16,4 cm x 9,8 cm é uma possibilidade razoável, assim como Octavio Paz aventava a ideia de que no que a retórica chamou de comparações, símiles, metáforas etc. haja a possibilidade de dizer: “isto é isto e aquilo é aquilo; e ao mesmo tempo, isto é aquilo: pedras são plumas, sem deixar de ser pedras” (1996, 39). Há, no entanto, algo além de um quadrilátero negro, puro e simples, algo que, à medida que é “imediatamente ‘comunicante’”, também se dá mediante a relação de significação entre imagens, ou melhor, entre signo pictórico (quadrilátero) e signo linguístico (texto).

Na obra de Sterne, o quadrilátero negro ocupa um lugar imediatamente posterior à morte do personagem central Yorick (uma reapropriação do personagem homônimo de *Hamlet*, conjugação de bufonaria e *memento mori*) e é acompanhado pela inscrição tumular: “Alas, poor YORICK!”, destacada graficamente por quatro linhas negras circundantes formando um retângulo que, ao passo que limita o tipograficamente dito, recria o túmulo a que o texto alude. A relação entre essas duas imagens, túmulo e quadrilátero, opera o simultâneo recorte a que se refere a Semiologia, instaurando, assim, uma significação. O mesmo ocorre em *Eles eram muitos cavalos*, em que o quadrilátero se insere no fim do romance, o fim do dia 9 de maio de

2000, depois da sobremesa (as páginas anteriores são um cardápio) e antes de um casal ser acordado por ruídos ameaçadores, provavelmente oriundos de um assassinato. O tempo narrativo, ditado pelas horas do dia, anoitece juntamente com as páginas brancas. O quadrilátero negro de *Eles eram muitos cavalos*, em relação aos seus contornos, *faz e é a noite*, não somente a representa.

As estratégias levadas a cabo por Sterne e Ruffato guardam uma semelhança ainda mais profunda, que se evidenciará na contraposição de ambas ao texto de Barthelme. Sugestivamente intitulado “The Explanation”, o conto do autor norte-americano apresenta quatro quadriláteros idênticos, de 6,6 cm x 6,6 cm:



As dimensões dos quadriláteros de Barthelme apontam para uma questão de ordem aparentemente prática: por serem menores,

não ocupam, diferentemente dos de Ruffato e Sterne, a página inteira.² Essa relativa diferença, contudo, revela um traço fundamental de “The Explanation”: o quadrilátero é colocado em cena como um elemento aludido pelas personagens, que, em diálogo, enunciam repetidas vezes o pedido “look at it”. As relações de significação entre as alusões e a imagem, além disso, flutuam no decorrer do conto, sem se fixar numa única interpretação cabível, pois sua própria composição formal impede essa operação. De “machine” a “a picture of my daughter”, o quadrilátero negro se metamorfoseia ao longo da obra. A imagem, *a fortiori*, é colocada em questão; estruturalmente, o conto aciona um mecanismo através do qual a imagem é forçada a significar mediante um recorte entre idênticos. Imagem, enfim, torna-se (*faz-se*, é) imagem, como sugerido nas páginas introdutórias deste trabalho.

Mais à frente, o processo posto em marcha no conto de Barthelme será analisado com mais atenção, e dele extrairemos novos questionamentos. Por ora, a conclusão a que se pode chegar é a seguinte: o quadrilátero de *Eles eram muitos cavalos*, assim como o de *Tristram Shandy*, é um só, apesar de ocupar frente e verso da folha do objeto livro. Essa afirmação é importante para o entendimento do que esta breve genealogia pretende explicitar, isto é, a ideia de que há um contínuo, na história da literatura, no modo como é tratada a imagem. Ainda que distanciados cronologicamente, Ruffato e Sterne podem ser considerados autores de um segundo momento, no qual a relação entre a imagem e a literatura obedece aos ditames básicos do que Octavio Paz chamou de *experiência poética*, na medida em que impõe um ritmo próprio de reunião de contrários, indizível senão através dele mesmo.

² Consideram-se aqui as dimensões de uma publicação de 14 cm x 21 cm, compartilhadas pelas três edições consultadas.

A imagem explica-se a si própria, portanto, ao relacionar-se com seu entorno, adquirindo significado por meio de um movimento constante de transcendência da linguagem e retorno a ela, ainda que nem sempre seja linguagem “escrita”. Nesse contexto, o quadrilátero de Ruffato destaca-se do próprio livro em que está inserido; transcende objeto e linguagem para, enfim, voltar a eles.

É possível estabelecer, portanto, uma tripartição no modo com que se compreende a relação entre imagem e literatura. Tomando como base um elemento simples – uma figura de quatro lados e de uma só cor –, chega-se à conclusão de que as três acepções apresentam três diferentes pontos de compreensão. O primeiro (relacionado ao termo “ilustração”) indicia a subordinação do elemento gráfico ao dito pelo elemento textual. Tal como o quadrilátero de Fludd, esta categoria compreende desde gráficos explicativos até ilustrações (de personagens, cenas etc.) presentes em diversas obras literárias. O segundo, em relativa consonância com os escritos de Octavio Paz, indicia uma experiência totalizante da imagem, que, por meio de sua relação com o entorno (“linguístico” ou “gráfico”), transcende a própria linguagem e retorna a ela carregada de significação. Os quadriláteros de Sterne e Ruffato podem ser abordados sob essa ótica, pois buscam recriar o que uma ilustração somente exprimiria. Já o terceiro ponto, que pode ser considerado como um desdobramento dos anteriores, refere-se à tentativa de instaurar o que Malevich chamou de “zero das formas”. Essa tentativa se deu, como já dito, mediante a interiorização do quadrilátero no corpo linguístico-conceitual, inserindo-o na discussão encenada pelos signos textuais, obrigando a imagem a significar em relação a si mesma. A imagem torna-se, enfim, o ponto zero da imagem, podendo-se inferir daí que os quadriláteros de Ruffato e Sterne estão a um ponto da *imagem*, e o de Fludd, a dois.

Entretela

Os ecos platônicos evocados pela última afirmativa do parágrafo anterior evidentemente carecem de qualquer rigor filosófico. No entanto, servem ao propósito de deslocar a sistematização que se ensaiou acima, ainda que sem descartá-la. Não se busca aqui fazer uma reflexão acerca do conceito platônico de mimese, mas sim evidenciar que, no contínuo composto pelos quadriláteros estudados, ainda permanece – mais ou menos camuflada – a concepção de um sentido imanente, uma “verdade” relativa à imagem e ao seu significado. Tanto o óbvio mecanismo de referenciação da ilustração (para algo “fora” da imagem) quanto a significação transcendente da imagem poética e imediatamente comunicante, que supera a linguagem somente para voltar a ela, apontam para um “além-de”, para um significado que reúne as multipolaridades da imagem (o “Uno”, segundo Paz). Inclusive a metassignificação da imagem de Barthelme, que aparentemente fugiria a esse mecanismo, apresenta a mesma lógica: apesar de ser considerada como o “ponto zero” em relação a seu entorno, se configura como uma *imagem* essencial e originária, ou seja, o “0” em uma cadeia “-2, -1, 0...”.

Esse processo não é estranho à teoria da literatura. Dentre os inúmeros estudiosos que abordaram o tema, encontra-se o brasileiro Haroldo de Campos, que, evocando Foucault, explicita com impressionante concisão o que se buscou demonstrar acima:

No século XIX houve um processo de emancipação da linguagem poética, que foi cada vez mais se separando da linguagem do discurso de ideias (referencial) e se voltando cada vez mais para a consideração do seu próprio ser intransitivo. Este processo é descrito por Michel Foucault, que o caracteriza como o aparecimento da literatura, figura de compensação face à utopia de uma linguagem

totalmente transparente, tal como vigorava na “episteme” clássica. [...] Há nessa evolução uma tomada de consciência da crise da linguagem e da própria crise da poesia ou da arte (1975, 150).

A passagem de Campos, como se pode notar, em muito se assemelha à afirmação de Octavio Paz que abre este artigo. A “crise da arte” aproxima-se perigosamente do “erro”, do “extravio” que o ensaísta mexicano detectou no pensamento ocidental. O perigo, entretanto, não é a desqualificação dos escritos de Campos ou Paz, mas sim a implosão do argumento a que se propôs este trabalho. Sugeriram-se deslocamentos e *ex-apropriações* e, no entanto, é insistente a recorrência à crise, ao extremo da lógica, ao impasse nunca resolvível entre a interpretação transcendente e o devir da *coisa em si*. Essa discussão, que esbarra na também recorrente questão da superação da metafísica, é demasiado extensa para ser abordada neste espaço. Porém, no tocante à imagem, diremos somente que uma superação, no sentido de abolição, do significado transcendente não parece possível. O que se ensaia aqui é uma constante retomada e distorção da sistematização triádica feita anteriormente. Em suma, apontar, no contínuo “-2, -1, 0...”, a possibilidade da sequência, em um termo inteiro (-2, -1, 0, 1...), mas sem se descuidar da crise que supostamente impede a própria existência da continuação. Daí adviria a primeira característica do termo entretela³: colocar-se entre o binarismo, entre o “0” e o “1”, sem se submeter ao campo de força

³ O vocábulo “entretela”, segundo o Dicionário Houaiss, apresenta três acepções: (1) “contraforte de muralha”, (2) “tela de reforço com que se reveste a tela de uma pintura” e (3) “tecido espesso que se mete entre a fazenda e o forro de uma roupa para encorpá-la; entreforro”. A reapropriação deste termo aqui não visa à criação de um novo conceito, mas uma espécie de *indecidível* (cf. Derrida: 2001, 49) que reúna os sentidos de entremeter, encorpar e sustentar, sem se ater, contudo, a nenhum deles.

de nenhum dos dois. Entre a imagem e a imagem mais seus adjetivos, entre o significante e o significado, entre a transcendência e a crise, entre o *a priori* e o *a posteriori*, entretela. Tomando emprestado o nome da primeira exposição suprematista, poder-se-ia dizer: entretela: 0.10, assim como 0.1221, 0.3455, 0.6666..., 0.199... etc.

Os elementos imagéticos com os quais se lidou até agora – quadriláteros de uma só cor – são relativamente simples, se comparados à complexidade dos “textos em imagens” de Valêncio Xavier. No âmbito da literatura brasileira, a obra do autor paulista talvez seja a que mais originalmente tratou a questão da imagem. O caráter heterogêneo da produção de Xavier e seu vínculo com a imagem apontam para uma constelação de possibilidades cujo *modus operandi* é o incessante teste de limites, limites estes prefixados pela tradição literária (e sua relação com o elemento pictórico) e pela própria capacidade cognitiva do leitor-espectador de seus livros. A esse propósito, Maria Salete Borba afirmou:

Não digamos que seja um “método”, mas a maneira como Valêncio Xavier lida com os materiais acaba por apagar possíveis fronteiras de uma simples “organização”. Se há alguma coleção, é uma coleção cujo critério é a falta de critérios. Não há começo, meio e/ou fim: há apenas a possibilidade de ter algo mais a somar (2009, 20).

A tese de Maria Salete Borba conclui que, em Xavier, “não temos, a rigor, imagem e texto como instâncias separadas, mas sim imagem e texto comportando-se como imagem, ou seja, como enunciação” (p. 205). Essa ambivalência, segundo a autora, põe em xeque a lógica binária ao operar um deslocamento de tempo, estando implícito um “entre tempos que advém da leitura da imagem” (p. 203). Todo esse mecanismo, ainda segundo Maria

Saete Borba, seria também a marcha de um paradoxo: a obra de Valêncio Xavier parte da constatação de um vazio para presentificar a si mesma como algo infinito.

À primeira vista, a noção de imagem como enunciação pressuporia o ponto zero de que tratamos anteriormente, em que a imagem se configuraria como imagem “pura”, ou mesmo imagem poética, recriação do expresso. Por outro lado, concluir que a obra de Xavier suspendeu completamente a lógica binária seria alçá-la a uma posição de solução filosófica, o que, a esta altura da história ocidental, não parece possível. Isso equivale a dizer que o impasse da obra valenciana pode ser resumido da seguinte maneira: ao multiplicar imagens, a obra pendula entre a multiplicação semântica (multiplicação de identidades) e o abandono da possibilidade de uma síntese de sentido, que é o fim último da relação dual entre significante e significado. Esse movimento pendular, cujo eixo, no entanto, nunca se entrevê, é também entretela.

Para melhor compreender esta última afirmação, faz-se necessário um breve parêntese. Jacques Derrida, em seu já citado *Posições*, propõe a substituição do conceito de signo pelo termo “rastros”:

Seja na ordem do discurso falado ou do discurso escrito, nenhum elemento pode funcionar como signo sem remeter a um outro elemento, o qual, ele próprio, não está simplesmente presente. Esse encadeamento faz com que cada “elemento” – fonema ou grafema – constitua-se a partir do rastro, que existe nele, dos outros elementos da cadeia ou do sistema (2001, 32).

Assim, não poderia haver uma “essência” do rastro, pois o que há são rastros de rastros: “nada, nem nos elementos nem no sistema, está jamais em qualquer lugar, simplesmente presente

ou simplesmente ausente. Não existem, em toda parte, a não ser diferenças e rastros de rastros” (p. 32). Com estas afirmações, o que se busca é “evitar a dupla possibilidade metafísica de presença e ausência, esta última não sendo outra coisa senão uma modificação da primeira”, como afirma Paulo Cesar Duque-Estrada, que conclui:

Mais concretamente, uma vez abolida a pretensão do significado transcendental, ou seja, a partir do reconhecimento de que tal significado não existe fora de um sistema de diferenças, a consequência disto, diz Derrida, é que tudo se tornou discurso, e isto quer dizer o seguinte: “A ausência do significado transcendental amplia infinitamente o domínio e o jogo da significação” (2002, 24-6).

Delineia-se, com esta breve explicação, contraposta ao que foi dito anteriormente, a noção de que estão em jogo duas concepções diferentes de abordagem, no rastro de todas as outras que as circundam. A obra de Valêncio Xavier, ao lidar com a imagem, lida também com essa gama de possibilidades de interpretação, ao passo que sabota a possibilidade de um comentário sólido acerca de sua natureza. Dessa forma se movimentam as imagens de Xavier: um pêndulo cujo ponto de apoio não se conhece, encarnando seu próprio mecanismo de paradoxos. Assim, vemos em *Rememorações da menina de rua morta nua* as três categorias abordadas na segunda parte deste trabalho, assim como o vislumbre da possibilidade da superação desse mesmo paradigma.

O livro é dividido em sete livros, um dos quais intitulado “Rememorações da menina de rua morta nua”. Este, espécie de colagem de elementos cujas referências são facilmente identificáveis (recortes de jornais, transcrições de entrevistas etc.), por esse mesmo motivo se torna conjugação de ilustração e imagem poética. A subordinação

das imagens ao texto serve ao propósito da “rremembrança”, isto é, uma investigação de origens, que encontra sua analogia máxima na escavação etimológica dos signos linguísticos utilizados, como “lembrar” e “menor”. Entretanto, essa mesma força de memória traz à tona a imagem da menina assassinada, cuja foto é apresentada duas vezes, no início e no fim da narrativa, fazendo com que sua morte não cesse de morrer. O texto guia a apreensão da imagem e a imagem transcende o texto. Portanto, a fotografia da menina torna-se presença da ausência e ausência da presença, sem que um engolfe o outro em seu campo de força.

Em determinado momento de “Mulheres em amores”, um processo diferente ocorre. Neste livro, as imagens de duas mulheres são representadas por seus órgãos sexuais, um em cada página, diagramadas de modo que, quando se vira a página, ambos estão em contato direto. Aqui, a imagem se consoma no ato de amor, inexprimível senão através desse mesmo contato físico-espacial. Esse mecanismo é mais do que simples recriação poética do ato sexual; assim como o quadrado de Barthelme, as imagens de ambas as mulheres, idênticas, operam uma significação em si, mas a transcendência da linguagem (e do objeto livro) ainda ocorre. Uma nova conjugação, portanto, se dá: imagem poética une-se ao vislumbre do ponto zero, da imagem “pura”.

Esses três processos já foram estudados neste trabalho. Além de sua conjugação em um só *corpo textual*, não haveria nada de novo a apontar na obra de Xavier. Entretanto, é também nessa conjugação que se deve penetrar, para melhor compreender o jogo de produção de sentido que os textos do autor encarnam. A interpenetração desenfreada de diferentes formas de guiar a cognição do leitor-espectador é uma das marcas de Xavier, e sobre elas se poderia levantar um sem-nú-

mero de questões. Seriam os livros de Valêncio Xavier obras abertas, no sentido do termo dado por Umberto Eco? As irremediáveis lacunas criadas pela relação entre elemento pictográfico e textual caberiam nas definições dadas pela Estética da Recepção para a fruição de uma obra de arte? Seria uma estruturação rizomática, no sentido proposto pela obra de Deleuze e Guattari? Essas, e as outras muitas questões, são por demais volumosas (em extensão e ruído) para serem abordadas no espaço deste trabalho, mas é a justa percepção desse volume que busca a obra de Valêncio Xavier. Um ruído entre visões, entre imagens – considerando, aqui, o arcabouço teórico também como um conjunto de imagens possíveis –, é essa sustentação, esse encorpar, entremeter (e intrometer-se) que se configura como entretela. O vislumbre de possibilidades, também no âmbito da crítica literária, é um jogo entre imagens, ainda que muitas vezes se torne *trompe l'oeil*.

Pois a imagem, como possibilidade, tampouco pode ser dissociada da ilusão, ilusão de ótica, que será a inspiração para o salto que se seguirá. Uma última evocação se faz necessária, uma apropriação de Deleuze e Guattari: “A linguagem não é a vida, ela dá ordens à vida; a vida não fala, ela escuta e aguarda. Em toda palavra de ordem, mesmo de um pai a seu filho, há uma pequena sentença de morte – um Veredicto, dizia Kafka” (1995, 13).

O veredicto-sentença de morte deste artigo acompanha o livro “Sete (7) o nome das coisas” de *Rememorações da menina de rua morta nua*. Um número a mais para o contínuo que aqui se ensaiou, mas muito além do “-2, -1, 0, [0.10, 0.23, 0.666... etc.] 1...” proposto. Neste livro, as concepções de imagens perdem sua validade, assim como anunciava a desenfreada conjugação de possibilidades de interpretação. Um vazio se impõe, engolfa inclusive a pertinência do comentarista de literatura. Essa entretela – entre a possibilidade e a

impossibilidade – é o que encorpa e sustenta a obra de Valêncio Xavier, desterritorializando todos os conceitos atirados sobre ela, que são rebatidos à força de um vazio, em que restam somente “a solidão, o negror da morte, E O NADA” (Xavier: 2006, 73, 75, 77). Esse peculiar nada, prenhe de imagens, é também entretela, ainda que em processo de autodesconstrução: “O Nome das coisas/ o *Nome*”, “uma história sem sentido/ de/ Valêncio Xavier” (2006, 61; grifo do autor). Entretela-Valêncio ruma para o sem sentido, sem que, entre tantos sentidos, isto seja erro ou extravio.

Referências

- BARTHELME, Donald. "The Explanation". In: *Forty Stories*. Londres: Penguin, 2005.
- BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BORBA, Maria Salete. *A poética de Valêncio Xavier: anacronismo e deslocamento*. Florianópolis: UFSC, 2009, 227 páginas. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009. Disponível no endereço eletrônico: <http://www.tede.ufsc.br/teses/PLIT0361-T.pdf> (acesso em 17 de junho de 2010).
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- DELLEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 1995, v. 2.
- DERRIDA, Jacques. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar (org.). *Às margens: a propósito de Derrida*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2002.
- MALEVICH, Kazimir. *Essays on Art*. V. 1, 1915-1928. Copenhagen: Borgen, 1968.
- MARCADÉ, J. C. *Malevitch 1878-1978: actes du colloque international tenu au Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, les 4 et 5 mai 1978*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1979.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Record, 2007.
- STERNE, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Londres: Penguin, 2003.
- XAVIER, Valêncio. *Rremembranças da menina de rua morta nua*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

ENTREVISTAS

CONVERSAS DO *CAMPUS*
COM A CIDADE

CECILIA COSTA

**“As mulheres estão escrevendo e muito, no Brasil.
Atualmente somos livres, totalmente livres para escrever.
E não custa nada. Custa disciplina. Autoestima.
Cara e coragem. Pôr a mão na massa”**

Cecilia Costa tem uma trajetória marcada pela intensa produção textual. Graduada em Letras, logo cedo começou a atuar como jornalista, tendo dedicado vários anos à edição do suplemento “Prosa & Verso”, do *Globo*. Em determinado momento resolveu privilegiar os escritos para publicação em livro e, em poucos anos, publicou dois alentados romances.

Esse movimento de crescente concentração no campo das letras se deixa perceber igualmente em seu trabalho, em companhia de Benício Medeiros, na *Revista do Livro*, da Biblioteca Nacional. Sem falar que, depois de décadas longe da universidade, Cecilia ingressou no mestrado em Literatura Brasileira da UFRJ.

No Fundão, costuma ressaltar a importância de haver encontrado interlocutores igualmente apaixonados pela ficção e a poesia, a exemplo da mestranda **Flavia Andrade** e dos doutorandos **Ana Lea Plaza** e **Marcos Pasche**, de quem recebeu treze perguntas relativas a diferentes aspectos de sua múltipla atuação.

Ao elaborar as respostas de uma só vez, durante algumas horas de uma madrugada insone, a entrevistada comprovou mais uma vez sua capacidade de harmonizar, com uma rapidez rara, uma reflexão norteada pela liberdade e uma expressão cheia de vida.

Julia e o mago é um livro que transita entre o real e o ficcional. Isso se dá por você reunir em si própria a jornalista e a ficcionista ou por uma necessidade da autora de se afinar com uma das linhas mais sólidas da prosa literária contemporânea, que é justamente o apagamento das fronteiras entre o acontecido e o inventado?

Muitas mulheres têm escrito, no Brasil e mundo afora, livros de fundo autobiográfico. As mulheres retêm a memória do que se passa no interior das casas, na intimidade dos espaços fechados, entre os membros de suas famílias. São caixinhas de recordações, sentimentos, vivências. Acho natural que, ao começarem a escrever mais amiúde, narrem fatos acontecidos com elas mesmas, ou com seus pais, avós, tios, entes queridos. Não saberíamos nada do tormento e sofrimento de mulheres chinesas, por exemplo, se não fossem as escritoras que saíram de seus cantões ou cidades e escreveram seus relatos nos EUA ou Inglaterra. Também o mundo árabe tem ótimas escritoras, que falam sobre harém, casamentos arranjados, prisões de mulheres rebeldes, leituras de Corão e Nabokov. E recentemente li também um ótimo livro narrado por uma escritora de origem judaica, *Pomar de família*, com histórias de nos fazer rolar de rir. Ou chorar.

Inevitavelmente, devo fazer parte desta corrente feminina, por pertencer ao meu tempo. É claro que meu lado de jornalista me prende à realidade. Mas, no caso de *Julia e o mago*, tive um modelo específico, que foi Thomas Mann e seu maravilhoso *Os Buddenbrooks*. O livro sobre a família de seu pai, senador em Lübeck, ou seja, o primeiro romance do homem que era chamado por seus filhos de *Der Zauberer* e que escreveria posteriormente *A montanha mágica* [*Der Zauberberg*]. Mann não sentia constrangimento algum ao unir ficção e realidade. Escreveu também um romance sobre o noivado com Kátia Pringsheim e

vários contos e novelas autobiográficos. Em *Doktor Faustus*, seu grande romance da maturidade, há personagens inspirados diretamente em sua mãe, a brasileira Julia, e em suas irmãs suicidas. Para Thomas Mann não havia separação nítida entre *Dichtung und Wirklichkeit* (poesia e realidade). Quis trabalhar com Mann e meu pai, por outro lado, porque meu pai era tuberculoso, amoral, incestuoso e amava a *Montanha*. Fez uma operação, quando jovem, na qual lhe tiraram duas costelas. O mesmo aconteceu, por coincidência, com Thomas Mann aos setenta anos.

Seus romances são autobiográficos: no primeiro, você conta a história da “casa das mulheres” onde morou, em Ipanema, na década de oitenta; no segundo, a história de sua família. Qual é a importância da autobiografia para a autora e também para a leitora Cecilia? Que autobiografias mais lhe marcaram? Você escreveria um romance puramente ficcional, sem qualquer pitada autobiográfica?

Meus romances são autobiográficos e se eu escrever outro – tenho uma história que anda a me coçar os dedos, e na qual ainda não mergulhei por causa da faculdade – creio que também o será. Tenho ainda muita coisa para contar. Vivi muito intensamente, muito apaixonadamente. Fui uma mulher de paixões avassaladoras, abissais. E as experiências fortes são para serem narradas. O difícil é achar o tom certo. O estilo, a voz. Fazer uma obra que tenha valor literário com reminiscências, memória. Proust o conseguiu. Mann também. Por que não podemos tentar? Tudo o que escrevemos vira literatura na medida em que é narrado literariamente. Se um dia eu esgotar meu arsenal de histórias pessoais, talvez tente escrever algo que seja considerado “puramente literário”, caso ainda venha a ter tempo para isso. Mas será que existe ficção pura?

Sua ligação com Balzac é muito forte. Você estaria tentando fazer, ao escrever autobiograficamente, uma Comédia humana de sua vida?

Deus, quem sou eu para tentar fazer uma *Comédia humana*!!!... É um objetivo meio antigo, não? Dissecar uma sociedade como Darwin dissecava suas cracas... Balzac foi modelo para José de Alencar. Pertence ao século XIX, o da criação do romance moderno. Está para o romance como Baudelaire para a poesia. Por enquanto, estou no mundo das pequenas e tristes comédias familiares... Não tenho fôlego para tamanho salto, tentar retratar nosso complexo país, nossa espúria trama social... Mas realmente amo Balzac, já que ele saiu do romance histórico e retratou a Paris de seu tempo, homens de carne e osso, frágeis, ambiciosos, perversos, passionais. Mulheres adúlteras, prostitutas, amantes, mulheres escritoras, emancipadas, ou burguesas casadas ou casadoiras. Eu o respeito muito também por ter dado a vida pela literatura. Ter feito com a palavra o que Napoleão, seu ídolo, fez com a espada: uma revolução no romance (ele não foi entendido na época, a não ser por Victor Hugo e Flaubert). Aliás, fez de sua própria vida um grande romance, ao se apaixonar pela fria, calculista Eva Hanska.

Na América Latina, a partir da publicação de A harpa e a sombra, de Alejo Carpentier, em 1979, aumentou bastante o interesse pela história, através do que Ángel Rama denominou de “novo romance histórico”. Você se declara uma pessoa marcada pelo amor ao passado. Que lugar os relatos históricos ocupam em seu processo de criação literária?

Gostaria muito de escrever um romance histórico. Tenho inúmeras ideias a este respeito. Creio que um dia vou tentar. Se não for um

romance, será a biografia de um personagem histórico. Aliás, já tenho o personagem, falta apenas toda a pesquisa, que provavelmente terá que ser feita no Brasil e em Portugal. É o meu último projeto, este. Ou seja, acabo de concebê-lo. Mas é segredo, por enquanto. Falando em história, escrevi a história do *Diário Carioca*, o jornal que revolucionou a imprensa do Rio de Janeiro. Deve ser publicada no ano que vem. Um livro de jornalista e de amor ao jornalismo.

Comparado a outros países latino-americanos, o Brasil apresenta um claro déficit de narradoras mulheres. Como explica tal fato? Acredita que o crescente destaque da figura feminina na esfera política pode levar a uma mudança na literatura nacional e reforçar a incorporação da perspectiva feminina na narrativa de nosso tempo?

Acabo de editar, juntamente com o Benício Medeiros, uma *Revista do Livro* que contém um dossiê sobre mulheres escritoras, de letras ou amantes de livros. Nela, há um artigo de minha autoria, “Mulheres vão à luta”, no qual digo justamente o contrário. As mulheres estão escrevendo e muito no Brasil. Não creio neste déficit; no máximo há mais dificuldade de divulgação quando a autora é mulher e ainda não está consagrada. Existem três mil filiadas à Rebra (Rede de Escritoras Brasileiras). A Editora Mulheres vem fazendo um trabalho ímpar no Sul, resgatando escritoras do passado e publicando as novas. Não temos mais razões para deixar de escrever. Nada nos prende. E para escrever basta um computador, como no passado bastava papel e pena. Atualmente somos livres, totalmente livres para escrever. E não custa nada. Custa disciplina. Autoestima. Cara e coragem. Pôr a mão na massa.

*Como avalia a permanência dos estudos literários pautados pelo feminismo?
Como sua obra se coloca diante dessa vertente?*

Sou feminina e sou feminista. Pouco ligo para estes enquadramentos. Sou mulher. E tenho certeza de que escrevo de forma diversa da de um homem. A não ser que este homem seja muito intuitivo e feminino, o que pode acontecer. Tenho útero, vagina. Seios, pernas grossas. Arrebentei-me com abortos. Amamenteei um filho. Sou calipígia. Velha como Diana, Atena. Vênus. Ceres, Proserpina. Pentasileia. Os grupos de trabalho feministas, criados a partir da revolução dos anos sessenta, capitaneada por Gloria Steinem, Beth Friedman e Simone de Beauvoir, foram muito importantes para divulgar e estudar, dentro das universidades, as obras literárias concebidas pela mente e imaginação femininas. Não vou me vestir de homem como George Sand nem usar nome masculino, como George Eliot. Quero falar como mulher, para um mundo de homens e mulheres. Amo a vida, amo todos os sexos. Pode ser que um dia estes GTs femininos deixem de ser necessários. Que tanto os homens como as mulheres sejam estudados nas universidades, e resenhados em jornais, sem estarem dentro de nichos sexistas. Ou étnicos, no caso dos afro-descendentes. Mas talvez ainda não seja o caso. Agora, um bom escritor é um bom escritor, não importa se usa calças ou saias. Se é homem, mulher, homossexual ou sapata. O que importa é escrever bem, cada vez melhor. Apurar o estilo. Confesso que até hoje, como tinha tanta coisa contida dentro de mim, a ponto de estourar, saí escrevendo aos borbotões. Talvez deva procurar uma concisão maior. Talvez...

Um dos traços mais marcantes da literatura contemporânea em nosso continente é o fato de se referir insistentemente aos aspectos conflitivos da

sociedade contemporânea: violência, narcotráfico, vida na periferia etc. Como interpreta essa orientação de nossos escritores atuais? Poderia se falar de um desejo de compreender as manifestações locais de uma ordem global?

Ordem global? Descreva o seu jardim, que dará mais certo. Cada um de nós tem sua lírica, sua prosa, sua visão de mundo. Ou apenas seu mundo. “Sua praia”. Podemos ser intimistas ou tentar descrever os conflitos de rua. O choque entre o morro e o asfalto. Os arrastões. Eu nunca poderia escrever como Rubem Fonseca, que foi da polícia. Também não poderia escrever livros sobre a periferia ou favela. Sou uma mulher de classe média, burguesa, com experiências e vida burguesas. Devido à minha idade, como mulher, enfrentei problemas sérios por não querer casar dentro das regras burguesas, ter uma vida sexual livre, amar quem me desse na telha. É sobre isso que posso escrever. Se vivesse na favela da Rocinha, eu descreveria a vida na favela, o mundo do tráfico. Se eu tentasse fazê-lo só porque está na moda, soaria falso. Machado de Assis foi acusado de ser um alienado, e sabemos que não o foi. Cada classe social tem seu mundo, seu drama, suas histórias, seus traumas a descrever. Existem várias formas de violência, e não apenas a violência social, gerada pela má distribuição de renda ou pela máfia internacional do tráfico e das armas. Poderíamos, no Brasil, fazer um tratado sobre tortura, demonstrar como a tortura do preso político passou para o preso comum. E atingiu o criminoso, o pequeno traficante favelado, que, por sua vez, também passou a torturar. Um livro a ser escrito, ainda. Mas eu só poderia escrevê-lo como tese ou ensaio. Não torturei nem fui torturada, sou apenas alvo da violência diária que nos circunda. E da eterna violência contra as mulheres. Ou seja, a descrição da violência não pode ser

um modelo obrigatório, seja para os escritores latino-americanos, seja para os brasileiros. Senão, todos nós só poderíamos ter como livro de cabeceira *Cidade de Deus*, de Paulo Lins. Eu, pelo menos, gosto de sonhar. E deixo de bom grado esta escrita do horror para quem o vivencia diariamente, infelizmente. O político, o cotidiano, os impasses do dia a dia, as crises do capital, a mais-valia crescente, a marginalização de segmentos enormes da população mundial são apenas uma das vertentes da literatura e da arte pós-mundialização – e nem sei se a melhor vertente.

Como foi editar o suplemento “Prosa & Verso”, do Globo?

Foi uma experiência jornalística fascinante. De início, eu não entendia muito bem o poder que é ter em mãos um caderno literário. Fazia o caderno com paixão e com um imenso amor pela literatura, usando, nas escolhas, minha intuição de jornalista. Queria escrever sobre todos os escritores que amava. Queria dar espaço a todas as vozes contemporâneas. Queria – e acho que consegui, ao criar o concurso Contos do Rio – abrir espaço para os estreantes e seus inéditos. Até que chegou um momento em que achei que o caderno – para atingir todos estes objetivos – tinha que ser maior (e até hoje o acho, principalmente após *O Globo* ter monopolizado o jornalismo carioca). Eu queria mais páginas. Precisava de pelo menos duas páginas a mais, para melhor espelhar tudo o que recebia das editoras, do Oiapoque ao Chuí. E comecei a entrar em choque com os chefes editores, que passaram a dizer que eu era um ser literário em demasia. Talvez a consciência tardia do poder envolvido na edição de um caderno literário hegemônico tenha causado a minha “queda”. Mas não haveria outro jeito. Eu repetiria meus erros, se é que errei.

Sou sempre intuitiva, ando no escuro. Aprendi muito. E continuo a achar que o Rio de Janeiro mereceria um outro caderno literário, com muito mais espaço para resenhas, e uma direção totalmente democrática, aberta a todas as correntes.

A literatura brasileira contemporânea se faz de um leque muito amplo de tendências, indo da repetição de fórmulas oitocentistas à incorporação consciente e sem alarde do legado vanguardista. A mesma época que tem um Tony Bellotto escrevendo romances de um músico em férias – para lembrar o que disse Manuel Bandeira a propósito da poesia do prosador Oswald de Andrade – conta com a produção de escritores como Beatriz Bracher e Rubens Figueiredo, que encaram cada livro como um experimento novo. Se abrirmos os principais suplementos literários do país, vemos que os nomes que ganham mais destaque são aqueles que importam aura de áreas mais populares, como a música e a tevê. A mídia realmente está fadada a cultivar a superficialidade e reforçar o engodo?

Esta pergunta de certa forma é um seguimento ou derivada da anterior. Mercado é mercado. O mercado impõe. O muro de Berlim caiu, vivemos no auge do capitalismo selvagem, tecnológico, financeiro. É claro que os autores midiáticos ou os que vendem mais sempre aparecerão mais nos cadernos literários da grande imprensa. Pois a grande imprensa faz parte do mercado. E dará maior peso às grandes editoras (até porque elas pressionam para burro para que saiam matérias sobre suas edições). Uma briga que travei no “Prosa & Verso” foi quanto aos best-sellers. Diziam que eu não dava espaço para os best-sellers. Não dava e não daria. Eles não precisam de cadernos literários. O caderno literário existe para divulgar principalmente os autores que precisam de ajuda, ou seja, aqueles que necessitam de divulgação, aproximação

com o leitor. Os que escrevem bem, mas não têm como aparecer. Essa ajuda tem que ser feita através de resenhas. Conheço cadernos literários que não gostam de resenhas. Críticas ou não. Só que precisamos de resenhas críticas, uma enxurrada delas, assim como também precisamos de resenhas impressionistas. Aquelas que apenas aproximem o leitor do livro, despertem a curiosidade. Agora, no Rio, praticamente não temos nada. Ou temos o nada. Quem pode criticar Chico Buarque no Brasil? Dizer que ele escreve bem, obviamente – é culto, foi muito bem educado, sabe jogar com as palavras –, mas que não é todo esse escritor que pensam ou ele mesmo pensa? Precisamos urgentemente de um jornal literário com coragem. Vamos fazer um?

Por mais que cânone pareça um nome muito distante do mercado e da mídia, estas duas instâncias contribuem decisivamente para defini-lo. Basta pensar que cabe às editoras decidirem o que publicar e às livrarias, os livros a irem para a vitrine. Por sua vez, os suplementos literários definem que obras receberão holofotes. Em vista do poder destas duas forças, os cursos de Letras parecem reduzidos a selecionar, entre os textos que logram alguma visibilidade, aqueles que merecem sua atenção, sobretudo por se mostrarem com potencial analítico. O que a universidade poderia fazer para participar mais ativamente deste jogo que, em última análise, resulta no estabelecimento da imagem de nossa ficção e nossa poesia dentro e fora do país?

Os cursos de Letras não podem ser nichos ou guetos de escritas de ruptura ou de autores na moda, ou queridinhos. É preciso acabar com os ídolos mortos ou suicidas. A “lambeção” de ícones. Fabricação de mitos. Os cursos de Letras precisam se abrir para todos os autores, ou uma gama imensa de autores contemporâneos. Há escritores brasileiros que já

escreveram mais de dez livros e nunca foram estudados na universidade. Per Johns é um deles. Alberto Mussa vem fazendo uma carreira maravilhosa. E devem existir muitos outros por aí. Escritores de mão cheia que são pouco estudados. Enquanto outros são objeto de milhares de teses, ad nauseam. Faculdade não pode ser lugar de panelinha.

A escritura de ruptura é importante, mas a “tradicional” também, o velho romance com princípio, meio e fim, e uma boa história. Gosto de literatura tout court. Pode ser Paulo Leminski, Augusto e Haroldo de Campos, ou Ferreira Gullar, Alexei Bueno, Ivan Junqueira. Carlito Azevedo ou Affonso Romano de Sant’Anna. Moacyr Scliar ou Raduan Nassar. Thomas Mann ou James Joyce. Oswald e Mário, ou Orhan Pamuk. Yourcenar, Livia Garcia-Rosa e Lya Luft. Amo as palavras. Amo o livro, e quero mais. E talvez seja isso que uma faculdade de Letras deva querer também, sempre mais. Apresentar todas as correntes, analisar todas as vertentes, e deixar o aluno escolher o que lhe cai dentro do coração. Editar manuscritos. Fazer concursos literários dentro da faculdade e editar os vencedores, nem que seja em mimeógrafo. Fazer leituras de poesia dos alunos. Apresentação de peças de teatro. Oficinas de poesia e de prosa. Chamar para palestras os escritores das tendências as mais variadas possíveis. Os que os professores gostam e também aqueles que não gostam muito, mas escrevem bem. Uma faculdade tem que ser bem viva... E... VAMOS FAZER UM JORNAL?

Conte-nos sua participação na Revista do Livro, da Biblioteca Nacional. Por favor, aproveite para falar sobre o volume dedicado a mulheres e literatura.

A *Revista do Livro* é antiga, foi criada em 1956, mas andou meio desaparecida do mapa. Ficou fora do ar durante a ditadura, voltou a

ser editada pela Biblioteca Nacional em 2002, depois sofreu novas paralisias ou lacunas. Fui chamada em 2008 pelo Benício Medeiros, editor da revista, para ajudá-lo – ele estava meio desanimado por ter de trabalhar sozinho, e realmente não dá para fazer aquela revista sem ajuda – e, de lá para cá, já conseguimos fazer cinco números. Fico contente com isso, cinco números com dossiês alentados (imitei um pouquinho uma paixão minha, a *Magazine Littéraire*): Cinema e Literatura, Impressão Régia, Machado de Assis, Euclides da Cunha e, por último, Mulheres na Literatura. A próxima, que estamos a organizar, trará um dossiê sobre Joaquim Nabuco. Para mim foi uma delícia, porque voltei a fazer entrevistas, a escrever e a pedir artigos. A revisão ficou com Benício Medeiros, jornalista com texto primoroso, e com a própria biblioteca, que tem uma equipe de revisores. É o calcanhar de Aquiles da revista. Ela é muito grande. Sempre sai com um errinho ou dois, fico com vontade de cortar os pulsos. Aliás, revisão é o terror de qualquer revista, jornal ou livro. Sobre a revista das mulheres, só posso dizer que foi a única vez em que tive um certo choque com o Benício, que é contra guetos literários, seja de escritores mulheres, afros ou gays. Para ele escritor é escritor, não importa a cor ou o sexo. Talvez tenha razão, mas lutei por minha homenagem às mulheres, e creio que ele acabou gostando da ideia. Estão lá: Ana Maria Machado, Rosiska Darcy de Oliveira, Cleonice Berardinelli, Edla van Steen, Astrid Cabral, Dora Ferreira da Silva, Nisia Floresta, Clarice, Lygia, Editora Mulheres, Luzilá Gonçalves, a Rebra etc... Para minha felicidade, a edição de número 500 da *Magazine* é justamente dedicada às mulheres.

Algo muito buscado pelos escritores é o alcance de uma voz própria e, dentro desse processo, muitos sentem a “angústia da influência”, por ser comum que tendam a imitar, conscientemente ou não, os predecessores de

sua predileção. Como editora de cadernos literários, você teve de ler uma infinidade de livros de formas e assuntos variados. Esse tipo de contato facilitou ou dificultou seu trabalho literário? Foi necessário separar a editora da autora na hora da escrita?

Jornalismo atrapalha quaisquer escritores. E até mesmo o jornalismo literário. Impossível escrever tendo que ler uma enxurrada de livros de outros autores. Escrevi meu primeiro livro em forma de copião, enquanto era editora-adjunta de Economia... Só o terminei ou lapidei um pouco como editora do “Prosa”. E *Julia e o mago* escrevi fora do jornal. Balzac, meu grande amor literário, odiava jornal. Em *Ilusões perdidas*, descreve bem as razões de seu ódio. Já eu amo jornal, mas sei o quanto é perigoso para quem quer escrever literatura. Exercitamos nossa pena ao fazer jornal, sendo obrigados a escrever todos os dias, rapidamente. Mas na hora de escrever um livro é melhor se distanciar de redação...

Depois de décadas imersa na literatura – como formada em Letras, editora de suplemento, romancista, anfitriã e conviva dos imortais da ABL (de que faz parte seu marido, o poeta Ivan Junqueira) –, você decidiu retornar à universidade para fazer mestrado em Literatura Brasileira. O que a trouxe de volta ao campus e o que tem encontrado aqui?

Antes de mais nada, quero ressaltar que tenho feito novos amigos, o que é ótimo. Se existe alguma coisa que gosto é de gente inteligente e instigante. Mas fiquei muito assustada ao voltar, não sabia se estava andando para frente ou para trás. E fiquei com medo que me vissem como um unicórnio azul. Ou uma velha senhora, ou seja, eu estava com medo de estar vivendo uma cena da *Volta* ou *Visita da velha senhora*. A ideia foi do Antonio Carlos Secchin, amigo de longa data (fomos

contemporâneos, nos anos setenta, na faculdade). Na realidade eu havia imaginado fazer uma licenciatura para dar aulas. Gosto muito de dar aulas, já que gosto de falar pelos cotovelos. E, na realidade, ainda estou assustada. Fico a me perguntar o que estou a fazer num banco de escola. Se não devia estar em casa a escrever livros. Só que não estou acostumada a ser mantida por ninguém, muito menos por marido. Ser teúda e manteúda nunca fez parte de meus sonhos. Precisava, e preciso, abrir novos caminhos profissionais para minha vida. Por outro lado, sou acostumada a um ritmo de trabalho alucinante. Não nasci para viver em casa. Fico deprimida. O que me assusta ainda, profundamente, é difícil de explicar. Gosto de urgências, trabalhos para ontem. Fico meio perdida em apostas de longo prazo. Agora, estou lendo livros que não leria por minha própria conta, o que é muito bom. E estou sendo obrigada a rachar minha cabeça ao meio, às vezes. Ser complacente, flexível, aberta. Ouvir o outro. É sempre bom chocalhar a cabeça. Quebrar cristais ou se desfazer de cristalizações. Rejuvenesce. Fui em busca também de um pouco de teoria. Um pouco só. Porque literatura para mim está muito além, muito além mesmo, da teoria. Somos escritores por instinto, paixão. Quem se encharca de teoria corre o risco de não escrever nada. Por falar nisso, não ando escrevendo... será por causa da faculdade?

FERRÉZ

**“A literatura melhora a postura,
o jeito de você falar com as pessoas,
os conselhos que dá ou recebe,
a maneira de criar os filhos”**

Ferréz é um dos escritores mais conhecidos da chamada literatura marginal, termo com que ele denomina as produções literárias que provêm majoritariamente da periferia de São Paulo. Sua obra se compõe de crônicas, ficção, poesia e composições de hip hop.

Seus romances *Capão pecado* (2000) e *Manual prático do ódio* (2003) atraíram muita atenção por retratarem as comunidades carentes e a violência sofrida por quem nelas vive. O próximo romance se chamará *Deus foi almoçar* e não tem nada a ver com a periferia, conforme ele explica na entrevista.

Ferréz foi colunista da *Caros Amigos* durante dez anos, tendo parado de colaborar com a revista em setembro último. Com a Editora Literatura Marginal, está lançando livros de bolso por meio do Selo Povo. Ativista social, fundou uma marca de roupa, a 1daSul, cujo lema é: “Somos todos um pela dignidade da Zona Sul”.

Marcamos a conversa na 1daSul do Capão Redondo para as 18h. Ferréz apareceu em companhia do grupo de rap Negro e, durante o papo, recebeu uma ligação do senador Eduardo Suplicy, com quem tratou de um problema que ameaçava a realização de uma festa tradicional de hip hop. Também atendeu clientes da loja, combinou por telefone de dar uma palestra numa escola pública e encaminhou soluções para algumas dificuldades da comunidade.

Mesmo assim, conseguiu discorrer com profundidade sobre temas tão variados quanto trajetória literária, ficção brasileira contemporânea, edição, estética e ativismo.

Ingrid Hapke*

São treze anos de trajetória literária. Como resumiria esse caminho?

Bem, é uma responsabilidade. A gente foi pegando aos poucos e nunca pensei que seria uma responsabilidade tão grande, porque as pessoas estão sempre esperando o seu próximo livro, esperando o próximo sarau ou o movimento que você vai fazer. Quando você vai falar num lugar público, as pessoas param para prestar atenção. São treze anos, então a gente conseguiu plantar um respeito, e manter esse respeito não é fácil, não. O mais difícil é que muita gente conta com você e, como nem sempre você pode ajudar todo mundo ou estar junto com todo mundo, acaba plantando decepções também. As pessoas às vezes não entendem que você tem filho, um casamento para manter, contas para pagar. Muitas vezes a literatura é ingrata na forma financeira. Então a gente tem de trabalhar muito para se manter. Assim que nem estou fazendo aqui. Já dei dezenas de entrevistas trabalhando. Quando a loja em Santo Amaro estava aberta, eu dava entrevista para a MTV, com microfone aqui, parava, atendia alguém, voltava, sabe? Tem uma hora que dá até desgosto, porque quero escrever um texto e não tenho tempo. Mas também faz parte da vida. É que nem nós com essa mistura de rua e tal: acho que isso é que dá a força

* Doutoranda em Letras na Universidade de Hamburgo (Alemanha), pesquisou a literatura periférica de São Paulo, sobre a qual atualmente elabora sua tese.

da literatura também. Afinal, é uma literatura engajada, não é uma literatura sozinho, no quarto, só.

Aproveitando a menção ao engajamento, como você define a literatura marginal? A Bruna Surfistinha faz parte dela?

Ela falou isso?

Não, mas no livro Ficção brasileira contemporânea, o autor, um professor da PUC-Rio chamado Karl Erik Schøllhammer, disse algo assim.

Que a literatura dela tem a ver com a minha?

Não exatamente. Mas tem um capítulo intitulado “Literatura marginal” em que o cara nomeia você, o Luiz Alberto Mendes e a Bruna Surfistinha quase ao mesmo tempo.

Bem, com a literatura é assim: quando escrevo crônicas e tal, ponho bem um lado meu. Mas, quando escrevo romance, é romance, entendeu? Crio personagem, embora pareça realidade, é ficção. Não faço depoimento, que nem muita gente faz, pelo menos por enquanto não fiz. Então faço crônica ou romance. Mas não sei avaliar que nem eles avaliam, não posso julgar, só escrevo, quem julga são os outros. Agora, o termo ninguém queria na época, a pessoa era xingada de literatura marginal: “Ah, aquele cara lê literatura marginal, vende na rua, escreve algumas coisas sobre a polícia”. Naquela época me identifiquei com o nome e pensei: meu, vou pegar esse nome para trabalhar e dizer que sou literatura marginal. Muitos autores não quiseram, até saíram da revista e falaram que não eram literatura

marginal. Respeito também. Cada um é cada um. Mas é um nome a que a gente se apegou para ser alguma coisa também, porque não éramos nem contemporâneos, nem geração noventa, nada disso, e a gente queria ser alguma coisa. Então a gente pegou a ideia do nome, a gente fez e – puta! – virou camiseta, virou gíria aqui na quebrada, agora até tem um sarau com esse nome. Então acabou virando todo mundo. A ideia era essa, que a literatura se popularizasse. E acho que a literatura marginal foi o primeiro passo para isso. Para todo mundo poder dizer: “Eu tenho a ver, passei pela Febem, sou marginal”, e depois aprende o que é literatura. Então foi um primeiro choque, assim, para a pessoa entender que estamos aqui.

Literatura para você é política?

Para mim, é. Para mim é uma forma de política, uma forma de eu chegar e falar daquilo que está errado. Agora estou escrevendo um texto chamado “Tumulto”, sobre a bagunça do trânsito e, ao mesmo tempo, quero mostrar que toda essa bagunça gera alguma coisa. E esse caldo cultural que essa bagunça gera é o que escrevo. Então acho que todo texto que escrevo sempre tem uma mensagem. Não quero ser moralista, escrevo para mostrar alguma coisa, para provocar alguma coisa, nem que seja um sorriso, que sejam lágrimas, que seja algum sentimento.

Voltando aos treze anos de trajetória. Você é um dos poucos autores da periferia que está sendo lido em todas as classes sociais e também foi traduzido para seis ou sete países. Como explica que sua literatura consiga estabelecer essas pontes?

Quando a literatura que faço foi para outros países, desmistificou aquela coisa de que as pessoas compram o meu livro por causa da minha

história. Porque lá fora ninguém sabia a minha história. Compravam o livro pelo livro. Se o livro não for bom, não vende. Então passei isso e, para mim, como profissional, foi bom.

[O celular toca, Ferréz me pede um minutinho e atende: “Oi, senador. Oi, Suplicy, tudo bem? (...) É uma festa tradicional da periferia, 100% Favela, com Mano Brown, Ice Blue, Negredo, entre outros, que ameaça ser proibida justamente no décimo aniversário dela”.]

Na verdade, faço literatura do jeito que acho que os moleques vão compreender, escolho um tema legal, geralmente...

[Interrompe para atender um cliente.]

Geralmente penso só no texto, não no que as outras pessoas vão entender, se vão compreender ou não. Penso assim: o assunto tem de sair de mim, e tem de sair de uma forma sincera. Como esse assunto sai, como, para passar a mensagem, primeira pessoa, terceira pessoa, qual linguagem que vou usar para afetar mais...

[É interrompido por um amigo.]

Por isso que a minha literatura é fragmentada [risos]. Tá vendo? Sempre se tem de resolver os problemas de um, depois vem outro, não tem como não ser.

[Atende um cliente.]

Não, não tem como não ser.

Fragmentada?

Por isso é que é fragmentada. A verdade é essa, não dá para parar. Tem gente que para para fazer literatura. Não consigo.

[Atende o cliente e o amigo.]

Normalmente o fenômeno da literatura marginal é estudado por antropólogos. E, quando a crítica literária se ocupa da produção da periferia, quase sempre constata “a ausência de qualidade literária”. O que acha disso?

Eu acho que em alguns casos é verdade, falta qualidade literária. Tanto que, para pegar as pessoas para o Selo Povo, tenho de tomar muito cuidado, porque às vezes não tem qualidade mesmo. Não é uma crítica à toa. Mas não tem qualidade em várias outras literaturas também. É claro que vão associar periferia com pobre, falta de qualidade, já fazem isso faz tempo. Mas tenho textos meus usados em vários livros de escola, já ganhei prêmios como o da APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte), para melhor revista. Para mim, qualidade é que as pessoas estão lendo, a pessoa na rua está falando o texto, comentando, não é uma coisa parada, morta. O texto mais abstrato, mais rabiscado, mais bem escrito, pode ser chato, não tem fluência. Então antes um Paulo Coelho na mão do que um, não quero comparar, bem, do que um Eça de Queirós, que ninguém lê. Depois a pessoa vai lendo mais, vai melhorando... Mas acho que a literatura marginal subiu muito em qualidade: os versos, os poetas, a prosa também. E – como em tudo – também tem coisa ruim. Como toda literatura. Não é só porque é da periferia que é bom, tem muita coisa da periferia que é ruim. Mas tem coisa boa e a coisa boa é vitória. E até a coisa ruim é vitória. Por quê?

Até um texto mal escrito é vitória, porque é *escrito*. Era para o cara ser analfabeto, era para não saber escrever, era para ser problema de polícia. E o cara está escrevendo mal, mas está escrevendo – então escrever bem é ainda mais vitória.

A que se deve essa subida de qualidade?

Ah, não sei. Sempre me preparei. Sempre me preparo mais. Por exemplo, passei de 2000 a 2003 estudando para fazer um livro melhor. Além de estar vivendo na rua, convivendo com o crime, estava em casa lendo Dostoievski, Hermann Hesse, para fazer uma literatura mais aprimorada. Depois do *Manual*, tem seis anos que estou fazendo um livro novo, quer dizer, tem seis anos que estou aí no laboratório, estudando.

Voltando para a diferença entre literatura boa e ruim. Você já disse que literatura boa é aquela que se fala na rua...

Literatura ruim é a que não se entende, que não dá acesso, que nem no dicionário se acha a palavra, que trava, literatura chata, explicativa demais. Que quando você lê não vai a lugar nenhum, dorme no meio do livro. Essa é literatura ruim para mim. Literatura boa faz vida, emoção, provoca. Literatura boa faz isso para mim. E já falei: tem autor da periferia que é ruim, como tem autor da elite que é ruim, mas também tem muita coisa boa nos dois. Poder aquisitivo não garante qualidade.

Mas a visão do que seja bom ou ruim, a questão do gosto...

Aí está. Por exemplo: você escreve com gíria e eles, falando que é literatura ruim, estão errados, porque na periferia a gíria já é uma

linguagem, um dialeto. Então, na forma da gente escrever muitas vezes o narrador é culto, tem que ser culto, mas a personagem, não, fala cru. Assim como o Jorge Amado criou as personagens falando em baianês, eu as crio falando em favelês. Isso tem que ser respeitado. O lado de lá tem que aprender a entender o lado de cá, que faz dessa forma de propósito. A gente sabe o que está fazendo quando escreve “qual que é”, “nem não”, quando escreve junto. A gente sabe o que faz, faz de propósito.

Às vezes você diz que não é autor, e sim datilógrafo. Por quê?

Porque é assim: já falaram tanto que não escrevo bem que digo: “Sou datilógrafo, só”. Porque, na verdade, não tenho escola nenhuma, o único diploma que tenho na vida é de datilógrafo. Por isso falo que sou datilógrafo do gueto.

Pensei que também tinha a ver com a relação que você e sua escrita mantêm com a realidade: você “realmente” escrevendo, dando testemunho.

Ah, nunca pensei isso, mas pode ser também. Datilógrafo da realidade. Só que invento muita coisa, por isso também a marca de roupa. Sou inventivo, não tem jeito.

Até agora você escreveu principalmente sobre a periferia, mas, numa entrevista que deu no ano passado para a Caros Amigos, falou que não quer mais escrever sobre a favela para a elite não entender o que ela é. Por quê?

Porque é assim: já moro dentro do tema, sou o tema, respiro o tema, os amigos são o tema, então não preciso escrever mais sobre isso. A outra

coisa é que fiquei meio de saco cheio, depois de ter escrito tanto. Agora escrevo um romance, *Deus foi almoçar*, que é ficção total, é outra coisa. Claro que tem muita divergência, muita contundência, mas não tem periferia, não tem favela.

Não estou abandonando o tema, simplesmente quis fazer outra coisa. Acima de tudo sou escritor, sabe, não sou só escritor periférico. Posso escrever sobre qualquer tema, posso escrever um conto sobre os Estados Unidos, posso fazer história em quadrinhos. Nosso tema está ligado a muito sofrimento. Falar de nós, falar de luta na periferia está ligado a muito sofrimento. Não é fácil tocar nisso.

Mas aquilo de a elite não entender o que a favela é...

Também teve uma hora que fiquei com raiva, porque a elite está sabendo das coisas mas não escreve. Eles não vêm ver a realidade, não ajudam, não interferem. Então também chega uma hora que é melhor calar a boca. Se você pega o *Manual prático do ódio*, ele fala de uma periferia que já não existe, essa periferia mudou, muita coisa aí mudou. Então tem outras regras, outra postura e outras loucuras. Então pensei: vou ficar fazendo um paralelo disso, anos e anos depois? Não, vou fazer outra coisa. Uma ficção científica com romance psicológico, tudo misturado. Mas não vou abandonar inteiramente a periferia. Não! Na verdade, morar aqui já é pesado demais. Você está vivendo aqui, o assunto te pega e regurgita em seu trabalho.

Depois de seu conto “Pensamentos de um correria”, em resposta ao “desabafo” de Luciano Huck na Folha de S. Paulo sobre o roubo de seu rolex, você foi acusado de fazer apologia ao crime, o que te fez passar de autor de ficção a autor de crime. A que se deve isso?

O Máximo Gorki foi perseguido na Rússia. O próprio Hermann Hesse foi expulso da Alemanha porque não quis participar da guerra do Hitler. Se a gente pensa nisso tudo, vê que é normal. Quem fica do lado do povo acaba punido. E quem é contra o povo é promovido. O texto do Luciano Huck também é uma apologia ao crime: ele queria que o Capitão Nascimento realmente existisse, porque é um justiceiro, mata bandido, no caso, mata ser humano independente do que seja. O Luciano Huck também fez uma apologia, mas quem foi julgado fui eu. Me deu uma raiva muito grande depois de publicar esse texto, porque é muita hipocrisia, sabe. As pessoas condenando o texto. Me deu tanta raiva que falei: então vamos ver, vamos deixar a realidade funcionar, não vou falar mais nada e vamos ver o que acontece.

A reação contrária a seu texto também poderia ser explicada pela mistura de “vozes”? Como o texto saiu no jornal e na internet, é possível que as pessoas o tenham enquadrado mais como opinião do que ficção?

Na verdade, aquele texto ia ser publicado na *Folha* mas não no caderno “Opinião”, porque é um texto de ficção, né. Se chama “Pensamentos de um correria” porque traz pensamentos de uma pessoa que corre pelo crime. Eu não quis fazer apologia nem nada, só mostrar o outro lado da situação. Mas as pessoas não estão preparadas para ver o outro lado, cada um só quer ver o seu. Quem não vive essa realidade não sabe como que é.

Não achei que ia ser publicado no “Opinião”, mas o jornal publica onde quer. Agora, não me arrependo de nem uma vírgula, colocaria tudo de novo. Não sou eu quem está errado, e sim o país, que é hipócrita. Mas também foi bom, porque mostrou a luta de classes. O país é muito acomodado e a alegria no Brasil é falsa: ninguém está alegre, ninguém está feliz.

Você acha que a internet ajuda a criar leitores na periferia?

Acho, sim. Você divulga eventos, põe um texto lá, o cara lê e comenta. Tenho leitores só de internet, que não compram livro, não vão em palestras, só passam lá, dão uma olhadinha, olham a piada, e olham no site para ler. O importante é que estão lendo.

É o Ferréz mais privado que está escrevendo no blog?

Não, eu queria que fosse um Ferréz mais privado, mas ainda não é. Quando escrevo páginas no diário, guardo. Tem coisas que não dá para comentar no blog, como essas que você está vendo aqui. Qualquer coisa, escrevo um diário, guardo e lanço daqui a alguns anos... uma autobiografia suicida. Mas não dá para colocar na internet, porque é muito forte. Mas tento ser mais eu também, não é personagem, não.

Na Europa, é muito forte a ideia, desenvolvida por Roland Barthes, de "autor morto". Lá, aprendemos a não analisar textos a partir da biografia, trajetória e proveniência do escritor. Parece que com a literatura marginal isso não funciona...

Na literatura marginal, o texto é influenciado diretamente pelo lugar onde você mora. O Gaspar tem a linguagem da quebrada dele. O Brown a dele, o Crônica a dele, todos os caras. O Itaim está 100% ligado com a literatura do Buzo. Sacolinha está ligado com Suzano e eu com o Capão. Não tem como desconectar. A gente até tenta, mas é difícil.

Você foi convidado a participar da Flip. O que achou?

Quem me convidou foi o Site Clube de Autores Independentes. E, bem, foi da hora. Ando lá, posso vender minha literatura na rua e participar,

que também é importante. Agora, acho que também é muito ego, pouca gente com livro na mão. Pouca cara de feira literária, né. Muita gente passeando, tirando foto, comendo bem, bebendo cerveja. Tanto que vendi pouquíssimos livros. E agora fui para Pernambuco e vendi muitos livros. Um evento desse tamanho, sabe, e vendi todos os livros que tinha. Porque as pessoas foram porque realmente gostam de literatura, para comprar literatura, conhecer escritor. Na Flip, achei estranho: vi o Tezza andando, o Tezza, caralho, e as pessoas nem conheciam. Poucas pessoas também me conheciam. Fiquei meio decepcionado. Achei muito para turista ver.

Soube da polêmica porque os organizadores da Flip convidaram mais autores de não-ficção do que de ficção? Tinha gente dizendo a feira deveria destacar a ficção. E foi o Fernando Henrique Cardoso...

O Fernando Henrique Cardoso é cagada...

O Gilberto Freyre foi homenageado...

Eles sempre pegam alguém para chocar. É o Chico Buarque, o Fernando Henrique, muito artista da Globo... Então as pessoas vão lá e dizem: "Olha aquele cara da novela!". Porra, é uma feira de literatura! Esses caras da novela já vão a tudo que é evento! A gente tem que dar graças a Deus que tem uma feira de literatura, mas acho muito Hollywood também. Muito business.

O que você acha da literatura brasileira contemporânea?

Muito boa! Tem autor bom para caramba, que está fazendo carreiras maravilhosas e lançando livros a todo momento.

[Atende à chamada de uma professora que o convida para dar uma palestra numa escola pública.]

Da literatura contemporânea não periférica, quem você lê? Quais são seus autores favoritos?

Ai...

Bernardo Carvalho, Milton Hatoum, Santiago Nazarian?

O Santiago Nazarian é muito bom. Também gosto do Marcelino Freire, leio os contos dele direto, tem um CD que passo sempre, muita gente ouviu o CD dele. E depois, na verdade, só autor marginal, mano. Em Recife tem um, em Minas tem outro. Então leio muito, porque chega na minha mão. Também por causa da minha editora, do Selo Povo. Chegam muitos textos, caras desconhecidos mandam texto de tudo que é lugar. Fui para Recife e encontrei o Miró, que vende coisas na rua, me trombou e aí, porra, fez uma palestra comigo. Também leio muita coisa de música, chega muito CD. É que estou muito na música também, no hip hop. Fora que leio tudo o que tem de quadrinhos. E principalmente os clássicos, agora estou lendo os clássicos.

Fale um pouco sobre o Selo Povo.

A ideia é dar espaço para escritores que não publicam, que têm livro na gaveta. A gente pegou agora *Amazonas em chamas*, da Catia Cernov, um texto de Lima Barreto, Marco Teles... Também estamos fechando um contrato com o Luiz Alberto Mendes, que é um grande autor. Está demorando um pouco, mas a gente quer que os livros saiam bonitos, bem feitos, com qualidade. Como a gente não tem

dinheiro para fazer tudo ao mesmo tempo, vai aos poucos. Mas é uma editora voltada para autores da literatura marginal mesmo.

Você está atuando em muitas frentes, como escritor, editor e até fazendo um filme a partir do Manual prático do ódio...

Não, isso do *Manual prático do ódio* é o seguinte: já tem sete anos que foi comprado para cinema, mas ainda está no roteiro, que filme é caro... Por enquanto é só isso... Não quero mexer com filme, não. É muito trabalhoso e já tenho muito trabalho. Agora quero fazer um CD de recitação, já estou gravando algumas poesias. Também estou gravando um CD de música. Muita atividade, mas gosto também. E onde estou me identificando mesmo é com a literatura.

Como e em que sentido o hip hop influencia sua escrita?

Ah, influi muito, é uma coisa que ouço muito. A linguagem é muito boa, os textos são muito inteligentes. Tem moleque de segunda, terceira série que não conhece texto nenhum e faz uma letra foda. Também comecei a escrever assim, bem oral. Tem texto meu que vem forte do hip hop. Por isso estou fazendo esse trabalho meio recitado, porque não é nem música nem poesia. É para ser recitado, com força.

O espírito hip hop parece inspirar vocês de uma maneira bastante ampla.

A gente bebeu da fonte do hip hop, agora é tempo de devolver. Aí, a gente faz um projeto de grafite, tem a ONG... É muito bom: a gente trabalha dentro da comunidade, não precisa sair. Sai para reunião, mas está aqui dentro. Fico muito feliz de poder fazer uma camisa, uma calça, dou graças por isso todos os dias. Tenho muito carinho por essas

peessoas que atendo aqui na loja. O dinheiro delas é suado, querem parcelar no cartão, não têm o dinheiro todo. Então sempre dou um panfleto, converso, estímulo, falo: “Leve um livro. Se não levar, leia na internet”. A ideia é sempre multiplicar, somos multiplicadores. Por isso a cultura nossa é tão em voga, porque estamos multiplicando.

Você acha que o movimento da literatura periférica conseguiu transformar a periferia?

Conseguiu muita vitória, falar que não é mentira. Tem muito autor escrevendo, no laboratório, tem muito sarau rolando, tem muito livro. Antigamente a gente estava sozinho. Eu por um lado, Buzo pelo outro. Muita coisa já mudou ou está mudando. O cara que faz literatura ou lê um texto da literatura marginal e leva para o sarau, daqui a pouco arruma um emprego melhor, está com a família melhor. Mas isso não é visível aos olhos de todo mundo, não é uma camisa que se põe e sai na rua. A literatura melhora a postura, o jeito de você falar com as pessoas, os conselhos que dá ou recebe, a maneira de criar os filhos, e nada disso é visível. Se olhar bem, você vai perceber que cultura não é visível. Por isso os governos não investem em literatura: porque não é visível.

Ousaria fazer alguma previsão para sua literatura?

O futuro é popstar [risos]. No início, a gente foi muito zoadado. Agora fico muito feliz quando os moleques da favela debatem um texto meu, recitam um para o outro. [Dirigindo-se a um amigo que se encontra na loja:] Ô, Nilson, aquele lugar onde a gente foi cantar que tinha um funk danado, como se chama? Eldorado, né? Tinha um churrasco

lá, a gente ia cantar, aí passa um cara bêbado, negão, caraca, até o Negrodo ficou com medo: “Esse cara tá armado”. Aí falo: “Não, relaxa”. Então o cara diz: “Li um texto seu, você escreveu na *Folha*, é isso mermo, é nós, mano”. Tudo escuro, o cara muito bêbado, então falei: “Isso é louco, mano, o cara recitando literatura na rua”. Às vezes vou dar uma palestra e os caras nem me conhecem. No Eldorado, tive a felicidade de ver o cara falando o meu texto ao vivo – o texto voltou para a rua.

Coisa parecida senti na Galeria do Rock. Eu estava passando e vi um cara distribuindo os meus textos. Um outro pegou e disse: “Esse cara escreve muito, hã?”. Aí olhei e falei: “Esse cara sou eu”. “Você, mano?”. Tenho a felicidade de ver texto meu na rua, grafitado... Acho que é a força da palavra. Tem gente que nem gosta de mim, mas gosta do texto – e isso é o que importa.

FRED GÓES

**“Liberdade é uma questão de foro íntimo
e que tem a ver com livrar-se das amarras do cânone,
da caretice, do politicamente correto,
das normas intransigentemente rígidas”**

Não há característica mais marcante na produção de Fred Góes do que a diversidade. Professor de Teoria Literária da Faculdade de Letras da UFRJ, Fred é pesquisador, compositor, letrista e recentemente estreou na ficção com o livro de contos *O poço de Campaná*.

O pesquisador reflete sobre temas como cultura popular, carnaval, música e literatura marginal. O compositor e letrista discute questões como a revalorização do samba, da palavra poética e da linguagem regionalista. O prosador recria situações bastante contemporâneas, enfocando as máscaras sociais, a insanidade e a incansável busca de libertação do eu.

Nesta entrevista concedida por e-mail aos alunos de graduação em Letras da UFRJ **André Uzêda** e **Luciana Maline**, Fred, sempre irreverente, discorre sobre alguns aspectos que o instigam na atualidade. Fala sobre a pluralidade de sua obra e suas parcerias com artistas como Moraes Moreira, Armandinho Macedo e Guilherme Maia. Também descreve a singular experiência de sua última pesquisa, dedicada a desvendar os mistérios do carnaval negro do Mardi Gras de Nova Orleans.

Certa vez você definiu o carnaval como um “rito múltiplo, excessivo, marcado pela excepcionalidade e [...] pela diversidade”. Tais características

também podem ser notadas em suas múltiplas, excessivas, excepcionais e diversificadas produções. A que você atribui essa pluralidade?

Em primeiro lugar, agradeço por vocês me acharem assim meio “cheese-tudo”. Brincadeira... Mas, na verdade, tenho mesmo este perfil múltiplo e atribuo isto à minha curiosidade e interesse por inúmeras coisas. Quando gosto de algo, vou fundo. Assim é com a literatura, com a música popular e o carnaval, com as artes visuais e dramáticas, só para dar alguns exemplos. Acabo sempre participando dos universos que me atraem. Não me satisfiz em ser um estudioso da literatura, escrevo ficção. Não me limitei a ser um pesquisador da MPB, sou compositor-letrista. Minha experiência de folião do carnaval baiano, nos desbundados anos setenta, virou dissertação de mestrado: o primeiro ensaio sobre trio elétrico. Depois sistematizei os estudos do carnaval, fui membro de júri de escola de samba, líder de grupo de estudos sobre o tema (Núcleo Interdisciplinar de Estudos Carnavalescos). O mesmo aconteceu com a dramaturgia e as artes visuais. Tenho textos teatrais escritos, alguns já montados, roteiros de vídeo etc. Minha mudança de volta de Nova Orleans, quando lá estive desenvolvendo minha pesquisa de pós-doc sobre Mardi Gras, o carnaval deles, foi paga com a venda dos desenhos que fiz então. Eram as personagens que via nas *second lines*, nos bairros negros, dançando atrás das bandas de metais.

Ao trazer para a academia temas como carnaval, cultura popular, crônica e cancionero da música popular brasileira, você parece não se restringir ao cânone estabelecido pela teoria da literatura. No entanto, tampouco parece ser seu intuito fazer com que tais temas sejam canonizados. Em sua opinião, qual o grande ganho de se refletir sobre esses temas marginais?

Na realidade, esses temas eram marginais no contexto acadêmico, mas hoje estão completamente absorvidos. Nunca perdi de vista os “faróis”

que me indicavam caminhos, as referências, como Mário de Andrade, Vinicius de Moraes e minha mestra Helô, Heloisa Buarque de Hollanda, que me ensinaram a estabelecer o diálogo entre o literário e os diferentes campos do saber, especialmente aqueles fora do foco principal. Estes me permitiram encontrar intérpretes do Brasil que o cânone não legitima.

No livro Antes do furacão: o Mardi Gras de um folião brasileiro em Nova Orleans (2008), você procurou não só ressaltar as possibilidades de compreensão do Mardi Gras de Nova Orleans, mas traçar um paralelo com eventos semelhantes em nosso país. É o que se constata em passagens como a seguinte: “Assim que as pessoas começaram a se reunir nas ruas, despontava um ambulante vendendo cerveja [...], um pequeno caminhão trazendo na carroceria uma fumegante churrasqueira [...]; churrascos que me faziam lembrar de nossas festas populares de rua” (p. 36). O que te levou a aproximar as duas experiências?

Eu tinha algumas pistas, hipóteses vagas a partir do que já havia lido sobre o Mardi Gras. Observei que havia muito pouco material sobre o carnaval negro em português e mesmo em inglês.

O grande interesse estava centrado no “carnaval oficial”, o carnaval branco, com reis, rainhas, bailes de casaca e vestidos de rigor. A minha questão era a mesma que eu não conseguia responder aqui antes de ir: o que levava os homens negros a se fantasiarem de índios, tanto em Salvador (como metonímia do Brasil) quanto em Nova Orleans?

Depois de muitas tentativas de me aproximar do fechadíssimo universo dos *Mardi Gras Indians* e depois de muita pesquisa sobre o assunto, pude confirmar que os negros se vestiam de índios por duas principais razões. A primeira: eram os índios que acolhiam os negros que fugiam no tempo da escravidão; a segunda: eram os índios os únicos indivíduos que enfrentavam os brancos em batalhas. No final

do século XIX, eram muito populares os Wild Shows, a exemplo dos apresentados por Buffalo Bill. Estes espetáculos eram frequentados pela classe trabalhadora, pelo proletariado composto maciçamente por afro-descendentes. Não se pode esquecer que no Sul houve *apartheid* até os anos sessenta e que Nova Orleans foi palco de importantes momentos na luta da igualdade de direitos. Carnaval negro não era um assunto a ser discutido em bibliotecas ou espaços da academia, tive que sair em campo. O curioso é que na volta tive a resposta para a versão brasileira dos índios negros. Se em Nova Orleans eram os shows de Buffalo Bill a fonte de inspiração, aqui eram os filmes de bang-bang, de mocinho e bandido, onde os inimigos eram impreterivelmente os índios.

Quanto ao aspecto comparativo, sendo o assunto o carnaval, não há como não estabelecer paralelos, afinal produzimos um carnaval cuja marca é a diversidade, a grandiosidade, o hiperbolismo. Talvez por eu ser um estudioso do tema, vocês me tenham feito a primeira pergunta. Sou, sim, uma alma carnavalizada. Tenho quase todo o tempo uma festa na cabeça. Acho que nasci com um rojão na mão. Minha porção yang é muitas vezes maior que a yin.

Uma de suas frentes de pesquisa é vinculada à produção do corpo nas mídias. É a esse campo de reflexão que podemos vincular algumas de suas obras, como: Em nome do corpo (com Nízia Villaça), Que corpo é esse? (com Ester Kosoviski e Nízia Villaça) e o livro coletivo Corpos-letrados, corpos-viajantes (organizado por Luiz Edmundo Bouças Coutinho e Flora de Paoli Faria). À luz dessa temática, qual a imagem social atribuída ao corpo e de que modo ele se faz discurso?

É impressionante o lugar que o corpo assumiu na contemporaneidade. Basta lembrar que não faz muito tempo as pessoas se cobriam inteiras, as mulheres desmaiavam sem respiração, amarradas em corpetes

torturantes. Hoje o corpo é lugar de debate, é suporte de *piercings*, *tattoos*, *brandings* e outros baratos. É tão incrível que enquanto a gente está vivo tem nome e sobrenome, depois que morre vira o corpo. Então o corpo é o boneco que carrega todo o resto, ele é importantíssimo.

Em sua pesquisa, você dá bastante atenção ao gênero crônica. Em seu projeto mais recente, o livro O poço de Campaná, a crônica é o instrumento estrutural de transmissão de sua mensagem literária. Para você, o que se diz em uma crônica que os demais modelos textuais não revelam?

Acho uma delícia o dinamismo da crônica. Acabou de ler, já era, vira proteção de panela de arroz, enrola peixe na feira.

Ela tem a velocidade da cidade, do anúncio, do outdoor, do santinho distribuído pelo ambulante que traz seu amor de volta em três dias. Ela nasceu na mídia e evoluiu com ela, é camaleônica. Está na letra de canção, no jornal (sua origem), no rádio e na televisão, nos blogs, twitters e no que mais venha por aí.

Passado o tempo, torna-se uma grande fonte de informação da vida cotidiana de um determinado período. O que gosto na crônica é que ela é o que não está na primeira página. Está abaixo da linha do folhetim, tem rodapé na alma. Acho que gosto de crônica porque ela é espaço de experimentação, não tem forma fixa, nunca foi nem será *mainstream*.

O poço de Campaná se encerra com a crônica “A libertação”, em que você transmite a ideia de que a real liberdade se dá na insanidade da velhice, quando ocorre o desprendimento dos princípios sociais. Seria mesmo na margem da loucura que se encontraria a real libertação?

Não sei se nesta fronteira, mas tenho certeza de que a liberdade é uma questão de foro íntimo e que tem a ver com livrar-se das

amarras do cânone, da caretice, do politicamente correto, das normas intransigentemente rígidas. Tenho pavor de repressão, censura. Aquela senhora que se liberta e dá bananas para o mundo no conto é meu alter ego. Depois que fiquei mais velho, vocês não têm ideia da quantidade de bananas simbólicas que distribuo por aí.

Em “O labirinto sem limites”, prólogo de seu livro Os melhores poemas de Paulo Leminski (com Álvaro Martins), você demonstra quão fundamentada teoricamente é sua visão da obra literária. No entanto, três anos antes o mesmo Leminski aparecia como seu parceiro, junto a Moraes Moreira, na canção “Sempre Ângela”. Como se dá o trânsito entre o crítico refinado e o compositor popular?

Tanto Paulo quanto Moreira são poetas refinadíssimos. Não consigo perceber fronteiras entre o meu trabalho teórico e a minha produção literária. Procuro sempre nas duas atividades ser o mais apurado possível. Tanto as conversas com Paulo quanto com Moreira deveriam ter sido ou serem gravadas, é parada de alta voltagem. Só Jesus!!!!!!!!!!!!!!!

Nomes como Moraes Moreira, Toni Costa, Armandinho Macedo, Guilherme Maia, entre outros, são recorrentes na assinatura de suas parcerias em canções. No âmbito teórico, algumas parcerias também foram formadas, como com André Bueno, em O que é geração beat?, e com Nízia Villaça, em Em nome do corpo. Qual seu critério para escolha de parceiros e como se dá o processo de criação em conjunto? Aproveite para falar um pouco sobre seu interesse por Jack Kerouac e companheiros.

Que par seria? Parece ser uma pergunta sem resposta. É uma questão pura e simples de sintonia, de afinidade. Como dizia Vinicius, “é

namoro sem sexo”. Recebo muitas canções de diferentes compositores, mas não rola liga, a coisa não sai, é curiosíssimo, e muitas vezes constrangedor. No plano da produção intelectual, a coisa é bem semelhante. O trabalho (pesquisa e livro) é sempre resultado de um interesse mútuo.

No que diz respeito aos beatniks, tanto eu quanto André estudávamos e líamos tudo sobre contracultura naquele momento. A gente conversava muito sobre aquele universo *on the road*, sobre aquelas fenomenais experiências poéticas, sobre aquele nascedouro de uma poesia nova, que propunha incorporar na dinâmica do verso poético as experiências e sonoridades das improvisações do jazz e do blues. Aquilo tinha tudo a ver com a gente naquele momento e o livrinho editado pela Brasiliense, na coleção Primeiros Passos, virou cult.

Algumas de suas composições se destinam ao público infantil, como “Bola de cristal” e “Dodói neném”, ambas em parceria com Guilherme Maia. Não por acaso, as duas foram gravadas pelos ícones infantis do final dos anos de 1980 e 90: Mara Maravilha e Xuxa, respectivamente. Como se dá seu processo de criação de letras dirigidas a um público com uma linguagem tão própria, como a criança?

Adoro criança, tenho a maior entrada com elas porque as trato como gente e não como miniaturas débeis mentais. As crianças guardam poesia em estado puro, isso ajuda a bater bola com elas. Agora, que tenho duas netinhas gêmeas, já comecei a escrever para elas. Guilherme Maia e eu musicamos uma adaptação do Pedro Oliveira e da Graça Coutinho de um conto do Wander Piroli chamado “O menino e o pinto do menino”, que acho que foi uma das melhores coisas que já fiz. As canções são lindas. Sempre que as ouço, me emociono.

Uma de suas ramificações criativas a que se tem menos acesso é a de dramaturgo. Em parceria com Lauro Góes, você fundou e dirigiu o Teatro Universitário de Letras/UFRJ (Tule) e, nessa época, escreveu e montou o espetáculo K-ótico após-trópico romântico. São também de sua autoria os textos teatrais Te vendo vivendo aos pedaços, A luz de Andaluiza (com Lauro Góes), Mocreias e jabiracas (com Graça Coutinho) e As decrépitas de Copacabana (com Maria da Guia). A teledramaturgia recebeu igualmente sua assinatura, como nos roteiros dos vídeos I'm Tupyniquim e I'm Tupyniquim too e, posteriormente, I'm Tupyniquim tree, a árvore, todos dirigidos por Graça Coutinho e Pedro Oliveira. Não só em termos estruturais, mas também no modo de transmitir a mensagem, qual a diferença entre produzir textos que se destinam a ser representados e aqueles em que a projeção é formada no imaginário no leitor?

Acho que devo ter sido abduzido pelo Big Brother e não lembro se ele colocou uma câmera na minha cabeça (sorria, você está sendo filmado!). A sensação que tenho é a de que estou sempre filmando tudo. Quando escrevo conto, letra, teatro, vídeo, vejo as cenas, as personagens, sinto os perfumes, a temperatura dos cenários, é um negócio de doido. É por isso que volta e meia fico atordoado quando o comitê, que se mantém permanentemente reunido na minha cabeça, resolve entrar em desacordo. Aí é que o bicho pega. É uma gritaria que só vendo, ninguém concorda com ninguém. Acabo sempre exausto.

A máscara é uma metáfora constante em sua obra. Se por um lado é símbolo maior do carnaval, como você mostra no título de seu livro Brasil, mostra a sua máscara (2007), seleção de textos dos mais variados autores sobre essa manifestação cultural, uma outra interpretação pode ser dada à figura da máscara, como na crônica "Encontro matinal", de O poço de Campaná, na

qual encontramos o seguinte trecho: “O encontro matinal com o espelho vem se tornando terrível. Tomou proporções trágicas. É a máscara. A que flagra naquela situação desprotegida, vazia. Sempre desgrenhado, amarfanhado, hálito de búfalo”. Sobre o domínio da metáfora, você acha que o mascarar esconde ou multiplica?

A coisa mais fascinante é que não há nada mais revelador que a máscara. Metáfora não é isso? O que seria da poesia sem ela? Não é a metáfora o ninho da conotação? A máscara, a metáfora se multiplicam no salão de espelhos da poesia no sentido pleno.

Em sua tese de doutorado Gil engendra em Gil rouxinol, a letra da canção em Gilberto Gil, você desenvolve uma análise apurada das obras do baiano que se desdobrou em seu livro Gilberto Gil. O que chamou sua atenção nas letras do compositor a ponto de torná-las objeto de estudo?

Gil foi minha tese de doutorado. Eu havia escrito, logo depois de terminar o mestrado, um livro sobre ele para a coleção Literatura Comentada, da Abril. Era um livro que seguia um modelo predeterminado pelo editor. Foi um sucesso o livrinho, que vendia nas bancas de jornal. O Gil é um luxo como letrista e como músico. Tem um universo bem determinado de temáticas, numa pluralidade de ritmos. Filósofa muito (“Se eu quiser falar com Deus”). É a primeira voz que sistematiza as questões da negritude na MPB. Transita entre as sonoridades internacionais e as brasileiras, urbanas ou rurais, com a mesma desenvoltura. Conversando com vocês agora, acho que aprendi com o Gil o ofício de fazer letra de canção. Foi bom tê-lo estudado. É uma sensibilidade rara.

Diz-se que o baiano não tem pressa, e foi no proveito desse tempo tão próprio que você pescou a delicadeza de detalhes peculiares da região, como na

canção “Eu trouxe no Mocó” (em parceria com Toni Costa), cuja letra diz: “Carimã / Milho pro mungunzá / Coco e alho pro arroz de hauça / Ababá novo e colher de pau / Dendê, pimenta, venha cá, muito sal / Ponha não”. Essas imagens parecem ganhar um sentido que vai além da fotografia verbal composta por você. Certamente não foi por acaso que, em uma história de amor recíproco, em 2008 você recebeu da Assembleia Legislativa de Salvador o título de Cidadão Baiano. O que a Bahia tem que atrai tanto o seu olhar?

O que a Bahia e a baiana têm? Têm meu Senhor do Bonfim, Caymmi, Gil, Bethânia, Caetano, Moraes Moreira, Capinam, Dodô e Osmar, Gregório de Matos, Castro Alves, Jorge Amado, Mãe Menininha, acarajé, abará, moqueca, mocó, coco, capoeira, vatapá, dendê, candomblé, Arembepe, Itapoã, Porto da Barra, Porto Seguro, Chapada Diamantina. É melhor perguntar o que não tem. Tem de um tudo. Uma alegria, uma diversidade, uma autoestima sem par, uma cultura popular incrível. Um povo chocolate e mel, como diz Gil. É a Pasárgada do nosso cancioneiro. Você já foi à Bahia? Então vá, não preciso nem responder.

Em algumas de suas letras, por meio de referências intertextuais, você parece nos remeter a um certo saudosismo em relação ao samba de raiz. Contudo, um olhar mais atento percebe apenas uma mudança nesse panorama: “pra quem te chamar de samba / saber que essa ginga da gente / mudou mas jamais se perdeu” (“Ginga da gente”, parceria com Guilherme Maia). O que se perdeu e o que mudou?

Antes de mais nada, vamos afinar nossa nomenclatura. “Samba de raiz” é uma expressão da qual tenho pânico, assim como tudo que qualifica um princípio como unívoco. Gosto muito mais da copa que dá fruto, flores e sombra do que da raiz enterrada. O que digo na letra é que a ginga mudou, mas jamais se perdeu. Outro dia vi um *take* de

um moleque surfando no Arpoador e aquela imagem traduzia com clareza essa ginga da gente. Um gringo que não é do samba ou do funk cariocas jamais faria uma manobra daquelas, o suingue era de passista. Tem a ver também com o que Ismael Silva disse sobre o andamento do samba nos primórdios. Para a escola evoluir tinha que bater “bumbumpaticumbumprugurundum”, que era uma batida diferente do “tatatarara”. Essas onomatopeias traduzem o caráter antropofágico do samba que conhecemos hoje e que segue se modificando, absorvendo novas sonoridades. Em 1997, eu era jurado e vi Mestre Jorjão da Viradouro brindar a avenida com uma novidade que me deixou extasiado. O Mestre introduziu na sequência da paradinha uma soberba levada de funk que deixou o maestro que julgava bateria no meu módulo de cabelo em pé. Era uma prova de que a ginga da gente mudou, mas jamais se perdeu.

Pode-se dizer que sua intimidade com a música vai além de seu tempo de vida. Um de seus ancestrais, o violinista Giovanni Liberalli, foi spalla da orquestra que acompanhou D. João VI em seu exílio brasileiro, no início do século XIX. Nessa mesma lógica, tivemos ainda seu avô materno, Mário de Souza Liberalli, pianista e engenheiro, responsável pela montagem da primeira estação de rádio brasileira, em 1922. Seu pai, por sua vez, escreveu em 1936, em parceria com Macedo Soares, “Pode ir embora”, gravada por Carmem Miranda. Não só em sua face de letrista, mas também em O poço de Campaná, notamos um ritmo que confere às crônicas um caráter híbrido e indefinido, entre a forma da prosa e o tom poético. Para você, que poder semântico a musicalidade pode exercer?

Não entendo a vida em silêncio. Claro que preciso muito de momentos de silêncio, mas para mim a dinâmica do viver tem ritmo, musicalidade.

Tenho momentos valsa e momentos rock, muitas vezes bolero, samba e, quando estou mais assim para baixo, tenho blues e tango no coração. Sou um DJ de mim mesmo.

JULIO MONTEIRO MARTINS

**“O período do ‘boom literário’,
que durou mais ou menos de 1974 a 1978,
foi o verdadeiro ‘milagre brasileiro’,
a primeira e única vez em que a ‘alta’ literatura
foi ao mesmo tempo difundida e influente no Brasil”**

A realização desta entrevista me possibilitou reencontrar Julio Monteiro Martins e seus escritos, que me acompanharam durante o ano de 2006, passado na Itália, no âmbito de um intercâmbio entre a UFRJ e a Università per Stranieri di Siena.

Julio foi um escritor muito ativo no circuito nacional na década de setenta que, após alguns anos de ostracismo, saiu do Brasil. Atualmente é um intelectual profundamente inserido na Itália, um escritor que publica regularmente em língua italiana e edita uma revista online sobre literatura, *Sagarana*.

Cheguei à obra de Julio através do professor Andrea Lombardi, que conhecia e simpatizava com a problemática dos escritores emigrados que escreviam em língua italiana: psicanálise, fronteiras, exílio e migração deveriam passar minha leitura da obra de Julio. Li tudo o que ele tinha publicado em italiano, entrei em contato com ele e, na companhia de Juliana Cassidy, fui conhecê-lo.

Depois de um almoço na praça de Lucca, seguimos até a casa de Julio, para uma conversa de cerca de três horas. Ele falava com alguns “intercalar” extremamente italianados e dizia que acontecia muito pouco de falar de sua produção para brasileiros. “Eu fui exilado, nós não devemos ter medo das palavras”. Lembro bem dessa frase.

Voltando ao Brasil, a obra do período italiano de Julio se tornou tema de minha pesquisa de Iniciação Científica. Independente do que o escritor acreditava haver acontecido em sua vida privada, eu sentia que sua obra não guardava aquelas questões, então discutia, durante as sessões de orientação, se a problemática interessava à literatura.

Numa intuição dialética que depois eu entenderia melhor, aproximei a obra de Julio da poesia da italiana Patrizia Cavalli. A obra de Patrizia nunca tinha sido vista pela crítica italiana como literatura de exílio. Já a de Julio era compreendida sempre com esse epíteto, com que nunca consegui lidar pacificamente: assim, para loucura de meu orientador, inverti as hipóteses e tratei Julio como pertencimento e Patrizia como literatura de exílio.

Voltar à obra de Julio me fez retornar àquela tarde ensolarada em que três brasileiros se encontraram para conversar sobre literatura e tentaram inúmeras vezes lembrar como se dizia em português preciosidades de uma língua italiana adotada pelos três, como por exemplo *stroncare*. Mas isso é papo para outra conversa.

A que segue se deu por e-mail nos primeiros dias de agosto de 2010. Perguntei a partir do Rio e Julio, sempre muito delicado e atencioso, respondeu de Lucca. Julio fala sobre um período frutífero da literatura brasileira, a Itália de Berlusconi, o fazer literário em detalhes, a relação entre o gênero conto e a tradição italiana, enfim, foi mais um ótimo papo.

Gabriela Valente*

* Mestre em Literatura Italiana (UFRJ).

Você começou seu percurso como escritor num Brasil ditatorial, na companhia de Ana Cristina Cesar, Caio Fernando Abreu, Domingos Pellegrini Jr., Cacaso, entre outros – chamados “Os novíssimos” ou “Os ratos peludos”. Fale um pouco sobre esse momento literário em nosso país.

Pois é, o início da minha vida literária coincidiu com um período “muito interessante” da história brasileira, no sentido em que os chineses usam a palavra “interessante”, ou seja, como um eufemismo para “terrível”, “tenebroso”, “impiedoso devorador de homens”. Os meus primeiros poemas são do longínquo 1968, poemas de revolta contra a repressão ao movimento dos negros nos Estados Unidos, em Oakland e Berkeley, que eu via no telejornal em preto-e-branco na tevê da casa dos meus avós. “Protesto” era o título do meu primeiro poema “engajado”, publicado num jornalzinho dominical da minha cidade. Era obviamente uma poesia ingênua, mas demonstra que já aos treze anos eu interpretava a missão da literatura como potencialmente eficaz como intervenção na vida social e política, confiava nesse seu poder de conversão da realidade em utopia, apesar do processo lento, fatigoso, ingrato, e que às vezes se assemelha a uma estagnação a exalar os seus miasmas. Como por exemplo nos anos do “milagre brasileiro”, como os militares, os “Delfim-boys” e a Rede Globo a eles associada batizou a expansão neoliberal de matriz estadunidense no Brasil dos anos setenta. Os slogans oficiais de então eram “Ninguém mais segura este país” e “Brasil: ame-o ou deixe-o” (quem sabe se não foi esta “sugestão” a ser acolhida muitos anos mais tarde – como certas sementes no inverno –, quando boa parte da *intelligentsia* brasileira decidiu flertar existencialmente com os aeroportos...).

A tentativa naqueles anos, através da repressão, dos “desaparecimentos” oficiais e da censura, de esmagar ou ao menos atrofiar a criatividade

da cultura brasileira – que vinha energizada por anos de euforia e de combates militantes – resultou no oposto do que pretendiam: a arte brasileira inventou-se um apogeu nas trevas, enriqueceu-se de indignação civil mas também de formas sofisticadas, de uma capacidade nova de criar e de entender metáforas, com o gosto pelo simbólico penetrando capilarmente a classe média jovem e até mesmo uma parte do povo, com sambas-enredo que pela primeira vez cantavam não o passado, mas o futuro, a certeza de um futuro de liberdade, a expectativa do “pulo do gato”, da punição pública dos servidores-carrascos, da reinversão dos valores antes invertidos, do avesso do avesso, em síntese, de uma palavra belíssima hoje em desuso, como tantas palavras belíssimas (e não é por acaso): da “redenção” do país. No ano passado, durante um seminário em Roma, ouvi uma coisa que me chocou: um jovem professor da USP especializado na obra de Guimarães Rosa me dizia que na sua universidade aquele período histórico brasileiro, os anos setenta, é conhecido como o Vazio Cultural! Vazio!!! Foi a coisa mais absurda que já escutei na minha vida. Seria como apelidar a Belle Époque de “Vazio artístico” ou os anos do pós-guerra de “Vazio filosófico”. O período dos anos setenta no Brasil, que muito mais apropriadamente foi chamado de “boom literário”, foi exatamente o que o som da palavra “boom” inspira: uma explosão. Como é possível que os nossos amigos da USP se enganem tão redondamente? Não estão por ali um Antonio Candido ou um Alfredo Bosi, para lhes dar melhores conselhos? Ou será que São Paulo chama “vazio” tudo o que não é espelho? Como naqueles anos a pauliceia preferiu não se desvairar e teve uma participação literária modesta em comparação com o Rio, com Minas ou mesmo com o Nordeste ou com o Rio Grande do Sul, hoje resolvem contemplar as próprias pálpebras e chamar de “vazio” o horizonte que não querem ver.

Naqueles anos, ao menos três gerações de escritores brasileiros produziam uma literatura riquíssima contemporaneamente, e as três gerações contemplavam discursos de oposição ao regime ditatorial: a geração de Drummond, Erico Verissimo, João Cabral e Clarice; a seguinte, de João Antônio, Rubem Fonseca, Oswaldo França Jr., Lygia F. Telles, José J. Veiga, Wander Piroli, José Louzeiro, Campos de Carvalho, Ferreira Gullar, Romano de Sant'Anna, Callado, Esdras, Edilberto Coutinho e Ivan Angelo; e em seguida a nossa, os Novíssimos (ou “Ratos peludos”, como nos apelidou em 77 uma ótima jornalista e escritora, Cecília Prada, que na analogia pensava numa experiência científica com uns ratinhos crescidos num congelador, que se nutriam do próprio gelo para sobreviver, como nós nos nutríamos “antropofagicamente” do ambiente repressivo para criar literatura). Os Novíssimos eram o Caio, Domingos Pellegrini, eu, Emediato, Antônio Barreto, Silvio Fiorani, Dau Bastos, Carlos Emílio, Nei Duclós, Roniwalter Jatobá, Márcio Souza, Miguel Jorge e Sergio Faraco, e também aqueles que, mais especificamente cariocas (e que, mesmo quando não eram cariocas mas baianos, eram sempre cariocas), concentrados no território que vai do Arpoador à Avenida Niemeyer, eram ligados ao movimento da chamada “literatura marginal”, ou *underground*, que se reunia em torno da professora Heloisa Buarque: Cacaso e Ana Cristina Cesar, Chacal, Leminski, Armando Freitas Filho, Geraldinho Carneiro, Francisco Alvim, Waly Salomão e Abel Silva. Mas, apesar de amigo da Ana Cristina e de ter feito alguns recitais junto com o Cacaso, eu não participava desse grupo, era mais sintonizado e tinha maiores afinidades com um movimento nacional – que o Rio, com exceção do pessoal do *Pasquim*, que era composto em grande parte de mineiros, ignorava ou esnobava. A turma “marginal” era minimalista demais pro meu gosto, cultivava o poema-piada, que eu via como uma

coisa infantil, tinha uma visão do Brasil muito provinciana a partir da Zona Sul do Rio, e me parecia mais deprimida que aguerrida. Em suma, eles eram motivados por outras prioridades diferentes das minhas de então, e eu me sentia mais inspirado por Julio Cortázar ou por Che Guevara que por Frank Zappa ou Caetano Veloso (e talvez a minha Niterói fosse mais “próxima” de Porto Alegre, de Belo Horizonte, ou mesmo de Havana, do que do Baixo Leblon, ou ao menos eu sentia a coisa assim). No Rio, a minha ligação maior era com o pessoal do *Pasquim*, onde eu escrevia naqueles anos. Ziraldo, Henfil, Millôr, Ivan Lessa, Jaguar, Luiz Carlos Maciel, Nani, Reinaldo, e até as secretárias, Dona Nelma e Helena, concentravam a essência bem-humorada da resistência cultural, com uma *nonchalance* fascinante, que era pura coragem travestida de brincadeiras. Eram censurados, eram presos, e riam! Se isso é “vazio cultural”, imagina se fosse “cheio”... E havia pessoas incríveis que circulavam em torno do *Pasquim* naqueles anos, um nível de qualidade humana insuperável: Augusto Boal, Darcy Ribeiro, Flávio Rangel, Yan Michalski, Zé Celso, Roberto Moura, Jean-Claude Bernadet, Sérgio Cabral, Leila Diniz, Glauber Rocha, Aldir Blanc, Hermínio Bello de Carvalho, Tárík de Souza, Armino Blanco, além de Tom Jobim, Siron Franco, Hélio Oiticica e Lygia Clark, e até personagens já então quase mitológicos, como Cartola, Clementina de Jesus, o jornalista policial Octávio Ribeiro, conhecido como “Pena Branca”, autor de *Barra pesada*, primeiro livro sobre os bastidores do narcotráfico no Brasil, ou um sóbrio e já grisalho Madame Satã. O *Pasquim*, nos anos do Ato Institucional nº 5, poderia muito bem usar o lema de uma antiga universidade europeia: “Aqui reside o espírito”. Por trás de um aparente culto a uma espécie de *Dolce Vita* ipanemense, tão bem expressa nas canções da Bossa Nova, da celebração de uma suave e quase ingênua *joie de vivre*, estava uma vontade férrea de

resistir à tirania e à mediocridade mediática que lhe servia de adubo, estava uma decisão de não deixar os brasileiros se esquecerem do que era – e do que poderia ainda ser no futuro – o nosso Brasil. *O Pasquim* serviu por muitos anos como um pró-memória das nossas virtudes melhores, que renascia cada semana nas bancas de jornal. E, como se sabe, uma ditadura só perdura se for perdida a memória da liberdade, o que *O Pasquim* não permitiu que acontecesse. E tudo isto com as armas delicadas da ironia, da irrisão e do nonsense.

Pois bem, foi o grupo do *Pasquim*, Ziraldo principalmente, quem decidiu reunir os escritores novíssimos que mais se destacavam nas revistas literárias da época, como *Ficção*, *Escrita*, *Inéditos*, *Teia* e *O Saco*, e publicou uma antologia de contos pela editora do jornal, a Codecri, chamada *Histórias de um novo tempo*. O livro foi um sucesso editorial incrível, inimaginável para autores estreados como eu, o Caio ou o Domingos. Estávamos em 1976, muitos dos nossos maiores artistas ainda viviam no exílio, Vladimir Herzog tinha sido assassinado apenas alguns meses antes, e o livro, com histórias de denúncia dos horrores da ditadura, histórias realísticas como “O método” ou “A maior ponte do mundo”, ou metafóricas como “Sim, ele deve ter um ascendente em Peixes”, “Rádinho de pilha” ou “Crocadura-drama”, vendeu em um mês mais de vinte mil exemplares nas livrarias e nas bancas de jornal, que naqueles anos pululavam de livros e revistas literárias, expostas na primeira fila, coisa que nunca aconteceu antes nem se repetiu depois. Vazio cultural? Mas que vazio?

Histórias de um novo tempo foi o livro germinante daquela estação cultural: nos anos seguintes, projetados na onda de choque do “boom”, outros livros, como os meus *Torpalium* e *Sabe quem dançou?*, ou o *Sono provisório* do Barreto, ou o *Feliz Ano Novo* do Zé Rubem, ou o *Homem vermelho* do Domingos, ou o *Malagueta* do João Antônio,

ou o *Zero* do Ignácio, ou o *Galvez* do Márcio Souza, tiveram enorme penetração, inauguraram uma nova *forma mentis* entre os escritores brasileiros e prepararam o terreno para a primeira grande onda de internacionalização da nossa literatura, já nos anos da democracia resgatada. Mas isto já é uma outra história.

De qualquer modo, o período do “boom literário”, que durou mais ou menos de 1974 a 1978, foi, aquele sim, o verdadeiro “milagre brasileiro”, a primeira e única vez em que a literatura “alta” foi ao mesmo tempo difundida e influente no Brasil. Que se escrevia e se lia bem, e muito. Que a literatura conquistou as bancas de jornal e os bares de cada cidade, que fez nascer revistas em Juiz de Fora mas também em Quixadá, Goiás Velho, Teresina e São Gotardo. A poesia e a narrativa no centro da criação nacional, desafiando *Fleurys* e *Marinhos*, fuzis e telenovelas. E impondo por fim o seu discurso “subversivo” e “marginal” sobre todos os discursos patrocinados, oficiais e prepotentes.

Em 1979 o International Writing Program da University of Iowa, dos Estados Unidos, lhe concedeu o título de Honorary Fellow in Writing. O que isso significou para você?

Significou muito, sobretudo pelo prestígio do programa, que havia atravessado os anos escuros do macarthismo sem fazer concessões, continuando sempre a convidar e a premiar escritores do bloco oriental, da China e da Rússia, em plena Guerra Fria. Por isso os seus dois organizadores, o poeta Paul Engle e a romancista chinesa Hualing Nieh, foram indicados para o Prêmio Nobel da Paz.

Fui o mais jovem escritor a receber esse título na história do programa. Naquela época eu havia acabado de publicar no Brasil dois romances, *Artérias e becos* e *Bárbara*, e quando me mudei para os Estados Unidos já

estava escrevendo *A oeste de nada*, que seria publicado pela Civilização Brasileira só alguns anos mais tarde, quando retornei ao Brasil. Nos Estados Unidos, durante aqueles anos, tive outra experiência fundamental: a de ministrar dois cursos, Workshop in Fiction e Third World Politics, no Goddard College, no Vermont, uma espécie de universidade experimental, de vanguarda, onde os alunos escolhiam as matérias que gostariam de estudar no ano seguinte e o College procurava e contratava os professores mais indicados. Os meus colegas eram pessoas extraordinárias, como David Mamet, que ensinava dramaturgia. Jim Nolfi era o diretor, e não havia uma separação nítida entre alunos e professores, era uma espécie de *think tank* em que se exercitava a crítica ao modelo atual de sociedade e se especulava sobre qual poderia ser “um outro mundo possível”, como se fez no Fórum Social Mundial de Porto Alegre muitos anos depois. O lema de Goddard era “progressive education for creative minds”, e era exatamente isso o que se fazia.

Nos anos de Goddard eu comecei a escrever o livro *As forças desarmadas*, que terminei já no Brasil, em 1983. A viagem aos Estados Unidos tinha sido programada para durar apenas alguns meses, mas decidi prolongá-la por alguns anos porque em 1979 já se sentia no ar o clima do fim do interesse pela literatura no Brasil, a agonia silenciosa do “boom”. Foi o ano do fim do AI-5 e do retorno dos exilados políticos, e a partir daí as editoras praticamente só publicavam livros memorialísticos dos ex-guerrilheiros e obras ensaísticas em geral sobre a história recente do país. Os contos e os romances ficaram em segundo plano, e nunca mais se recuperaram daquele ostracismo, nunca mais foram lidos ou desempenharam um papel relevante como nos anos setenta. Depois da moda das memórias, veio aquela dos livros humorísticos, a dos livros esotéricos e a mais deprimente de todas, em crescimento ainda hoje, e

que é emblemática da produção editorial do Brasil moderno: os textos piegas, lacrimejantes, do tipo daqueles que nos chegam como slides em Power Point anexos às mensagens de e-mail, que os brasileiros – e me parece que só eles no mundo inteiro – tanto amam. Uma indústria cultural que divulga um pensamento débil e superficial, conceitos cada vez mais banais, lugares comuns e sentimentos clichês, cheios de frases açucaradas, melosas, como as que aqui na Itália se encontram na embalagem dos bombons Baci Perugina. Ou pior, contrabandeando via internet textos piegas e de baixo nível como se fossem escritos por grandes nomes, Pablo Neruda, Charles Chaplin, Millôr ou Garcia Márquez, num estelionato literário que é, este também, marca inconfundível da *burrtsia* emergente brasileira.

Já intuindo essas tendências tristes, o fim irreversível de uma era de qualidade e rigor, substituída por uma interminável e onipresente telenovela das seis, decidi não voltar naquele momento. Voltei porém para ficar ao lado da minha mãe, que estava morrendo, e em seguida à sua morte atravessei os anos oitenta ensinando Criação Literária na Oficina Literária Afrânio Coutinho, criei a Editora Anima, no Rio, e quando tudo aquilo por sua vez se extinguiu, decidi abandonar o Brasil em definitivo, primeiro para viver e ensinar em Lisboa e em seguida na Itália, onde reconstruí inteiramente a minha vida de escritor, desta vez em italiano.

Você já disse que um escritor atuante em seu país não emigra, é gentilmente exilado, e por isso você se define “escritor no exílio”. O que aconteceu à sua literatura a partir desse exílio? Você acha que a denominação “scrittore migrante”, que você recebe na Itália, dialoga com sua obra ou é apenas uma problemática de um sistema literário em que um escritor está inserido?

O fenômeno da emigração do século XXI está ligado a questões macroeconômicas que definem os fluxos migratórios, à procura em

última instância de trabalho e de sobrevivência, ou à fuga coletiva de conflitos étnicos e religiosos de massa que dão origem a multidões de refugiados, muitas vezes sem cidadania e reduzidos a uma espera infrutífera nas tantas “terras de ninguém”. O meu caso e o de outros escritores que decidem emigrar – se é que decidem, porque na minha opinião é o poder cultural que decide por eles – não tem nada a ver com esse tipo de motivação. O escritor é parte essencial da *pólis*, é uma reserva crítica da sua sociedade, e quando é obrigado a abandonar o seu país de origem o faz por razões de incompatibilidade ideológica e de isolamento. Ele é colocado na situação extrema, como no meu caso nos anos noventa, entre escolher o exílio em pátria, o ostracismo interno, as “listas negras”, a impossibilidade de publicar, ou de ser noticiado quando eventualmente publica, e o exílio fora da pátria, muito doloroso, traumático, mas que ao menos oferece uma chance de recomeço: os olhos hostis sobre ele e a sua obra se transformam, no exterior, em olhos virgens e curiosos.

Sempre remando contra a corrente, e com um forte sentido de dignidade pessoal, entrei em conflito com o sistema de direita durante a ditadura e também com alguns barões da esquerda brasileira quando a democracia foi restabelecida. Aprendi sofrendo na carne que os generais eram menos perigosos do que os próceres oligo-esquerdistas, e muito menos pérfidos e vingativos. Depois dessas minhas brigas públicas – o caso da cisão do Partido Verde em 1986 e o caso do filme *Um trem para as estrelas* em 1987 –, nunca mais publiquei nada e nunca mais consegui trabalhar como roteirista ou nos jornais brasileiros. Os meus livros novos daqueles anos, como *Sol de inverno* ou o romance *A última pele*, superiores aos precedentes, mais maduros, belos livros, me eram devolvidos pelos editores sem sequer serem lidos, como se lhes queimassem as mãos. E estão inéditos até hoje, mais de vinte anos depois.

O exílio é uma migração forçada pelas forças vivas de um país, pelos grupos que repartem o poder, contra aqueles que não o possuem. Um escritor como eu, que teve inclusive uma atuação política incisiva num período de transição institucional como os anos oitenta no Brasil, pode ser mandado ao exílio, ou em degredo, ou em desterro, ou em banimento, escolham o vocábulo favorito. Mas não emigra. E muito menos faz o que chamam de autoexílio, expressão desonesta e privada de significado real que não passa de tentativa de culpabilizar a própria vítima.

Não emigra porque não é movido por fluxos migratórios ou por contingências econômicas, mas por questões pessoais e intransferíveis, frequentemente ligadas às tendências ideológicas e estéticas do poder cultural. E o fato é que os exilados brasileiros da minha geração devem sofrer o dobro da geração precedente, porque sofrem o exílio e não são compensados pelo reconhecimento do exílio, devem viver um exílio fantasma, fora das instituições, uma espécie de, parodiando Oscar Wilde, “exílio que não ousa dizer o seu nome”. Um exílio agravado e humilhado pela falta de legitimação. São exilados e esquecidos estes, ao contrário dos sempre recordados exilados políticos dos anos de chumbo, como o “irmão do Henfil”, o Darcy ou o Ferreira Gullar. E ao contrário do ostracismo grego, que bania o poeta indesejado por dez anos, este “exílio envergonhado” é eterno, se confunde com o esquecimento fatal, e não tem data para expirar, porque, para todos os efeitos, “não existe”. É minimizado, reduzido a um dar de ombros acompanhado de “os insatisfeitos que se mudem”.

São muitos os brasileiros de talento que sofrem este desterro incógnito. E o exílio causa danos a todos, ao exilado e também, talvez principalmente, ao país, que perde assim alguns dos seus homens e mulheres mais capazes; um país, como lembrou Marina Silva recentemente,

necessitado ao extremo de uma elite pensante válida, indispensável à realização do destino que se propõe. Um país, como no *Macbeth* de Shakespeare, “onde os homens honestos expiram antes que murchem as flores nos seus chapéus”.

Como é o exílio? Como se vive esta subtração da graça? Em muitos casos é tumba ou hospício. Em alguns, raros casos, glória, mas uma glória sem sentido porque sempre concedida fora do seu lugar natural. Em uma poesia escrita em italiano, “Vivere in esilio”, digo: “vinho vertido / sobre a bandeja de prata / enquanto as taças / continuam vazias”. Acho que esta metáfora dá bem a ideia desta ausência de sentido.

Quanto à expressão “escritor migrante”, não é do meu gosto particularmente. Prefiro que se fale de “literatura mundial” por exemplo, que me parece mais abrangente e menos “guetizada”, menos confinante. Mastenho que reconhecer a qualidade didática de “literatura migrante”, porque serviu para sublinhar a sua grande novidade e para distingui-la logo da literatura pós-colonial, que é um fenômeno muito diverso, ligado às ex-colônias dos países europeus que tinham uma elite literária que escrevia na língua da metrópole, enquanto no caso da literatura migrante não existe nenhuma relação colônia-metrópole, nem se trata da língua “superior” de um colonizador, mas de uma língua escolhida livremente, uma escolha estética, existencial, motivada por afinidades pessoais e subjetivas. Por exemplo, algumas importantes escritoras migrantes em língua italiana provêm da língua-mãe alemã, como Barbara Pumhösel, Eva-Maria Thune ou Helga Schneider. Se trata portanto de um desdobramento e de um enriquecimento das identidades culturais de um escritor.

Sua produção do “período italiano” é marcada pelo crescente afastamento das referências brasileiras... Desde Racconti italiani até L’amore scritto,

you seem “to need” each time less to be explicitly a Brazilian writer. They change the proper names (despite continuing to use few Italian ones), transform the scenarios and the proper Italian language that you use shows more fluid. Am I deceived?

Francamente, não vejo este afastamento gradual de que você fala. O que existe de escritor brasileiro em mim, que deixei o Brasil já com mais de quarenta anos de idade, é muito consolidado e profundo para ser relativizado pelo exílio. Nesta encarnação, digamos, sou irremediavelmente brasileiro. O que vejo é uma coisa mais complexa e mais interessante: uma relação dialética entre transformação e continuidade.

Em geral os críticos que se dedicam à literatura migrante privilegiam a mudança e os seus traumas em relação ao elemento da continuidade. Mas, na minha opinião, por trás do “verniz” de uma outra língua, de nomes de personagens diferentes, de cenários e paisagens diversas, prevalecem os *Leitmotiven* originais do escritor, as suas antigas obsessões, o seu universo temático pessoal e a sua vocação irresistível para um certo tipo de estilo e de metáfora. Por exemplo, em 1976 escrevi o conto “Sabe quem dançou?” em português, que fala de um “avião” de cocaína, o Toni, que trabalha para a sua amante, e que por ser menor de idade não levanta suspeitas e não corre o risco de ser preso. Em 2008, 32 anos depois portanto, escrevi em italiano, para o livro *L’amore scritto*, o conto “Marasma a Milano”, no qual um personagem chamado Toni faz entregas de papelotes de cocaína para a sua amante e não levanta suspeitas nem corre risco de ser preso porque... tem mais de setenta anos. É um caso em que a continuidade prevalece sobre a invenção, a não ser por um detalhe importante: a invulnerabilidade do protagonista advém do fato de que é adolescente num caso e senil no outro.

Creio que uma parte da contribuição que os meus livros deram à tradição literária italiana vêm exatamente do quanto existe de brasileiro dentro deles, da experiência frenética do gênero conto no Brasil durante o “boom literário”, que a história literária italiana nunca conheceu: o conto aqui sempre foi, e é ainda hoje, um gênero subestimado, praticado principalmente por escritores que se destacaram sobretudo como grandes romancistas. A figura do contista por excelência, dedicado exclusivamente à narração breve, como Borges, Carver, Allan Poe ou Dalton Trevisan, não existe na história italiana. Portanto, não foi a minha literatura que foi “italianizada”; mais provavelmente ela contribuiu para “abrasileirar” a literatura italiana. Penso no gênero conto, mas também num certo uso de diálogos diretos, sem auxílio dos comentários do narrador em terceira pessoa. Penso numa exuberância tropical quase barroca nas metáforas. Penso na liberdade divertida com que invado a minha própria narração com estratégias metanarrativas, como no meu romance *madrelingua*, que tem dois narradores, e um fica gozando do outro o tempo todo, dando a entender que ele não sabe nada e inventa as coisas. Tem a ver com a tendência ao grotesco e à “carnavalização” dos personagens. Com a sombra constante do absurdo e do nonsense que paira sobre o enredo. São todas estratégias que tiveram a sua origem na minha produção brasileira e que hoje fazem parte da literatura italiana, ou melhor, da literatura mundializada em língua italiana, que é aquela que escrevo hoje.

Pra você, escrever em italiano em algum momento foi apenas uma questão de inserção no ambiente literário do país em que morava? E no que se transformou hoje esse exercício literário em outra língua? Que relação você estabeleceu com essa língua e como lida com o peso dessa tradição – que no Brasil não oprime tanto?

A tradição literária não oprime tanto no Brasil, é verdade, mas tem tantas outras coisas que oprimem que a gente nem chega a pensar na tradição... Muito antes dela vem a opressão do compadrismo, das igrejinhas, da banalidade tipo “baci perugina” de que falava, dos pais que promovem os filhos na área artística como se talento e valor fossem herdados geneticamente, e que não passa de uma forma de favoritismo e de nepotismo em nada melhor do que aquela presente na política dos coronéis. E, ainda mais pernicioso, a transferência indevida da fama em áreas mais midiáticas – como o humorismo televisivo, a política ou a música popular – para a área literária, criando uma competição desleal com os verdadeiros escritores, usurpando o espaço de outros que escrevem muito melhor e coisas muito mais importantes, por meio de um “atalho” publicitário, que é uma das patologias sérias do ambiente editorial brasileiro – e não somente brasileiro – nos nossos dias.

Escrever em língua italiana nunca foi para mim uma busca consciente de inserção. Foi uma situação literária e linguística inevitável: o meu presente era todo em língua italiana, mulher, filhos, amigos, alunos, colegas, todos eram italianos e o italiano em pouco tempo se tornou a língua da vida, ao contrário do português, que naquelas circunstâncias se transformava na língua da memória. Um escritor voltado para a “leitura” da realidade e do espírito do tempo como eu não pode descrevê-los com a língua da memória, precisa fazê-lo com a língua ativa, cotidiana, a língua na qual emerge a emoção imprevisível e potente, a frase sedutora, o palavrão quando tropeça... Uma situação de surpresa aqui e hoje não provocará nunca um “Nossa!”, mas sim um “Mammamia!”. O Vesúvio explode novamente e o que é que você diz? “Minha nossa!”? Não. Diz “Mammamia!”. Ou não?

A língua é viva, mais do que se imagina normalmente. A língua é inclusive um organismo vivo, que envelhece, adocece, se apaixona, faz

“recalques” de palavras e expressões como nós fazemos de experiências traumáticas, e faz renascer palavras perdidas, ou senis, com novíssimos sentidos. A língua faz experiências, com as gírias e os neologismos, e conserva e normaliza as mais bem-sucedidas. A língua tem acessos de nostalgia, de histeria e de esquizofrenia. É ao mesmo tempo transparente e nebulosa, franca e ambígua, às vezes até cínica, como no uso da palavra “liberdade” igualmente pelos opostos ideológicos, com sentidos contrários e incompatíveis.

Quando eu vivia nos Estados Unidos, pelas razões mencionadas, comecei a escrever um romance diretamente em inglês, *The American Nostrils*, que deixei pela metade quando voltei para o Brasil. As línguas me seguem, e eu as sigo. E é natural que seja assim. Talvez no Brasil a globalização ainda não se faça sentir em modo dominante, mas a verdade é que com internet e Facebook, com os voos *low-cost* do tipo EasyJet ou RyanAir, com os projetos de intercâmbio universitário como o Erasmus e o Socrates aqui na Europa, que transferem todos os anos milhões de jovens de um país ao outro, está ocorrendo silenciosamente uma verdadeira revolução, mais até do que cultural, antropológica. Está emergindo um novo tipo de ser humano, que absorve de todo o mundo e adota no seu cotidiano tudo aquilo com que se identifica: línguas, namoradas, culinária, música, estética, ritmo, crenças, filosofia de vida e visão geral das coisas. Enquanto a *globalização* promove o intercâmbio de produtos e investimentos, aquilo que chamo *mundialização* promove o intercâmbio de seres humanos, culturas, obras artísticas e valores. Nesse processo, o local não é ameaçado, mas sim valorizado, porque desempenha um papel importante dentro da riqueza cultural mundial, é responsável pela própria identidade sortida e matizada que caracteriza a *mundialização*. A literatura não será uma exceção dentro desta transformação. Apesar de estar condicionada

por um processo mais lento e difícil, por causa da sua ligação visceral com uma tradição literária nacional, tecida ao longo dos séculos numa determinada língua nacional, também começou nos últimos vinte anos a romper essas barreiras, e o nascimento de uma literatura “migrante” em tantos países de forte tradição nacional, como Itália, França, Espanha, Estados Unidos e Alemanha, demonstra que o processo é atuante e veloz. Há várias décadas a música, as artes plásticas, a arquitetura e até mesmo o cinema, que muitos consideram parte dos gêneros narrativos, como o teatro e a literatura, são fortemente mundializados. A literatura segue as mesmas pegadas. Se a literatura é um epifenômeno da realidade, se exprime o conjunto de impressões e atmosferas de que a realidade cotidianamente a impregna, é claro que uma mudança tão substancial nos elementos dessa realidade, como a mundialização, influirá nas escolhas feitas pelos escritores do futuro e abrirá novos horizontes à construção da sua obra, sendo um deles sem dúvida a escolha mais livre da língua na qual se deseja expressar naquela fase da sua vida criativa. A dissolução das fronteiras nacionais, um fenômeno irreversível da contemporaneidade, relativiza por sua vez o poder exclusivo e totalitário da língua-mãe na realização de uma obra literária. Digamos, para seguir a metáfora, que no lugar de uma única língua-mãe, os escritores terão à sua disposição as “línguas irmãs”, na companhia das quais transcorreram partes importantes da sua vida.

Sabemos que o dicionário bilíngue é importantíssimo para o tradutor. Seria também para o escritor em trânsito entre duas línguas?

O dicionário bilíngue não me parece útil: as sutilezas, as zonas cinzentas, na passagem de uma língua a outra não estão, e nem podem

estar, presentes num dicionário bilíngue, que tem competência muito limitada e se exprime em modo aproximativo (e, além do mais, é difícil encontrar dicionários bilíngues sérios, de grande qualidade).

Um bom dicionário da língua de adoção, este sim é utilíssimo, assim como um bom dicionário de sinônimos e antônimos. De qualquer modo, um escritor experiente sabe até que ponto pode confiar nos dicionários e os utiliza somente em modo indicativo. Ele sabe, por exemplo, que não existem sinônimos absolutos, que não existem “gêmeos”, mas somente irmãos e primos. A palavra nova, ele a conhecerá viva, lida ou falada, com a carga de emoção que ela abriga no seu coração secreto, “vestida” de sonoridade, de risos e sorrisos, de soluços, sussurrada ou gritada, com as suas sibilacões, as suas fricções e os seus golpes bilabiais. Os dicionários não são, e talvez nem mesmo os livros impressos, capazes de oferecer a um escritor o alto grau de intimidade com as palavras indispensável para compor uma obra em modo convincente e sedutor.

Você considera que a sua escrita tem relação formal com uma escola de escritura criativa? Ideias muito preciosas, desenvolvidas na concisão de uma narrativa breve, quase como num constrangimento oulipiano?

Não creio que tenha relação direta com a escola de escritura criativa; mais provavelmente os meus cursos são em parte um resultado desse tipo de escritura, porque muitas das estratégias que utilizo procuro oferecer como opção aos meus alunos, como alternativas às estratégias que eles mesmos desenvolveram. Por exemplo, o que você chamou de “ideias muito preciosas” em geral são iluminações de um canto escuro da realidade, que ficou escondido na sombra, apesar de sempre ter existido sem nunca haver sido conceitualizado

ou retratado artisticamente, e que o texto traz à luz e revela. Um dos deveres mais importantes do escritor, se é um escritor que leva a sério o que faz, é este de revelar ao leitor conscientemente uma coisa que ele, leitor, “no fundo já sabia” que existia mas nunca tinha visto expresso em palavras, simplesmente porque ninguém o tinha feito antes. Como na canção “Um índio”, do Caetano, quando diz “ter sempre estado oculto quando terá sido o óbvio”. As ideias preciosas da minha literatura – e são muitas num livro, talvez o meu preferido entre os publicados na Itália, o *La passione del vuoto* [Paixão pelo vazio] – são preciosas sobretudo porque são verdadeiras, porque atravessam a névoa dos clichês, do que chamo de “prêt-à-penser”, para chegar ao coração do objeto ou do conceito, o que às vezes pode ser brutal, mas é sempre muito revigorante.

Tenho curiosidade de saber sobre sua predileção pelos contos e a recepção dessas narrativas breves – tão inerentes à literatura brasileira – na Itália, que em poucos momentos, como no neorrealismo, as praticou maciçamente.

Como disse numa resposta anterior, o conto como gênero exclusivo da obra de um escritor importante nunca foi considerado uma possibilidade na Itália. E se o conto foi praticado com mais frequência nos anos cinquenta e sessenta, foi por uma influência irresistível dos escritores latino-americanos que dominavam o cenário da época. Uma vez que a moda latino-americana se diluiu, dando espaço aos escritores da Europa Central e aos ingleses e escandinavos, o conto praticamente voltou a desaparecer e o romance voltou à tona não como o gênero principal da narrativa, mas quase como o único gênero aceito! Veja, os principais prêmios literários italianos, o Viareggio, o Campiello, o Strega, nunca são concedidos a uma antologia de contos. Há muitos e muitos anos somente

os romances (alguns realmente bem fraquinhos) são contemplados. É uma coisa incrível. Aqui a tradição “manzoniana” do romance-síntese-do-mundo, do romance-fluvial ainda é muito forte. Mesmo quando as narrações tratam de temas muito modernos, o espírito de fundo é oitocentista. Por exemplo, a narração fragmentada ou a subversão das técnicas de uso do tempo narrativo são vistas como narrações frustradas, incompetentes. A sucessão de pontos-de-vista narrativos diversos é frequentemente interpretada como uma coisa confusa, uma complicação desnecessária. E a prática do conto breve é incentivada somente como uma espécie de “treino” para os futuros romances. Ao conto os italianos se recusam a conceder uma dignidade equivalente à do romance, apesar dos muitos críticos que fazem um discurso oposto em seus ensaios, provavelmente porque no fundo sabem como são as coisas fora da Itália e têm vergonha desse anacronismo. A situação injusta e anacrônica do conto na Itália foi uma das razões que me levaram a criar aqui uma Oficina Literária, a Sagarana. Para contribuir para reduzir essa anomalia e abrir um espaço privilegiado de criação e recepção do gênero conto.

Quero ser muito claro sobre isto: sempre defendi o conto como um gênero totalmente adequado à sensibilidade fragmentada e à subjetividade atuais, montadas através de um *zapping* contínuo, um mosaico em movimento composto de trechos de realidade e fantasia justapostos indistintamente (e também deste ponto de vista a literatura brasileira foi premonitória, como se constata na construção do *Macunaíma* do Mário de Andrade, do *Avalovara* do Osman Lins, do *Zero* do Ignácio de Loyola Brandão, do *PanAmérica* do José Agrippino de Paula ou do *Catatau* do Leminski). Defendi o conto quando o via sendo considerado um gênero “menor” por conta de um raciocínio primário, quase infantil, de confundir a relevância de uma obra com

a sua dimensão física, como se o “tempo” e o “esforço” empregados na sua execução acrescentassem uma espécie de “valor agregado” à obra. Já quando ensinava na OLAC (Oficina Literária Afrânio Coutinho), no Rio, tentava desmistificar essas noções elementares equivocadas, muitas vezes transmitidas aos futuros leitores ainda na escola média e conservadas como um dado adquirido por toda a vida. Se a literatura se divide em gêneros, o conto é o gênero por excelência do nosso tempo. A questão é que a literatura, na minha opinião, não se divide em gêneros. É igualmente ingênua a divisão estanque em conto, novela e romance. Com o tempo se aprende que o conteúdo de uma história é que “diz” a dimensão ideal que a história deve assumir para realizar-se na sua forma melhor, a mais perfeita para aquela narração específica. É a intenção de fundo da história a propor a sua extensão. Um conto brevíssimo de Cortázar, como “As linhas da mão”, só poderia existir com aquela sua forma de dez linhas. A sua beleza e o seu sentido estão naquelas dez linhas. Assim como a beleza e o sentido de *Madame Bovary* estão nas suas 360 páginas. A intenção de Flaubert era conduzir o leitor através de um processo, da trágica emersão do caráter do seu personagem, enquanto a intenção de Cortázar era produzir um raio, uma descarga elétrica instantânea e fatal. Assim, a divisão em gêneros, se não respeita essa relação de causa e efeito e as infinitas gradações que a dimensão pode assumir segundo um certo ritmo interno impositivo da história, será artificial e vazia de sentido, mero artifício didático e nada mais. Discutir a questão dos gêneros literários sem levar em conta essa realidade estrutural da narrativa – que na verdade exige a dissolução dos gêneros numa abordagem mais profunda, que analisa caso a caso, como se cada obra fosse “um gênero em si” – é como discutir o sexo dos anjos.

madrelingua (em minúsculo) é seu romance em italiano. Como é escrever um texto de maior fôlego numa segunda língua? Como é seu processo de escrita? As ideias já chegam em italiano? Você também acha que a língua italiana, com seus gestos e interjeições, invade muito um falante fluente de outra língua mãe?

Como acenei há pouco, a língua é um organismo vivo, e tem um corpo e um espírito. A língua italiana, como a portuguesa, tem um espírito muito peculiar e uma grande capacidade de impregnação de quem a utiliza. É uma língua de enorme expressividade, com alguns recursos originais, como as partículas de negação, e uma orgia de sufixos que são muito divertidos de aplicar, além de interjeições fantásticas, um arsenal de adjetivos muito cruéis, demolidores, e uma gestualidade que é parte intrínseca dela e que é famosa em todo o mundo. Mas essa capacidade de impregnação é um acréscimo benfazejo e não danifica o patrimônio da língua-mãe. Este último permanece intacto e talvez se torne ainda mais preciso, afiado, mediante o contato diário com outro idioma, ao mesmo tempo próximo e diverso, como é o caso do português e do italiano.

O meu processo de escrita muda muito de um livro para o outro, também tem que se adaptar à intenção de fundo da obra em progressão para torná-la eficaz ao máximo. Algumas obras requerem sobretudo observação, outras uma reflexão mais abstrata, outras um mergulho profundo – e às vezes perigoso – nos meandros tenebrosos do inconsciente do autor. Muitas das minhas metáforas “extensas”, ou seja, contos e romances que são, eles inteiros, os enredos que desenvolvem, uma grande metáfora, nascem dessas imersões no inconsciente. Além disso, dedico-me muitíssimo ao artesanato da forma, à procura do *mot juste*, da palavra exata e insubstituível.

Talvez valha a pena lembrar que uma grande parte da minha obra é composta de antologias poéticas. A poesia, primeiro amor, continuou sendo amada todos os dias, nunca foi abandonada e nunca brigou com a prosa, ao contrário: é a profundidade da lida com as palavras, com o ritmo e com a pluralidade de sentidos e sensações que a poesia propõe que prepara o escritor para a escrita de uma prosa mais perfeita e mais envolvente.

O *madrelingua* foi o meu primeiro romance publicado na Itália, mas o meu próximo livro, que terminei de escrever este ano, também é um romance. Se chama *Baci di guerra* [Beijos de guerra] e trata do tema da impossibilidade de conhecer a verdade e da enorme transgressão, punida severamente, que é revelar um aspecto dos bastidores da história que não seja a versão oficial dos *media*. O protagonista, um professor de Ciência Política, Giovanni Dallari, decide não ensinar aos seus alunos noções – por exemplo, sobre o chamado “terrorismo internacional”, os paraísos fiscais, o tráfico internacional de drogas, as celebridades da esquerda que são colaboracionistas do poder da direita, a manipulação dos eleitores, as listas negras invisíveis e as “fábricas do sucesso” – alteradas e emolduradas pelos telejornais e pela imprensa em geral, sai em busca da informação direta através de velhos amigos hoje próximos ao poder e, assim, organiza o seu curso na universidade com base na verdade e não nas versões convenientes ao sistema. Esse ato de coragem civil e de paixão pela verdade – Dallari é como um moderno Giordano Bruno – ameaça arruinar-lhe a vida privada e profissional, porque nada é considerado mais perigoso, mais subversivo e mais explosivo pelo poder do que a revelação simples e crua dos fatos. *Baci di guerra* é fruto desta experiência muito italiana que é viver dentro da “ditadura patrimonial” berlusconiana, mas a essência dos fatos, do aniquilamento ou do “assassinato cultural”, como diria Glauber Rocha, do personagem Dallari poderia acontecer muito bem

hoje em qualquer outro país ocidental, inclusive no Brasil. Os sistemas são parecidos quando exercem o poder, têm os mesmos métodos, medos e redes de cumplicidade, e hoje todos são atraídos pela perspectiva de um poder perpétuo através de um totalitarismo midiático.

Quanto ao *madrelingua*, é o livro meu que obteve o maior sucesso de crítica na Itália, com dezenas de resenhas e artigos nos principais jornais e muitos ensaios e teses nas universidades. O *Le Monde Diplomatique* escreveu sobre o autor: “Monteiro Martins é um fabulador pirotécnico de almas e de espaços, mestre absurdo e sensual da busca melancólica de uma eternidade que paradoxalmente vira pelo avesso o romance como um saco vazio”.

Este sucesso eu atribuo sobretudo às novidades estilísticas e estruturais do livro. Foi um vento novo na literatura italiana. Já falei dos dois narradores que disputam o espaço, mas também, por exemplo, no meio do romance tem uma “piccola enciclopedia arbitraria” cujos verbetes – bizarros, surreais, cujas definições não têm nada a ver com as palavras – foram escolhidos arbitrariamente entre os substantivos presentes no livro: Os verbetes eram: Mané Garrincha, zombie, Jean Sibelius, carnevale, Pocahontas, sfinge, Niterói, Lucifero, identità, etcétera, etcétera. O *madrelingua* inteiro é um “concerto” de estratégias narrativas originais, de invenções técnicas que ajudam a amplificar o senso de humor do romance. É um livro muito divertido. E eu me diverti muito escrevendo-o. Às vezes tinha que parar de escrever para rir sozinho. Quem sabe se não me baixou o espírito do *Pasquim*?

Fala um pouco da experiência da Sagarana. Como é, para um autor que começou escrevendo na ditadura brasileira, escrever e formar escritores numa Itália num momento de retrocesso político, que rumo desesperadamente para a direita e fecha suas fronteiras ostentando xenofobia e racismo (para sobreviver)?

Bem, de 1997 a 1999 organizei em Lucca, na Toscana, junto com a prefeitura, um evento literário importante, o Scrivere Oltre Le Mura [Escrever além das muralhas], no qual Lucca se tornava “La città della scrittura” por uma inteira semana. Alguns dos melhores escritores de cada área – teatro, narrativa, poesia, infanto-juvenil, ensaio, biografias etc. – coordenavam oficinas de criação literária nos belíssimos espaços renascentistas que a cidade colocava à nossa disposição. Havia sempre mais de duzentos alunos inscritos, que vinham de todas as regiões do país e de outros países vizinhos, como França e Suíça. Era uma coisa muito bonita, mas que durou somente três anos porque, com a expansão das ideias de Berlusconi e o crescimento da direita obtusa e obscurantista que lhe está em torno, em 1999 perdemos a cidade para o seu partido, o Forza Italia, cuja primeira iniciativa foi extinguir os eventos culturais da antiga administração, com exceção daqueles ligados à música (Lucca é a cidade de Puccini, e aí de quem tocar nos eventos musicais...). Quando pressenti, ainda no início daquele ano, que aquela direita boçal ganharia as eleições, comecei a pensar em criar uma instituição privada sem fins lucrativos, na forma de uma fundação ou associação, que pudesse dar continuidade àqueles eventos apesar da tempestade política, e assim, naquele mesmo ano, nasceu a Sagarana, inicialmente como Scuola di Scrittura Creativa, com um curso master com onze professores e diversos cursos *full immersion*, que deram origem a uma nova geração de escritores italianos, mais técnicos e formalmente sofisticados, mais engajados politicamente e capazes de contrapor-se à ascensão das ideias racistas, ao monopólio exclusivo da informação e à violência da extrema direita no país. Foi o que fizemos nos últimos anos, e era uma coisa que tinha que ser feita, porque só a literatura é capaz de inventar os discursos que poderão servir de antídoto aos discursos hegemônicos

e onipresentes da propaganda oficial – quem sabe, como fez *O Pasquim* no Brasil do passado, usando a ironia, o *wit*, para revelar todo o ridículo do sistema, para mostrar que “o rei está nu”.

Com o intuito de apoiar didaticamente os trabalhos dos laboratórios, foi criada no ano 2000 uma revista literária online, a *Sagarana*, uma experiência de revista total, que reunia reflexões de alguns grandes pensadores contemporâneos, poesias, contos e trechos de romances, e até mostras virtuais de arte e fotografia e de curtas-metragens. Além disso, traduzia e publicava como uma seção especial a revista de vanguarda berlinense *Gegner*, e na seção “Vento Nuovo” publicava os melhores textos inéditos de jovens autores. Nos anos seguintes, a revista *Sagarana* cresceu mais do que a própria *Scuola*, internacionalizou-se e hoje quase a metade dos leitores vêm de outros países, promoveu seminários anuais de escritores migrantes, que estão todos acessíveis no nosso site, e em outubro passado realizou o décimo seminário, desta vez em colaboração com a Universidade de Estrasburgo. A *Sagarana* hoje se firma como uma das mais lidas e influentes revistas culturais da Itália. A sua última edição, 41, foi o número especial de aniversário de dez anos da revista e se dedicou a Jorge Amado.

Você ainda pede correção dos seus textos em língua italiana para os seus alunos? Como é essa troca tão íntima?

Os meus alunos se transformam em verdadeiros “cúmplices” literários. Trocamos sempre os nossos originais, lemos e propomos modificações, correções e aperfeiçoamentos nos textos uns dos outros. Sempre fiz este tipo de leitura crítica com os amigos quando publicava no Brasil, e com mais razão agora, que escrevo numa língua que não é a minha língua-mãe. Alguns estudantes e escritores colaboraram de

modo importante na minha obra “italiana”, e a eles sou muito grato. Citarei Cristiana Sasseti, Antonello Piana, Laura Guidugli, Mia Lecomte, Alessandra Pescaglino e o compositor brasileiro radicado em Udine Alberto Chicayban, meu grande amigo. Com a ajuda deles, os meus textos já chegam ao meu agente literário ou ao editor muito aperfeiçoados, e eles se limitam a algumas poucas sugestões estilísticas que são discutidas comigo. Devo dizer que aqui na Itália ainda existe um grande respeito pelas escolhas do autor de uma obra, e eles não ousariam mudar um título, suprimir uma parte do livro ou impor um prefácio sem o consentimento do autor, e mesmo a capa do livro é apresentada a ele antes para aprovação e ele pode exercer, como eu mesmo já fiz no caso da primeira capa do *madrelingua*, um direito de veto.

Fala um pouco do momento atual da literatura italiana. O que você anda lendo?

A literatura moderna italiana teve um apogeu no período pós-guerra, com uma geração incomparável de escritores que influenciaram os rumos da literatura mundial do período. Penso em Alberto Moravia, Pasolini, Pavese, Italo Calvino, Montale, Ungaretti, Edoardo Sanguineti, que faleceu recentemente, e o Prêmio Nobel Dario Fo, o nosso entrevistado do número 40 de *Sagarana*. Foi uma geração que prosperou em simbiose com o cinema italiano do neorealismo, com grandes diretores, autores eles mesmos de roteiros que são verdadeiras obras literárias, como Fellini, Antonioni, De Sica e Elio Petri, e que também contavam com grandes talentos literários entre os seus roteiristas, como Cesare Zavattini, Suso Cecchi D’Amico e Tonino Guerra. A partir do final dos anos sessenta, a meu ver, a literatura italiana perdeu parte da sua sofisticação técnica e estilística e parte do seu poder transgressivo, e entrou numa fase pouco brilhante,

muito concentrada nos pequenos dramas familiares e na imitação nem sempre bem-sucedida da literatura *beat* americana. A exceção talvez tenha sido a leva de escritores “subversivos”, que retrataram a luta da esquerda armada, dos anos de chumbo e das “brigade rosse” dos anos setenta, como Erri de Luca, Nanni Balestrini, Bruno Arpaia ou Stefano Tassinari. São os autores dos livros mais potentes dos últimos cinquenta anos na Itália. Depois deles, a grande novidade é a “literatura migrante” – que Armando Gnisci, professor da Sapienza de Roma e autor do *Nuovo planetario italiano*, afirma ser a maior revolução literária na Itália desde o Futurismo (!), mas que grande parte dos críticos ainda finge ignorar ou rejeita abertamente como estranha à grande tradição italiana, o que me levou, num artigo a propósito, a afirmar que as duas grandes tendências atuais, a *mainstream* nativa e a migrante, “correm como linhas paralelas que não se encontram nem mesmo no infinito”. Autores nascidos na Itália e outros nascidos no exterior escrevem livros sobre temáticas afins, na mesma língua, com personagens e cenários da Itália contemporânea, mas a crítica os analisa separadamente e as editoras que os publicam são diversas, como se fossem duas nações literárias incomunicáveis. Até o momento não existe um verdadeiro diálogo, diferentemente do que acontece hoje entre “nativos” e “migrantes” na França ou na Alemanha, onde todas as maiores editoras fazem questão de hospedar nos seus catálogos escritores nascidos em outros países.

Você acha que sua literatura atual funcionaria no Brasil? Poderia ser traduzida? Existem essas fronteiras para o texto literário?

Bem, todos os exilados já voltaram, já foram anistiados, não é? Não vejo por que só eu deva continuar excluído de tudo no Brasil.

Se a minha literatura poderá ser editada em português com sucesso? Por que não? É uma literatura universal, sim, mas repleta de referências ao Brasil, impregnada até a medula da vida e da visão de mundo brasileiras. Aliás, há alguns meses saiu em Portugal, na antologia *Comboio com asas*, um conto meu, “O súdito”, que narra a vida de André Rebouças no Rio do século XIX, e depois na África e na Ilha da Madeira, escrito originalmente em italiano e traduzido pela poetisa portuguesa Laura Moniz, que ensina em Trieste.

Quando penso em voltar a publicar no Brasil, penso na tradução dos meus “livros italianos” mas também naqueles escritos em português e que ficaram inéditos no “rabo de foguete” do meu exílio: o *Sol de inverno* e o romance *A última pele*. E, por que não, naqueles publicados no Brasil no passado, hoje esgotados e fora do comércio, impossíveis de serem encontrados: livros póstumos de um autor vivo. De fato, desde os anos oitenta nenhum título meu frequentou as livrarias brasileiras. Além disso, acho que já está na hora de o Brasil ter os seus escritores “mundializados”, não é? E não apenas traduzidos no exterior, com obras sérias ou com banalidades esotéricas facilmente mercantilizadas, mas realmente inseridos em um horizonte cultural e linguístico mais amplo e diversificado. A sensibilidade que exprimo nos meus livros hoje é a mesma dos leitores brasileiros, que não são uma “tribo isolada” mas estão em sintonia com as transformações no mundo, e mais, aspiram legitimamente a participar deste novo mundo como protagonistas. A minha literatura hoje é uma ponte interessante entre estes dois imensos espaços em crescente comunicação. Tenho certeza de que, ao conhecerem os meus livros, os brasileiros descobrirão muitos aspectos novos e surpreendentes deles mesmos e, sob esta nova luz, finalmente verão revelados alguns dos nossos “cantos escuros”.

RESENHAS

ANÁLISES DE LIVROS
DE ENSAIO, FICÇÃO
E POESIA

Beleza pura

Djanira na janela e outros poemas,
de Cleusa Bernardes

Cláudia Sampaio*

O que um poeta quer dar ao mundo, senão beleza? Cinza, colorida, metrificada, em versos livres... Cada um escolhe produzi-la de um jeito, seja por dicção ou pela afinidade com o momento em que a palavra “pisca o olho”. Como diz Cleusa Bernardes, no poema “Belo, belo”: “a beleza não tem hora nem lugar”.

“Belo, belo” é parte da seção “Abri o meu pano na praça”, que está na sequência do “poema longo” “Djanira na janela”. Ao todo são cinco seções, além das duas já citadas: “Colar de contas”, “Eu viajo de carona...” e “Filosofia de boteco: a arte de jogar conversa fora”.

O livro de estreia de Cleusa Bernardes resultou de um cuidadoso projeto literário: nota-se pela sensível e coerente edição dos poemas, pelos diálogos que a poeta estabelece com seus pares (Mário Quintana, Vinicius de Moraes, Cecília Meireles, Cora Coralina, Álvares de Azevedo, Chico Buarque) e pelo desejo de compartilhar com o leitor o que ela traz de sua conversa poética íntima com Manuel Bandeira: “Quero a delícia de poder sentir as coisas mais simples da vida”. O verso de Bandeira é parte de um de seus dois poemas intitulados “Belo belo”, publicado em *Lira dos cinquenta anos* (1940), que começa com a estrofe: “Belo belo belo/ Tenho tudo quanto quero”.

O outro “Belo belo” de Bandeira está na coletânea de poemas de mesmo título publicada por ocasião da edição de sua *Poesia com*

* Doutoranda em Teoria Literária (UFRJ).

pleta e prosa, pela José Aguilar (1967), e começa assim: “Belo belo minha bela / Tenho tudo que não quero”. Na abertura, a “Nota preliminar” de Sérgio Milliet faz menção à *Lira dos cinquenta anos*, chamando-a de “espetáculo de inspiração admiravelmente livre [...] uma tranquila serenidade, um amadurecimento cheio de seiva”. Eis o espelho onde se mira Djanira. O livro é toda uma ode às coisas simples da vida, um convite ao prazer de se permitir jogar conversa fora e olhar pela janela.

E da janela de Djanira dá pra ver o mundo inteiro.

Em “Colar de contas”, lemos pequenos poemas e experimentações, como “Espelho”:

ojev em edno
uos oãn sam

Há outros momentos em que Cleusa se arrisca na brincadeira das palavras com o espaço, como no poema “Pêndulo”, que parece caminhar no sentido do concretismo, mas funde lirismo e ironia para se afastar da suposta matriz e emocionar:

Meu pai era poeta.
Com cal e areia
tijolo e cimento
o prumo e o metro
assobiava e cantava
um poema concreto.
 (“Poesia concreta”)

O diálogo com os poetas está sobretudo em “Eu viajo de carona”, e novamente é Bandeira quem surge com mais nitidez. Inclusive na homenagem que a autora presta a Cecília Meireles.

Em “Improviso”, que integra a coletânea *Belo belo*, Bandeira escreveu os célebres versos: “Cecília, és libérrima e exata”. Já Cleusa diz:

Cecília fala de nuvens
de céu, de amor e de mar
ai, Cecília!
depois do que tu disseste
que tenho eu para falar?

Assim, o leitor é levado à literatura, à rua, aos bares, é tocado pelo vento, pela chuva e por redemoinho.

O título do livro faz pensar na pintora brasileira Djanira (1914-79), que no auge de sua arte pintou os costumes e as cenas cotidianas e sempre gostou de ser reconhecida como mulher do povo. Encontramos esta mulher em *Djanira na janela e outros poemas*, a mulher que abre seu pano na praça, que viaja de carona na poesia de seus poetas prediletos, que, à moda de certa voz da atual poesia portuguesa, tece no bar sua filosofia, e que propõe, em dias tão agitados, o desafio de olhar para dentro, de si e da vida, e ver poesia até nas bolhas de desinfetante do vaso sanitário:

veja as bolhas
irisadas
de pinho
sol
sobre a água
do vaso
sanitário
a beleza não tem mesmo
nenhum critério
 (“Belo, belo”)

Há os que escrevem para poucos, numa erudição necessária mas restrita, há os que escrevem para muitos e nem sempre se livram dos grilhões de best-seller, e há os que querem da linguagem nada menos que a revolução. E em tempos de um transbordamento que nos deixa tontos com tantas informações e possibilidades, revolução é criar mundos “de dentro”, belos belos, e se deixar levar aos lugares a que as palavras nos convidam – e o convite é mesmo sedutor:

de vez em quando
uma palavra
me pisca o olho
 aí eu vou [...]
 (“Poesia”).

A prosa *pulp* da periferia

Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos,
de Ana Paula Maia

Isabel Bellezia*

O livro se constitui de duas novelas aparecidas inicialmente no blog da autora, em movimento cada vez mais comum na atualidade, quando a internet se mostra um suporte quase gratuito e muito importante para a literatura. Basta pensar na quantidade de autores nacionais e estrangeiros que fazem circular sua produção em blogs e sites, até serem descobertos pelas editoras.

Ana Paula Maia chama seu texto de “folhetim *pulp*”, em alusão às revistas de *pulp fiction*, surgidas no início do século XX. Impressas em papel barato, dedicadas a histórias desprovidas de pretensões artísticas e voltadas para o entretenimento rápido, essas publicações reeditaram traços que o romance moderno havia superado e, em contrapartida, contribuíram para o surgimento de escritores que posteriormente se refinaram a ponto de marcarem a literatura mundial.

Uma homenagem recente a esse tipo de periódico foi feita pelo cinema, que, como arte cujo sucesso de público depende de muita coisa que a prosa pós-Joyce não quis mais para si, teve no longa-metragem *Pulp fiction – tempo de violência* uma de suas realizações mais bem resolvidas. Não por acaso, tanto o filme de Quentin Tarantino quanto o livro de que tratamos aqui realçam a violência que caracteriza espaços

* Mestranda em Literaturas Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa (UFRJ).

e personagens marginalizados. Entre o verbo e o sangue, Ana Paula Maia cultiva assumidamente recursos cinematográficos.

A novela que dá título ao livro se desenrola sob o sol de um subúrbio distante e traz à cena Edgar Wilson e Gerson, abatedores de porcos e apreciadores de brigas de cães ferozes. Em meio à podridão e à truculência, os dois se tornam verdadeiras máquinas de eliminar, da mesma forma que vibram com a matança promovida pelas rinhas. Associado à crueldade das atividades que exercem, existe o processo de mecanização a que estão submetidos, pautado pelo desempenho e a produtividade, princípios tirânicos resultantes do primado da razão. Despidos da sensibilidade que a modernidade aniquilou, ambos são conduzidos à irracionalidade, que culmina no extermínio indiscriminado de homens e animais.

Contudo, ao situar a narrativa no âmbito mais amplo da marcha desgovernada da humanidade e levar em conta a importância de a recepção dos textos ficcionais colocar em suspenso a moral, o leitor consegue experimentar compaixão por essas figuras. Afinal, se elas surgem degradadas, têm dentro de si resquícios de afeto, expressos ora pelo sonho de casar com a mulher amada, ora pela amizade verdadeira ou ainda pelo desejo de ver a neve – sonho que parece ainda mais enternecedor por ser vivido em meio ao calor sufocante de uma periferia não nomeada.

A novela seguinte, “O trabalho sujo dos outros”, é protagonizada por Erasmo Wagner, Alandelon e Erivardes, que se alternam entre o recolhimento de lixo, a construção de estradas e o desentupimento de esgotos. O texto confirma a desconstrução do sujeito cartesiano, agora forçado a manter uma espécie de subvida em meio à imundície produzida pela burguesia. A dureza do asfalto se compara à rudeza das personagens, que, esculpidas em cimento, encarnam o envilecimento

do trabalho que exercem. Outro traço a marcá-las é a fragilidade dos laços que estabelecem, típica do tempo feito apenas de esbarrões em que nos encontramos.

O fato de as fronteiras entre homens e animais se mostrar tênue nas duas novelas indica o submundo a que se vê relegada a alma humana e atinge como uma bofetada o próprio leitor, obrigado a se reconhecer pequeno e irracional. Daí podermos dizer que, além de construídos com bastante senso de narratividade, os dois escritos têm como grande mérito despertar um incômodo que, por se originar no campo estético não poderia levar a qualquer conclusão categórica sobre os desequilíbrios de nossa época e os descaminhos da humanidade, mas nos estimula a combinar o prazer da leitura com a reflexão sobre a condição humana.

Visceras e reentrâncias

Ressaibo, de Erika Mattos da Veiga

Jun Shimada*

A capa do romance jaz sobre a mesa e a imagem instiga: vê-se a intimidade devassada de uma madeira dourada e vigorosa em cuja fenda se insere um texto comprido: “Erika Mattos da Veiga *Ressaibo*”. Dentro da fenda, outras incontáveis fendas e reentrâncias. O que tem a dizer do livro a madeira?

Uma das protagonistas do romance dá uma pista e pensa: “De frente para a mesa obscenamente maciça enquanto o velho ditava as mesmas cartas de ameaça e cobrança, pegava-se pensando no que fora aquela mesa antes de virar mesa de advogado português. Era óbvio que tinha sido árvore, mas como é que o madeireiro entrava na floresta e cortava aquele naco? [...] Não sei como têm coragem, eu não teria, acho árvore um troço tão bonito” (p. 23). Ressente a morte da árvore, ressentido o patrão ao qual em seguida comunica sua demissão.

O novo emprego, também como secretária, marca o início da aventura conjunta das quatro personagens do livro: secretária, doméstica, patrão e patroa, todos sem nome. A descrição da última significativamente abre o livro: “Era uma mulher feia” (p. 1), e segue-se a rica e pútrida descrição da mulher, que tinha então alguns dias de prisão de ventre e chega ao fim da narrativa com quarenta dias de barriga inchada. Trinca os dentes, com raiva dos próprios intestinos e dos outros; não digere ou elimina nem comidas nem vivências: apenas

* Mestrando em Poética (UFRJ).

acumula, remorde, ruma e ressentido. Envia cartas carinhosas ao ex-marido indiferente enquanto evita o atual, igualmente indiferente, que a explora financeiramente. Enquanto come o almoço do dia, não o saboreia, mas sente saudades da refeição de outrora: “Nunca mais comi feijoada como a que a minha avó fazia” (p. 10).

As personagens habitam a casa em que se passa o romance. O que as une, no entanto, não é tanto o projeto profissional do casal principal, que acaba por não vingarem – como aliás não vinga quase nada em meio à linguagem fétida que encompassa a estória. Estão sim as quatro entrelaçadas pelos intestinos, a envolverem e embaçarem o convívio presente pelo passado e seus ressentimentos, resultando em que todos se agriem e magoam sem que nada entre eles se desenvolva. Desse todo embaraço é possível distinguir dois movimentos: o da patroa e o da secretária.

A primeira, cada vez mais irritável e intolerante, trata mal a todos, ao mesmo tempo em que vai ao banheiro e, sentada sobre o vaso, sofre sua paralisia intestinal até o ponto de desejar sumir, ou, nas apropriadas palavras do narrador, “colapsar para dentro das bordas do cu” (p. 138). É, de alguma forma, o que lhe ocorreu há tempos sem que disso se desse conta. Sua vida já se encontra perdida em fezes antigas e podres das quais não consegue se livrar.

Já a secretária soma às lembranças de humilhações passadas a arrogância crescente dos patrões. Assiste aos dois maltratando-a e aos demais subordinados, mas tudo que consegue é sentir pena. Repete a si mesma com frequência, contudo, que se condoer equivale a resignar-se. Personifica os versos de Drummond que servem de epígrafe ao livro (“Porém meu ódio é o melhor de mim / Com ele me salvo / e dou a poucos uma esperança mínima”) e de moto para que abandone as condolências. Leva seu próprio ódio a tal nível que é como que

tomada pela própria revolução. Não a social, mas a ebulição interna que culmina na destruição que causa à casa e, na cena final do livro, sua fuga: “Alta madrugada, descascando com os dentes o cor-de-rosa da manga, atravessou as pistas e o canteiro da avenida litorânea, pisou descalça a areia branca da praia” (p. 207).

A cena é também digestória, não por mero acaso. Ao frescor da manga se opõe o que subjaz à falta de nome das personagens e o modo como o foco narrativo subitamente se alterna: Ressaibo, o protagonista. Não há duplo que lhe resista, pois que toma a todos pelo que têm de mais baixo: “engolir o próprio vômito [...]. Ruminava há décadas o azedume de sua vida. Todos os dias o mesmo tedioso ritual, escancarava a boca, e a vida vinha despejar a parcela de vômito que lhe cabia” (p. 82). Amarrando a todos pelas tripas, é ele que prende as personagens em circunvoluções eternas de fezes que não os levam a lugar algum.

A decisão que toma a secretária de abandonar a resignação e partir em direção ao presente, a uma experiência não mais vomitada, mas da comida pura e simples, acena como a possibilidade de inteireza. É o que aponta também a numeração racional dos capítulos: “Um quinze avos”, “Dois quinze avos”... até o final: “Um inteiro”, do encontro consigo mesma. Deve ser disso mesmo que fala a capa do livro: a madeira e suas fendas incontáveis que não se sabe se é mesa ou árvore, como a pessoa que de tanto ser mesa se esqueceu de crescer. Mas quem nunca viu brotar folha em pau de cerca? Ou, continuando com o poema de Drummond, a vida em pleno asfalto: “Uma flor nasceu na rua!”

Do mistério do crime ao enigma da vida

Peixe morto, de Marcus Freitas

Pedro Paulo Machado Nascimento Gloria*

Raras vezes um romance policial vai além do mistério que cerca o crime para tatear o enigma duradouro da existência humana: é o que ocorre a *Peixe morto*, do escritor mineiro Marcus Freitas.

Os dados com que o autor constrói a nebulosa criada em torno do assassinato despontam como nesgas poéticas insistentes. As descrições dos personagens são feitas em imagens plásticas, curtas como flashes, reveladoras da finura da linguagem. Entre elas se destaca a do cadáver inusitado (espécie de personagem “presente na ausência”, como o é toda vítima de romance policial), sintetizada na curta e incisiva frase que abre a narrativa: “Os peixes inundavam a boca”. A erudição não verborrágica do investigador do caso, também narrador, legitima-lhe a expressão trabalhada.

São marcantes na obra a ironia constante e a voluptuosidade de várias passagens, como a do capítulo “06 DE MAIO DE 2008, 16:00H”, com seu erotismo latente (como ocorre sempre que o nome “Elisa” aparece), porém exposto de uma maneira severamente plástica. Potencializada, a sensibilidade se conjuga ao máximo de disciplina imagética.

O jogo erótico da misteriosa Elisa e do investigador-narrador tem desde gracejos boccaccianos nos diálogos até apresentações de ambientes que lembram romances como *Senhora*, de Alencar. Sem contar

* Graduando em Letras (UFRJ).

que Elisa faz pensar numa Iracema urbana com a mente de uma Capitu cuja obliquidade não se encontra nos olhos, e sim na boca maravilhosa.

O romance é policial não apenas porque se encaixa no gênero, mas porque trata de maneira plenamente humana e existencial a ocorrência de um crime, material que um autor inábil teria transformado num festival escatológico de mortes bizarras, palavrões desesperados por imitar a linguagem coloquial e cenas de sexo explícito que não contentariam o leitor mais exigente.

Próximo da prosa poética, o texto nos faz lembrar que Marcus Freitas é também poeta de mão cheia, conforme se pode constatar na coletânea *No verso dessa canoa*, que reúne seus trabalhos de 1993 a 2005. Está, portanto, acostumado a lapidar a linguagem, o que significa que não é subjugado por ela, tampouco a subjuga.

Na verdade, sua busca formal tira partido do arcabouço e da estrutura do romance policial. Exemplo disso é a imagem do peixe que dá título à história retornar a todo momento, insistente, inexorável, como expressão da obsessão do investigador-narrador em solucionar o mistério. Além disso, a obra é cheia de cartas e folhas de diário que, por seu aspecto fragmentário, lembram tanto poemas em prosa quanto relatórios de investigação. Ao longo dos dias, o tema do peixe se desdobra em variações, cresce em intensidade e garante a unidade da obra, que se adensa e embeleza por conta da interligação sutil com inúmeras outras imagens e recorrências, como o nome e o corpo de Elisa.

Enfim, é um narrativa com todas as características de romance policial que, no entanto, perspectiva e excede o próprio gênero. É que o trabalho com a linguagem se mostra refinado tanto na construção de cada frase quanto na transcendência atingida pelo enredo, feito de uma tentativa de descobrir o assassino que leva o investigador a esbarrar em charadas que dizem respeito à vida em si – portanto ainda mais fadadas à insolubilidade.

Convite ao inusitado

A surpresinha e outros contos,
de Jorge Hausen

Veronica Filíppovna*

Quem teve a oportunidade de ler *A surpresinha e outros contos* (2009) certamente concorda que Jorge Hausen se firma como um dos mais significativos representantes da prosa contemporânea brasileira. Praticamente cada palavra de seu texto convoca para a reflexão sobre o mistério chamado homem.

Alguns classificam a obra como novela policial, outros lhe apontam nuances modernistas e há ainda aqueles que ressaltam suas supostas tendências realistas. Classificações à parte, resta um convite primoroso a se perscrutar o inesperado.

Então o livro é uma caixa de Pandora?

Longe de ser indecifrável ou impenetrável, incita o leitor, de maneira envolvente e apaixonante, a se deixar conduzir por um fluxo contínuo de surpresas. Sopro do desconhecido. Horizonte em gestação. Plenitude a fulgurar na palma das mãos. Experienciação de mundos em acontecimentos incessantes.

O charmoso bairro de Santa Teresa, o carnaval carioca, o arquétipo do malandro, o espírito aventureiro da Zona Sul do Rio de Janeiro configuram, no gosto pelas letras do geólogo-escritor, universos em infinitas possibilidades de realização. “Nada explícito, tudo velado” (p. 155). Nada guardado, tudo desoculto. Ora, a compreensão do *leitmotiv* do

* Mestranda em Poética (UFRJ).

poético está além dos adjetivos. Para apreendê-lo é preciso atentar para o desconhecido e deixar-se tocar pela memória do que aparentemente não tem sentido.

É importante ressaltar que na obra a memória não diz respeito apenas às lembranças do passado. Trata-se de uma memória originária na qual o passado está plenificado no presente e o presente somente acontece porque concretiza o futuro. Dito em outras palavras, mais que reminiscência, a memória é vigor de manifestação. É acontecimento que não requisita princípio ou fim. Força de nomeação que consome o inesperado no esperado, faculta ao homem ser.

O livro se destaca como “uma ótima companhia”, haja vista requisitar “sempre novidade interessante” (p. 157), que deixa “a cabeça em profunda desordem”, sendo “impossível fixar um raciocínio” (p. 96). Isso decorre de que cada trama anunciada rompe com qualquer expectativa de desfecho lógico-causal. A impressão é de que cada personagem cria uma tensão, ou seja, um jogo de revelações e ocultações em si mesmas e com o outro. O segredo para acompanhar esse jogo é “uma questão de sensibilidade” (p. 52), acrescida da entrega ao imaginário.

Se, contudo, a pretensão era de que o livro

deveria ser *soft*, que não gerasse polêmica nem constrangimento e, principalmente, sem conflitos de família, mas não água-com-açúcar ou mijo-de-freira, como se diz das coisas insípidas e inodoras. Alguma coisa que desse pra rir, divertir a gente, mas não besteiro!... Bom resultado de cara (p. 159),

Hausen conseguiu. Agora é “tão somente isso, nem uma vírgula a mais” (p. 129).

Tudo são surpresinhas.

ESTE LIVRO FOI COMPOSTO
EM CHAPARRAL PRO PARA A
EDITORIA TORRE E IMPRESSO
EM PAPEL OFFSET 75 g/m²
