

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA

11

FÓRUM de LITERATURA BRASILEIRA
CONTEMPORÂNEA

11

Alcmeno Bastos
Anélia Pietrani
Dau Bastos
Godofredo de Oliveira Neto
Maria Lucia Guimarães de Faria
Rosa Gens

ORGANIZADORES

FACULDADE DE LETRAS
CENTRO DE LETRAS E ARTES



2014

© 2013 Alcmeno Bastos, Anélia Pietrani, Dau Bastos, Godofredo de Oliveira Neto,
Maria Lucia Guimarães de Faria, Rosa Gens

**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

www.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
Mariana Arcuri

**Capa, projeto gráfico
e diagramação**

Francyne França

Revisão

Helena Arruda
Rafael Mendes
Rodrigo Lopes
Thais Seabra

Faculdade de Letras da UFRJ

Cidade Universitária
Ilha do Fundão

Editores Baluarte

www.baluarte.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 : Baluarte, 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

CDD 869.09005

SUMÁRIO

Apresentação
9

Artigos

“Rútilo nada”: ensaio de leitura
Carlos Eduardo dos Santos Zago
15

A fantasia como fio em
“Varandas da Eva”, de Milton Hatoum
Carlos Palacios
33

Na contramão do romance moderno:
De ouro e de Amazônia, de Oswaldo França Júnior
Liliane Pereira Soares do Nascimento
47

Dalton Trevisan e a literatura do contra
Verônica Daniel Kobs
69

Ensaaios

Figurações da infância monstruosa:
a literatura excessiva de Marcelo Mirisola
Ângela Maria Dias
91

A ficção como artifício em
Diário de um fescenino, de Rubem Fonseca

Flávio Pereira Camargo

113

Postcard, de Marilene Felinto,
e as lembranças de uma vida que às vezes volta

Thaís Seabra Leite

147

O processo metafórico em *Ruína*, de Manoel de Barros

Yanna Karlla Cunha

171

Entrevistas

Evando Nascimento

por Ana Chiara, Antonio Cicero, Godofredo de Oliveira Neto

e Karl Erik Schøllhammer

195

Pedro Meira Monteiro

por Dau Bastos

243

Resenhas

Da existência límbica na atualidade

O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam,

de Evandro Affonso Ferreira

Alita Caiuby

271

Um romance de deformação <i>Qualquer maneira de amar</i> , de Marcus Veras Flávio Augusto Câmara 277
Dados cinéticos “Deuses”, de Augusto de Campos Maíra Borges Wiese 283
A estrutura sobre a corda bamba <i>Quiçá</i> , de Luisa Geisler Rafael Loureiro de Almeida 289
Primor pisciano <i>O comedor de Salamanca</i> , de Jorge Fernandes da Silveira Rhea Sílvia Willmer 295
Um evangelho da vaidade e do desejo <i>Iberê segundo Paulo</i> , de Lula Falcão Thiago Carvalhal 299

APRESENTAÇÃO

Esta edição lança luz sobre dezessete autores de nosso tempo, cujos escritos são abordados por dezenove pesquisadores vinculados a um rol igualmente significativo de instituições. Se estes números são garantia de pluralidade e comprovam a riqueza de nossa contemporaneidade literária, o bom nível do material atesta o cultivo do arrojo reflexivo e a busca de uma expressão à altura das obras analisadas.

Entre os artigos, encontra-se o enfoque da prosa urbanamente enraizada de Dalton Trevisan, com seu amor desabusado e melancólico por Curitiba. O Amazonas é privilegiado por Milton Hatoum, também fiel à sua cidade natal, Manaus, vocacionada para fundir localidade e universalidade. Hilda Hilst aparece com seu inspirador experimentalismo, a talhar a língua e montar a prosa com espírito de poeta. Na chave realista acha-se Oswaldo França Júnior, com uma tocante história de protagonismo popular na segunda metade da década de oitenta.

A seção reservada a ensaios traz Manoel de Barros pensando a palavra com vistas a tirar o máximo da metáfora. Marcelo Mirisola é perscrutado em sua iconoclastia característica, aguçada em narrativa pseudoinfantil produzida a quatro mãos com Furio Lonza. O dilaceramento de Marilene Felinto se mostra possibilidade de costura jazzística entre os polos desesperançados da penúria do Nordeste e do concreto do Sudeste. Por sua vez, Rubem Fonseca usa a experiência autoral para esmiuçar a criação literária e problematizar as forças que a estimulam ou ameaçam.

Em resposta a questões formuladas por quatro interlocutores, Evando Nascimento concede uma longa entrevista em que narra sua trajetória intelectual, discute a relação da literatura com as demais artes, fala de filosofia e discorre sobre seu processo de produção ficcional. Já Pedro Meira Monteiro comenta a acolhida que a literatura brasileira tem recebido no exterior, em movimento expositivo centrado nas letras mas adensado pela antropologia, a história, a sociologia e demais humanidades, portanto amplo o bastante para perspectivar o próprio país.

Em reflexo da quantidade de textos literários publicados atualmente nos trópicos, recebemos muitas resenhas para avaliação, das quais selecionamos seis. Augusto de Campos pode ser visto potencializando as buscas concretistas mediante a veiculação de poemas cinéticos pela internet. Evandro Affonso Ferreira se mostra fiel a um projeto literário em que combina desencanto e erudição para ficcionalizar o desamparo humano. Jorge Fernandes da Silveira manifesta seu amor pela Península Ibérica por meio de poemas e fragmentos em prosa que fazem de seu livro uma miscelânea *sui generis*. O jogo com os gêneros marca ainda o primeiro romance de Luisa Geisler, que chama a atenção por aspectos tão importantes quanto o feitiço inusitado da estrutura. Quanto ao segundo livro de Lula Falcão, desenrola suas linhas de enredo no submundo do evangelismo de fachada, com sua overdose de cinismo e má-fé, sede de dinheiro e falta de ética. Por fim, registremos o enriquecimento do novo romance político brasileiro pela narrativa que Marcus Veras ambientou nos tempos da ditadura, em trabalho de uma memória aberta à imaginação a ponto de oferecer as lacunas de lembrança como outros tantos vazios a serem suplementados pelo receptor.

À alegria de podermos colocar em circulação um cardápio tão variado e consistente se soma a certeza de que o leitor de nossa revista é, como sonhava Machado de Assis, dado à ruminação.

Os organizadores

ARTIGOS

ESCRITOS SOBRE ASPECTOS
DA LITERATURA

“Rútilo nada”: ensaio de leitura

Carlos Eduardo dos Santos Zago*

Campinas, 1993. Hilda Hilst publica “Rútilo nada”: texto em prosa que narra, com grande força poética, os percalços de um relacionamento entre Lucius Kod – jornalista de 35 anos que se dedica a temas políticos e literários – e o jovem namorado de sua filha, Lucas – estudante de história e poeta. Tal relacionamento é interrompido brutalmente pelo pai de Lucius, um velho e endinheirado banqueiro que vê na relação do filho o antagonismo de suas verdades embrutecidas, asseguradas por julgamentos alheios e por leis personalíssimas, então faz com que Lucas enfrente a barbárie imposta pelas surras e curras ditadas pelo seu capital. Não encontrando mais lugar no mundo, o jovem poeta suicida-se ao final.

I

Já no início do texto, deparamo-nos com um fluido e violento fluxo de linguagem, com um texto “incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras páginas”,¹ cuja tônica mostra alguém em

* Doutorando em Letras na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp).

1 O trecho entre aspas foi retirado de um texto em que Cortázar (2008, 152) comenta o que para ele deve haver em um bom conto.

desespero,² tomado por um sentimento caótico, mas que procurará (re)ordenar, pela linguagem, o turbilhão de sentimentos que o devora. Para isso, será necessário (re)organizar palavras, (des)montá-las e (re)compô-las a seu modo, em um processo que talvez não termine em respostas definitivas, mas que, aos poucos, revela ressonâncias: a barbárie é produto de um sistema social e de preconceitos historicamente construídos e mantidos pela elite, e não uma ação unicamente individualizada.

Trata-se do discurso de Lucius, que, frente ao cadáver do amado, tenta enfrentar o luto, nomear o que não tem nome e buscar pistas para compreender os caminhos que levam ao mais torpe ato de violência e abuso de poder.³ É de dentro de seu fluxo que algumas palavras surgem como pistas ou marcas do passado, junto às tantas vozes que, em forma de questionamento, caem como sentenças e misturam-se ao seu discurso, vozes que aparecem com a marca do presente da narrativa, como se do passado conseguissem ecoar até nós, leitores: portanto, há algo do passado que se quer presente, mesmo como espectro, fantasma.

Cria-se um movimento do individual para o social, do singular para o plural e vice-versa, pois a barbárie não é gerada apenas por torpezas de indivíduos, é também reflexo de constituições his-

2 Cf. Cortázar: “Certa gama de contos nasce de um estado de transe, anormal para os cânones da normalidade corrente, e que o autor os escreve enquanto está no que os franceses chamam um *état second*” (2008, 231).

3 Cf. Cortázar: “Em qualquer conto breve [ou narrativa curta] memorável se percebe essa polarização, como se o autor [no caso, Lucius] tivesse querido desprender-se o quanto antes possível e da maneira mais absoluta da sua criatura, exorcizando-a do único modo que lhe é dado fazê-lo: escrevendo-a” (2008, 230).

tóricas e, portanto, reflete em corpos alheios as perversidades de humanos, geradas por certa ética (im)possibilitada e (de)formada pelo capitalismo. Parecem denunciadores trechos como: “meus 35 anos de vida colados a um indescritível verdugo, alguém Humano, e há tantos indescritíveis Humanos feitos de fúria e desesperança, existindo apenas para nos fazer conhecer o nome da torpeza e da agonia” (Hilst: 2003, 85).

O tempo de vida do narrador é também o tempo em que ele está ligado ao verdugo, ao pai, que indiretamente levou o amado ao suicídio. Verdugo que se faz Humano, semelhante a tantos outros, indicados pela nossa espécie simbolizada e alegorizada na grafia da letra maiúscula e que, junto ao fato de o pai não ser nomeado, lhe confere vileza coletiva, pois o ato de barbárie é humano, plural, visto que há tantos em nosso mundo a representar as perversas instituições patriarcais.

Outras vozes aparecem em meio ao tumulto das gentes na saída do velório e ajudam-nos a compreender o trecho destacado com certas palavras pronunciadas na multidão e indicadas por Lucius, “palavras que vêm de longe, evanescentes, mas tão nítidas como fulgentes estiletas, palavras de supostos éticos Humanos: Constrangedor Louco Demente Absurdo Intolerável” (p. 86).⁴

Em meio aos julgamentos e à construção, um tanto quanto anuviada, da memória, o narrador insiste:

4 As aliterações criam um efeito de distância, pelo prolongamento que as consoantes nasais provocam nas vogais, e ao mesmo tempo de sussurros, pela repetição das sibilantes em S e os chiados provocados pela repetição das fricativas labiodentais V e F.

Onde os começos? Onde? Farpas pontudas emergindo do corpo dos conceitos. Antes o conceito redondo. Liso. Aquela pedra à beira do riacho, aquela que carregam para casa. Tenho que saber dos começos. Os atos não podem ficar flutuando, fiapos de paina desgarrados daquela casca tão consistente a casca era firme, abriu-se, o delicado foi-se desfazendo, círculos, volutas, assim pelos ares, desfazido (p. 87).⁵

Suas indagações apontam para o passado, sua aflição e sua procura se revelam na frase destacada pelos pontos: “Tenho que saber dos começos”. Caminham para tempos longínquos e ao mesmo tempo tão próximos, permitindo a construção de espelhos que mostram semelhanças e marcam as mais gritantes diferenças. Como no relato sobre Cartago, em que há uma tradição que ilustra e se aproxima da relação dos amantes, mas que difere de nossa sociedade, dirigida por poucos, que temem ver seus frágeis alicerces serem estilhaçados pela diferença:

Lucas, não sei se você leu sobre Cartago alguma vez, mas havia toda um tradição cartaginesa que não permitia a separação de sogro e genro, um costume que não permitia que sogro e genro vivessem afastados, e um capitão do Exército apaixonou-se por um jovem, tornaram-se amantes apesar do falatório, um era casado e tinha filhas e fez com que o amante se casasse com uma delas (pp. 90-1).

5 Novamente gostaria de chamar a atenção para a sonoridade das frases de Hilda Hilst: vemos as aliterações das nasais e das sibilantes marcando a distância, junto ao som fechado e angustiante das assonâncias de vogais como O e U.

Cria-se em seu discurso um jogo de paralelos, de diferenças, principalmente na caracterização do pai e de Lucas, pois enquanto aquele ataca, dizendo “pederastas, vadios e vadias, escritorezinhos de merda, articulistas do meu caralho, você defende essa corja de apartados” (p. 92), Lucas se faz poeta e caminha na mesma lógica de Lucius, portanto em um caminho cuja ordem é oposta à do pai, à do poder, à da empresa, antagonismos que se sustentam e se convergem na fórmula paterna:

E não me venha com discursos, com esse tipo de sensibilidade cretina, ou você pensa que a ordem se faz com choramingas, com coraçõezinhos partidos, com tremeliques, como é que você pensa que se faz uma fortuna, uma empresa de porte, um banco? Trabalho e sagacidade (p. 92).

Contra a lógica do pai está sobretudo a poesia, a linguagem fora da ordem comum, que, pelo seu trabalho e estranhamento formais, pode captar o mais fundo das estruturas e (re)organizar nossas mais instigantes, desafiadoras e perturbadoras vivências e realidades. É esse trabalho linguístico que aproxima nossos dois amantes no discurso que tenta uni-los na ausência avassaladora de um deles; é a possibilidade de um discurso sobrepor-se ao outro, no fluxo de Lucius, sem que apareçam marcas diferenciando as falas: “às vezes você fala como se tivesse raiva das mulheres é mesmo, Lucas? não tinha percebido” (p. 92).

É a mesma linguagem que marca as diferenças entre o amado e o pai, na construção da plasticidade das imagens, visto que Lucas é comparado à seda e sua maciez – “Escorpião de seda. Pulsando silencioso ali entre as frinchas. Ou eras o outro no

quase escuro do quarto. Úmido. De seda. Tua maciez rouquidão. Igualzinha à macia rouquidão de uma sonhada mulher” (p. 96) –, enquanto ao pai cabe a ruga, a aspereza e a repulsa. Lucas é seda natural, ao mesmo tempo em que o pai recebe o mesmo adjetivo do carro, da máquina, da economia: isso, se considerarmos a utilização do pronome ele, causador de ambiguidade por poder referir-se ao carro ou ao corpo de Lucas, haja vista a mistura de vozes presente no discurso narrativo:

Mas onde é que está o carro? ele está desfigurado, olha olha
Desfigurado meu pai na madrugada, o roupão de seda, listas
negras, que elegância meu pai na madrugada, o roupão creme
de seda e finas listras negras, a boca trêmula apagada no giz da
própria cara (p. 87).

Na própria utilização de recursos linguísticos a diferença se mostra mais uma vez. Como é o caso do uso do diminutivo: enquanto Lucius o utiliza com carga afetiva – “Igualzinha à macia rouquidão de uma sonhada mulher” –, o pai o tem na boca com a intenção do rebaixamento e do deboche – “coraçõezinhos partidos”; “escritorezinhos de merda” –, reafirmando a intenção estilística ao aproximar o diminutivo ao superlativo na frase seguinte: “fez-se também de mulherzinha com o moço machão?” (p. 87).

Outro recurso que aparece são os rastros deixados pelo narrador, traços que devemos perceber e que apontam para acontecimentos futuros: é como se, ao narrar, pistas fossem espalhadas, renunciando o término do caminho. Os mesmos rastros aparecem como espelhos e equivalências das vivências de Lucius. Portanto, o

narrador nos permite encontrar os começos de seus textos. É como se, ao anunciar a procura pelos começos, formalizasse o anúncio.

É assim que aparece, em sua memória, parte de um artigo de Chomsky que estava utilizando para o texto que escrevia para o jornal – “mulheres penduradas pelos pés com os seios arrancados, a pele do rosto também arrancada” (p. 89) –, como também é lembrada a passagem em que o narrador apresenta o poema “Une Charogne” ao seu amado – “aquele poema de Baudelaire ‘Une Charogne’, você conhece, Lucas? ‘Alors ô ma beauté! Dites à la vermine/ Qui vous mangera de baisers,/ Que j’ai gardé la forme et l’essence divine/ De mes amours décomposés !’” (p. 90) – e, desse mesmo modo, um trecho utilizado por Lucius ao se referir ao jovem poeta – “Escorpião de seda. Pulsando silencioso ali entre as frinchas” – é de um poema do próprio Lucas, que constituirá a última parte de “Rútilo nada”, como indicam os versos:

Muros escuros, tímidos:

Escorpiões de seda

No acanhado da pedra.

(p. 102)

Todos os exemplos se voltam para a figura de Lucas, ora agoniada e lacrada perante o mundo, ora carcaça que se consumará após o atentado do pai, prenúncio da morte e do cadáver em um mundo que não crê no diferente e na sensibilidade, que talvez possa ser assegurada pela forma poética.

Há um trecho que retorna, como uma espécie de estribilho, e que nos ajuda a perceber, mais uma vez, as pistas: “ajoelhado, furioso de ternura, revi como os afogados a rua do meu passo a via” (p. 90),

que retornará anunciando o fim da narrativa de Lucius, não mais seguido pelo espaço em branco, e sim pelo ponto final, como se o processo de perlaboração tivesse findado, como se o percurso rumo à organização do caos chegasse ao fim: “Ajoelhado, redondo de ternura, revi como os afogados a rua do meu passo, a via” (p. 96).

Porém, todo espelho também mostra o contrário. As diferenças saltam, pois no primeiro trecho o modo em que se encontra o narrador é “furioso de ternura” e a pontuação se ausenta: “revi como os afogados a rua do meu passo a via”. Já em seu retorno, o modo passa a ser “redondo de ternura” e a pontuação se faz presente, marcando o aposto, “revi como os afogados a rua do meu passo, a via”, indicando a finalização de um processo e aludindo à construção da linguagem, a literatura, como a possível via, como a possibilidade de organização do caos, mesmo que sem funcionalidade instrumental.

Portanto, a recuperação da memória e a tentativa de organizar e de nomear o inominado, a fúria interior, pela reflexão sensível, contrária à fórmula do pai, possui também uma função política, que extrapola o indivíduo:

O historiador atual [ou o narrador] se vê confrontado com uma tarefa também essencial, mas sem glória: ele precisa transmitir o inenarrável, manter viva a memória dos sem-nome, ser fiel aos mortos que não puderam ser enterrados. Sua “narrativa afirma que o inesquecível existe” mesmo se nós não podemos descrevê-lo. Tarefa altamente política: lutar contra o esquecimento e a denegação é também lutar contra a repetição do horror (que, infelizmente, se reproduz constantemente). Tarefa igualmente ética e, num sentido amplo, especificamente psíquica: as palavras do

historiador ajudam a enterrar os mortos do passado e a cavar um túmulo para aqueles que dele foram privados. Trabalho de luto que nos deve ajudar, nós, os vivos, a nos lembrarmos dos mortos para melhor viver hoje. Assim, a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que, também, possa ser verdadeiro (Gagnebin: 2006, 47).

É nesse sentido que caminha Lucius, desde a afirmação inicial:

OS SENTIMENTOS VASTOS não têm nome. Perdas, deslumbramentos, catástrofes do espírito, pesadelos da carne, os sentimentos vastos não têm boca, fundo de soturnez, mudo desvario, escuros enigmas habitados de vida mas sem sons, assim eu neste instante diante do teu corpo morto. Inventar palavras, quebrá-las, recompô-las, ajustar-me digno diante de tanta ferida (Hilst: 2003, 85).

II

Além da narrativa de Lucius, “Rútilo nada” é formado também pelo discurso de Lucas, que relata a agressão sofrida e se despede antes do ato final, antes de seu suicídio. Seu interlocutor é Lucius, amado e correspondente que tenta organizar seu caos interno e manter a memória do amado viva.

O castigo imposto e relatado pelo jovem poeta diz muito das sombrias configurações da modernidade, que escondem um rito de dor ensaiado, compassado e sustentado pela técnica, revertida para a instituição da submissão alheia e para o sadismo do capital, simbolizado pelo banqueiro e seus capachos:

Lucius,
 os dois homens me tomaram como duas fomes, duas mandíbulas. Um clarão de dentes. Sorriam enquanto tiravam as camisas. Vagarosamente desabotoaram os botões. Cheguei a sorrir porque os gestos eram como que ensaiados, lentos... lentos... idênticos. Depois os cintos escuros, as fivelas de metal. Depois as calças. Imagine, dobraram as calças, acertaram os vincos, colocaram as calças no espaldar das poltronas. Pensei: eles estão brincando. E disse: vocês estão brincando. Sorriam. O olhar era afável. Meus pulsos amarrados atrás das costas (p. 97).

Chama a atenção a oposição marcada pela adjetivação dos agressores, “duas fomes”, indicando suas violências instintivas, animais, metonimicamente representadas pelos dentes, pelas mandíbulas e contrapostos aos seus atos tão rigorosamente marcados, ensaiados, regidos pela frieza técnica e opostos aos “sentimentos vastos”; diferente ainda do sorriso do jovem poeta.

A oposição também está presente em fortes imagens que registram o corpo machucado do poeta, seu despedaçamento: marcas da violência, do abuso, mas que ao mesmo tempo possibilitam, perversamente, o prazer dos agressores, simbolizando, mais uma vez, as regras do capital, que confortam uma minoria à custa da defasagem do outro, sustentadas pelo lucro que se estende às relações humanas:

Bateram-me na boca também e beijaram minha boca esfacelada
 [...]
 Fizemos como o velho mandou: um pouco arrebitado mas nem tanto
 disse ele não morre

gostoso o garotão
até que posso entender o filho doutor.

(p. 98)

Ao contrário das regras e leis paternas, responsáveis pela aniquilação de sensibilidades e práticas que fogem às suas normas, o discurso e o registro de Lucas se abrem e permitem a presença das vozes dos algozes. Pela linguagem ele se torna maior e mais vivo, pois a poesia e a linguagem trabalhada, literária, permitem sua expressão e sua afirmação na construção da memória em uma forma livre e aberta. Por isso, em seus momentos finais, Petrarca aparece iluminado na capa de um livro: é a aura reacendendo frente às imposições do extermínio, é a poesia viva: “Um livro de poemas que eu comprei numa livraria perto da universidade, não é mais um livro de poemas de Petrarca, ele pulsa, e o perfil do poeta no centro da capa brilha como a luz da tarde. Por que tudo brilha e é mais? Apenas porque me despeço?” (p. 99).

“Há um acúmulo de significados tomando conta das coisas nesse instante, as coisas estão crescendo de significados” (p. 99). Pela escrita, Lucas vai recompondo e registrando sua memória, misturada à denúncia da (im)potência do agressor, corrompido pelos seus medos, escravizado por aquilo que demonstra como poder: a masculinidade exacerbada, somada ao acúmulo do capital, recalca qualquer possibilidade de sensibilidade outra, fazendo com que se reverta ferozmente em torpeza, brutalidade e profunda ignorância. No ato final do deboche, o pai se autodenuncia:

Posso te tocar um pouco, menino?

Eu estava de braços e suspendi a cabeça para ver.

A boca do teu pai tremia.

Ele beijou minha boca ensanguentada. Eu sorri. De pena da volúpia.

(p. 99)

A literatura passa a ser uma possibilidade de salvação para Lucas, pois é com ela que se dá o registro e a recuperação da memória perante a eliminação, é a literatura que possibilita um lugar ao sol frente à aniquilação e à tentativa de apagamento vindas da prática do pai. É por isso que o título aparece grafado com letras manuscritas, e não com a marca da impressão. São essas mesmas letras que aparecerão no final da obra, para compor a assinatura de Lucas.

A construção da palavra se ergue como as pedras e os tijolos da morada final, pois ambos trabalham para a preservação da memória. Assim, Lucas ergue suas sete construções posicionando os muros como temática central: sete poemas, que são deixados junto ao relato endereçado a Lucius:

E muros são ali, na verdade, o tema-metáfora central, não apenas da bestialidade humana sob forma de preconceito, que impede a aragem do amor e da vida, mas do isolamento e morte a que estão condenados os sujeitos que se afastam do senso comum (Queiroz: 2000, 18).

Dessa maneira:

Túmulo e palavra se revezam nesse trabalho de memória que, justamente por se fundar na luta contra o esquecimento, é também o reconhecimento implícito da força deste último: o reco-

nhecimento do poder da morte. O fato de a palavra grega *sêma* significar, ao mesmo tempo, *túmulo* e *signo* é um indício evidente de que todo trabalho de pesquisa simbólica e de criação de significação é também um trabalho de luto. E que as inscrições funerárias estejam entre os primeiros rastros de signos escritos confirma-nos, igualmente, quão inseparáveis são memória, escrita e morte (Gagnebin: 2006, 45).

III

O que temos nessa obra é a construção de dois relatos que se completam e rumam para pontos semelhantes, pois encontramos, de um lado, Lucius organizando pela palavra os sentimentos caóticos que o habitam frente à perda do amado: fato que permite flagrar um perverso modo de organização social, que faz com que repressões explodam em tortura e barbárie. De outro lado, encontramos Lucas, jovem poeta que encontra na palavra a resistência: tanto da morte, haja vista a construção da memória, quanto das imposições do mundo que o sufoca e o tortura, pois sua lírica

implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica: quanto mais esta situação pesa sobre ela, mais inflexivelmente a configuração resiste, não se curvando a nada de heterônimo e constituindo-se inteiramente segundo suas próprias leis (Adorno: 2003, 69).

Em ambos os “caos”, a literatura aparece como processo humanizador, já que “a organização da palavra comunica-se ao nosso

espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo” (Candido: 2011, 179). É por intermédio da literatura que nossos dois personagens se tornam vivos e podem compreender suas travessias, ao menos como exercício de reflexão e tentativa de organização do caos pela forma, pois “toda obra literária pressupõe esta superação do caos, determinada por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido” (idem, 180). É assim que a literatura, composta e presente nos dois relatos, “pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de localizar as situações de restrições dos direitos, ou de negação deles, como [...] a servidão [e] a mutilação espiritual” (idem, 188).

Parecem ser flagrantes no texto as imagens construídas por contrários, como já nos anunciavam os espelhos. São exemplos frases como:

(os antagonicos tentando semelhança) (Hilst: 2003, 91);

Eu não sou o que sou (p. 93);

[...] um conflito esculpido em harmonia (p. 96);

Pela primeira vez o meu olhar encontrava a junção do nojo e da beleza (p. 96).

Estas, entre outras frases, parecem rastros de um questionamento maior da obra de Hilda Hilst, reflexão que parece estar na base de seu estilo e que nos leva a pensar como retratar e representar a barbárie pela forma literária, ou como seria possível representar a barbárie através da beleza. Tal reflexão toma conta do próprio Lucius, que afirma e indaga: “fui atingido pela beleza como se um tigre me

lanhasse o peito. O salto. O pânico. O que é a beleza?” (pp. 87-8).
Contradições impostas pelo processo de modernização:

Em comparação a eras passadas chegamos a um máximo de racionalidade técnica e de domínio sobre a natureza. Isso permite imaginar a possibilidade de resolver grande número de problemas materiais do homem, quem sabe inclusive o da alimentação. No entanto, a irracionalidade do comportamento é também máxima, servida frequentemente pelos mesmos meios que deveriam realizar os desígnios da racionalidade (Candido: 2011, 171).

Acrescente-se que “em certos países, como o Brasil, quanto mais cresce a riqueza, mais aumenta a péssima distribuição dos bens. Portanto podemos dizer que os mesmos meios que permitem o progresso podem provocar a degradação da maioria” (idem, 171), como bem percebemos na figura paterna, tendo em vista o acúmulo de capital revertido em mando, perversão e deboche, sustentados pela (anti)ética do capital, do patrão e da violência.

Restam-nos a reflexão e a poesia, pois “a configuração lírica é sempre, também, a expressão subjetiva de antagonismo social” (Adorno: 2003, 76) em face das contradições que arrastam a barbárie junto ao progresso, a brutalidade junto à beleza, o fundo baixo da tortura frente à forma estética, elevada e artística chamada literatura. É por intermédio dos nossos dois narradores que a “fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana” (Cortázar: 2008, 155) acontece. Somos levados a um “sequestro momentâneo” (p. 157) que, mesmo em meio a tanta brutalidade, coloca-nos “em contato com o ambiente de uma maneira nova, enriquecida, mais profunda

e mais bela” (p. 157). Pois, como afirma Walter Benjamin: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila num instante de perigo” (apud Gagnebin: 2006, 40).

É esse o “Rútilo nada”!

Referências

- ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade” In: _____.
Notas de literatura I. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura” In: _____. *Vários escritos*.
Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- CORTÁZAR, Julio. “Do conto breve e seus arredores” e “Alguns aspectos do conto”. In: _____. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- HILST, Hilda. “Rútilo nada”. In: _____. *Rútilos*. São Paulo: Globo, 2003.
- QUEIROZ, Vera. *Hilda Hilst: três leituras*. Florianópolis: Mulheres, 2000.

A fantasia como fio em “Varandas da Eva”, de Milton Hatoum

Carlos Palacios*

“They can’t hurt you
Their style will never desert you
Because they are all safely dead”.

Morrissey. “Munich Air Disaster 1958”

A ficção de Milton Hatoum costuma ser vista como marcada pela existência de personagens em trânsito (Pereira: 2006; Chiarelli: 2007), ou seja, indivíduos que se movimentam por diferentes universos e são incapazes de pertencer a apenas um meio: são os espaços da família proletária e da aristocrata em *Cinzas do Norte*; o Oriente e o Ocidente em *Relato de um certo Oriente*; Manaus, São Paulo e Líbano em *Dois irmãos*. Esses espaços deixam de ser meramente físicos, extrapolam as simples fronteiras, relacionam-se com o tempo e a memória, e a passagem de um para o outro representará sempre um conflito.

Em “Varandas da Eva”, primeiro conto da coletânea *Cidade ilhada* (2009), essa lógica da transição se reafirma de uma forma muito mais temporal; trata-se de uma história que narra a passagem entre momentos da vida do protagonista. A figura do imi-

* Mestre em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

grante, recorrente na obra de Hatoum e comumente associada à ideia de transitoriedade, dá lugar ao tema da transição para a vida adulta, em uma espécie de conto de formação. O protagonista terá sua formação construída a partir de encontros impulsionados pelo espaço principal da narrativa, o prostíbulo que dá nome ao conto: Varandas da Eva. Cada encontro resultará em um conflito – um capaz de desenvolver uma fantasia, o outro, de desmoroná-la.

“Varandas da Eva” se desenvolve a partir de uma premissa aparentemente simples, que são as expectativas e ansiedades do protagonista acerca do famoso prostíbulo da cidade onde vive. À primeira vista, a trama se organiza ao modo de uma narrativa clássica, na qual somos apresentados de imediato às personagens e ao espaço para, depois, nos depararmos com o conflito, o clímax e o desfecho. A linguagem também destoa daquela que o leitor dos romances de Hatoum está acostumado a enfrentar; o conto segue o fluxo de memória do protagonista de uma maneira bastante linear, sem grandes digressões ou alternâncias de vozes, diferente do que Chiarelli observa nos romances do escritor, que estariam marcados por “uma dicção repleta de alusões sonoras, visuais e olfativas, cujos volteios e digressões ensejam momentos extremamente líricos” (2007, 44).

Todavia, essa ordem, que poderia ser classificada como simples, está ligada apenas à superfície da narrativa, pois a aparente concatenação lógica dos acontecimentos dispostos nas poucas páginas do conto de Hatoum abre espaço para questões complexas e mais subjetivas – que são, como diz Cortázar, a grande particularidade do conto bem-sucedido, cujo diferencial é possuir “essa misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa para além dele mesmo”. Assim, a premissa inicial é capaz de se converter “no resumo implacável de uma certa condição humana, ou no símbolo

candente de uma ordem social ou histórica” (2006, 153). As aventuras em torno da iniciação sexual de um garoto se converterão nos temas da passagem para a vida adulta, do amor e da frustração gerada pelo conflito entre a riqueza da fantasia e a pobreza do real.

A fantasia na infância e na adolescência

“Varandas da Eva” se inicia com a descrição de um tempo passado, de uma época em que “a noção de distância era outra” e “ninguém falava em desperdiçar horas ou minutos” (Hatoum: 2009, 7). O tempo passava devagar, sufocava as personagens, pois seu poder arrebatador de transformar a ordem das coisas parecia não existir. Como um navio à deriva, o protagonista observa Manaus a distância; menos que um ator desse mundo, ele é um voyeur: “Às vezes entrávamos pelos fundos do Teatro Amazonas e espiávamos atores e cantores diante do espelho, antes da primeira cena” (p. 7). O prostíbulo, objeto de desejo do protagonista, também é experimentado de forma distanciada, como tudo que ainda pertence ao universo da infância, por isso pode ser idealizado e fantasiado. O tema da infância já havia sido enfatizado por Milton Hatoum em uma entrevista em que afirmou: “O ponto de partida de meu mundo ficcional é o porto de Manaus, quer dizer, a infância” – não apenas a infância estática, que seria resgatada pela memória, mas o conflito dessa época com outros tempos. “Aliás, um porto com cais flutuante, que pode ser a metáfora de personagens em trânsito e da alternância entre passado e presente” (apud Chiarelli: 2007, 36).

Octavio Paz (1984, 182-3) diz que a criança, através da brincadeira e da imaginação, faz com que a natureza inerte dos

adultos adquira vida própria e, assim, é capaz de criar um mundo à sua imagem e resolver sua solidão. O contraste entre o universo infantil e o adulto fica evidente quando nos é apresentada a figura de Ranulfo, o Tio Ran, frequentador do prostíbulo, “que até se enjoara de tantas noites dormidas no Varandas” (Hatoum: 2009, 8). Por ter experimentado diversas vezes a imagem do real, Ranulfo não consegue povoar o objeto de desejo dos jovens com os mesmos signos da fantasia e da idealização: é a imagem do adulto *blasé*, desiludido, que vê o mundo que o circunda como incapaz de ainda criar grandes expectativas. É como se o protagonista e Tio Ran vivessem em tempos diferentes: um anterior e o outro posterior ao pecado original. O próprio nome Varandas da Eva sugere essa dimensão bíblica, de um local que apresentará o indivíduo ao pecado que irá expulsá-lo do confortável paraíso da infância para lançá-lo ao conhecimento de si próprio, ou, nas palavras de Paz, à “descoberta de nós mesmos” que “se manifesta como um saber que estamos sós” (1984, 13).

A ideia de descoberta, conhecimento, revelação fica mais evidente no momento em que os garotos entram no Varandas da Eva. O mais humilde da turma, Tarso, hesita diante da porta do local: “luz e dança não o atraíam?” (Hatoum: 2009, 9), questiona o protagonista. Tarso rejeita o encontro com a luz – “com um salto se desgarrrou, e correu para a escuridão” (p. 10) – e posteriormente iremos compreender o motivo: o temor de se deparar com uma realidade insuportável. O jogo de esconder e revelar se reforça no encontro sexual do protagonista com uma prostituta da casa: ao perguntar seu nome, ela se recusa a responder – “Meu nome? Tu não vai saber, é proibido, pecado” –, e, quando a luz do dia começa a surgir, o encontro precisa ser interrompido. “Não

quis me ver nem ser vista à luz do dia; quando as águas do igarapé ficaram mais escuras do que a noite, ela pediu que eu fosse embora" (p. 11). As personagens rejeitam a luz excessiva, ou seja, o conhecimento total; aceitam não saber tudo, como um contrato para que a fantasia possa existir. Ao mesmo tempo, porém, estão sempre em busca de um real, de uma imagem que irá decifrar o mundo desconhecido. Apaixonado pela prostituta, o protagonista representa agora essa condição humana contraditória. Guarda para si uma fantasia, a lembrança de um amor idealizado, segura no interior de suas fabulações, da mesma forma que anseia por um novo contato, capaz de lançar luz sobre a fantasia. Como diz Deleuze, "só usufruímos os prazeres e as alegrias que correspondem à descoberta da verdade" (2003, 14).

Não se trata mais aqui de um sujeito distanciado do mundo; a infância é deixada para trás, os amigos se separam e se veem muito raramente. A ideia da paixão como um sentimento que marca o fim da infância parece ser uma constante em Hatoum, conforme vemos no conto "Uma estrangeira da nossa rua", em que o protagonista realiza essa mesma associação: "Só me dei conta dessa beleza estranha e misturada no fim da infância, quando senti alguma coisa terrível e ansiosa parecida com a paixão" (2009, 16). Os sentimentos amorosos abrem caminho para um novo período da formação do indivíduo e, a partir daí, temos a típica imagem do adolescente: solitário e apaixonado.

A adolescência é ruptura com o mundo infantil e momento de pausa diante do universo dos adultos. Spranger aponta a solidão como nota distintiva da adolescência. Narciso, o solitário, é

a própria imagem do adolescente. Nesse período, o homem adquire pela primeira vez consciência de sua singularidade. Mas a dialética dos sentimentos intervém novamente: como consciência extrema de si, a adolescência só pode ser superada como esquecimento de si, como entrega. Por isso, a adolescência não é apenas a idade da solidão, é também a época dos grandes amores, do heroísmo e do sacrifício (Paz: 1984, 183).

Enquanto a infância se move diante de um mundo a ser descoberto, a adolescência se move dentro de um mundo que está sendo descoberto. “Varandas da Eva” é substituído pela idealização do amor, pelo desejo de se realizar em outro. O amor é sempre um ato de decifrar, uma busca por interpretação.

Apaixonar-se é individualizar alguém pelos signos que traz consigo ou emite. É tornar-se sensível a esses signos, apreendê-los. [...] É possível que a amizade se nutra de observações e de conversa, mas o amor nasce e se alimenta de interpretação silenciosa. O ser amado aparece como um signo, uma “alma”: exprime um mundo possível, desconhecido de nós. O amado implica, envolve, aprisiona um mundo, que é preciso decifrar, isto é, interpretar (Deleuze: 2003, 7).

Por exigir tanta interpretação, o amor é sempre um tema rico para o desenvolvimento de narrativas. Interpretar é fantasiar, revestir fatos de sentido. A fantasia do protagonista é o fio condutor da narrativa do conto; sua mutabilidade dita os rumos do enredo, enquanto sua insustentabilidade determinará o fim da história.

Narrativa e fantasia

O contato com o Varandas da Eva representa o primeiro encontro da narrativa: com o objeto de desejo da infância. Ele determina o fim de uma fantasia da infância e o início de uma nova, pertencente à adolescência. Slavoj Zizek, através de Lacan, já havia dito que a “fantasia é a forma primordial de narrativa, que serve para ocultar um impasse original” (1997, 10). A memória do protagonista resgata os momentos de paixão com a prostituta, mas não registra uma duração de tempo concreta e só pode ser pensada na linha de um tempo abstrato, privado de qualquer espessura (Bachelard: 1993, 28-9); a narrativa resolve esse problema, reorganizando-a em uma sucessão temporal (Zizek: 1997, 11). Entretanto, esse “mero desfile” de eventos não é suficiente para caracterizar a narrativa, pois estes precisam ser investidos de sentido: “o sentido é a atmosfera em que os fatos são postos para que assumam uma presunção significativa” (Lima: 1991, 143). A narrativa, portanto, “é o produto da inter-relação de um evento com um olhar” (p. 144).

A narrativa de “Varandas da Eva” é investida de mais de um olhar, pois a organização dos eventos se realiza a partir da ótica de diferentes momentos da vida do narrador; uma persona em formação constrói diferentes significados para o mundo com o qual interage. De acordo com Luiz Costa Lima, a persona é uma “carapaça simbólica” a partir da qual o indivíduo atribui a si e à sociedade certos papéis para, enfim, estabelecer as relações sociais:

Fixo ou móvel, é próprio contudo do desempenho de um papel que, por ele, seu agente antes sonha do que percebe o mundo. Porque não é um instrumento diretamente reflexivo, porque, ao

invés, tende a convencer seu agente que ele *é* seu desempenho, o papel seleciona o mundo como fantasia, isto é, conforme a ótica com que o enfrentamos. E transforma em fantasia o que o agente pensa de si mesmo (1991, 48-9).

O protagonista sonha o mundo e interpreta o amor a partir da ótica do jovem adolescente, que idealiza a paixão e intensifica seus efeitos. “Tia Mira dizia que eu estava babado de amor. Estás tonto por uma mulher, ela ria, observando meu devaneio triste, meu olhar ao léu” (Hatoum: 2009, 12). Ele aceita tal condição e desempenha seu papel no “teatro do mundo” (Lima: 1991, 47) enquanto a fantasia ainda permite que o faça. Toda fantasia, porém, caminha para sua própria traição, que surge no encontro com o real. Em “Varandas da Eva”, esse conflito com o real ocorre no momento em que o protagonista percebe o fim de sua juventude: “A gente sente isso quando as complicações se somam, as respostas se esquivam das perguntas” (Hatoum: 2009, 13). As coisas passam a ter um sentido mais turvo, o sujeito não é mais capaz de ordenar o mundo com a mesma lógica de antes. Da infância para a adolescência, a personagem entrou em contato com um mundo no qual podia se entregar aos prazeres e sofrimentos da paixão; ao atingir a vida adulta, cai no vazio da experiência do real.

Parado à margem do igarapé, o protagonista se depara com a imagem de seu amigo Tarso carregando um cesto de roupas. Uma mulher surge para apanhá-lo: é a mãe de Tarso, que nesse momento revela ser a prostituta com quem se envolveu no Varandas da Eva. “Mal tive tempo de ver os braços e as pernas, a memória foi abrindo brechas, compondo o corpo inteiro daquela noite” (p. 14). A imagem fantasmática da mulher é substituída pela imagem de

um corpo humano, envolto por toda uma carga de realismo. Fora do campo virtual, o objeto de desejo foge ao controle do sujeito: a prostituta idealizada dá lugar à figura de uma mulher pobre que precisa sustentar o filho – e o sentimento de proximidade que o protagonista experimentava em relação a Tarso, o filho, só intensifica o impacto da cena. “Há sempre a violência de um signo que nos força a procurar, que nos rouba a paz. A verdade não é descoberta por afinidade, nem com boa vontade, ela se *trai* por signos involuntários” (Deleuze: 2003, 14-5).

A violência do signo que leva à verdade é a mesma que impede o prosseguimento da narrativa. Ela faz desmoronar a fantasia e, por consequência, modifica o olhar que o sujeito lança para o mundo. A narrativa impulsionada por uma busca – o desejo de conhecer o prostíbulo, desvendar os mistérios do amor – encerra-se com uma negação: “Permaneci ali mais um pouco, lembrando... Nunca mais voltei àquele lugar” (Hatoum: 2009, 14). Não voltar mais ao local da verdade é uma tentativa desesperada de preservar os fragmentos de uma fantasia a se extinguir. Como no conto de Jorge Luis Borges em que a personagem entra em contato com o Aleph – um ponto onde todos os elementos do universo podem ser vistos simultaneamente – e tem a imagem da mulher amada, já falecida, traída por verdades até então desconhecidas. A resposta da personagem é a mesma: a negação da experiência real – “Por incrível que pareça, creio que há (ou que houve) outro Aleph, creio que o Aleph da Rua Garay era um falso Aleph” (Borges: 2008, 152).

Boulter considera a atitude final da personagem de Borges como “uma platônica rejeição do físico em favor do metafísico” (2001, 373). Mas talvez Borges não seja tão platônico assim, como se cresse na existência de um mundo verdadeiro por trás das apa-

rências; talvez se trate de uma escolha consciente na direção do falso, de uma realidade essencialmente fantasiada, a única capaz de manter vivo o jogo da ficção. Borges pode estar mais próximo de Nietzsche que de Platão; para o primeiro, o mundo que se denomina como real, que arruinou as fantasias, pode ser igualmente destronado: “Apenas criando podemos aniquilá-lo! [...] basta forjar novos nomes, novas apreciações e novas possibilidades para criar com o tempo – ‘coisas’ novas” (Nietzsche: 1981, 82).

O mesmo poderia ser dito do protagonista de “Varandas da Eva”, que, em contato com o real, opta pela fuga. Sustentada pela fantasia, a narrativa equivale a uma opção por um universo que rompe com o mundo real e, paradoxalmente, segue no sentido de uma revelação, que é o mundo das coisas palpáveis. São os dois momentos que Deleuze afirma existirem em um processo de aprendizado: “a decepção provocada por uma tentativa de interpretação objetiva e a tentativa de remediar essa decepção por uma interpretação subjetiva” (2003, 34). O conto de formação de Hatoum termina como uma narrativa de aprendizado na qual interagem fantasia e realidade, subjetividade e objetividade, interpretação e decepção em prol da construção da persona do sujeito.

Considerações finais

A análise desenvolvida neste trabalho ateu-se sobretudo aos elementos que o conto “Varandas da Eva” enreda, ao narrar a passagem das personagens pelo curso do tempo. No entanto, a busca pela elucidação deste e de outros temas correlatos na construção da narrativa não teve como intenção preterir outros aspectos do texto.

A opção por esta empreitada nem de longe esgota as múltiplas possibilidades de leitura a que o conto de Hatoum se oferece.

Propus uma compreensão de "Varandas da Eva" que permitiu vislumbrar a fantasia como elemento articulador da narrativa. Esse elemento, conforme trabalhado, permite à personagem dar forma a seu desejo, ainda que por meio de uma imagem enevoadada, turva. É essa quimera, portanto, que a move em direção à descoberta que, paradoxalmente, será responsável por extinguir sua fantasia pueril.

A fantasia está presente em toda narrativa, pois fantasiar implica criar um universo próprio, povoar uma realidade de signos. Entretanto, as narrativas variam bastante na consecução de tal objetivo, indo desde a construção clássica de uma fantasia que busca guiar o leitor até a paulatina desconstrução da fantasia, que, em vez de direcioná-lo, confronta-o com vazios textuais. A narrativa de "Varandas da Eva" segue uma ordem clássica, impulsionada pela concatenação lógica dos acontecimentos, que, entretanto é quebrada a partir do momento em que se revela o vazio da experiência do protagonista.

Mostrar o momento em que a fantasia se quebra significa negar a forma clássica de narrativa, dotá-la da capacidade de se autoquestionar. Quando o narrador de "A hora e vez de Augusto Matraga", de Guimarães Rosa, diz que tudo aconteceu "direitinho deste jeito, sem tirar e nem pôr, sem mentira nenhuma, porque esta aqui é uma estória inventada, e não é um caso acontecido" (1984, 359), somos confrontados com um dilema: se nada é real, por que devo me envolver? Se a paixão do protagonista era ilusória, então devo descartar tudo que li anteriormente?

A ficção lida com a verdade, mas não no sentido de aspirá-la. Como diz Costa Lima, o ficcional não tem como horizonte a ver-

dade, mas “a reencontra em forma de questão” (1991, 51). Os narradores de Rosa e Hatoum questionam a narrativa, mas não considerando-a busca de uma verdade ou mera construção do falso, e sim elevando-a ao complexo jogo de amálgamas e contradições que é a ficção literária.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *Poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BOULTER, Jonathan Stuart. “Partial Glimpses of the Infinite: Borges and the Simulacrum”. *Hispanic Review*. Antigonish: Saint Francis Xavier University, n° 69, pp. 355-77, verão 2001.
- CHIARELLI, Stefania. *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*. São Paulo: Annablume, 2007.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Tradução de Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense, 2003.
- HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Cidade ilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Hemus, 1981.

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e Post-scriptum*. Tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

PEREIRA, André Luis Mitidieri. “Disseminações de orientes no romance de Milton Hatoum”. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 41, n° 3, pp. 83-92, set. 2006.

ROSA, Guimarães. “A hora e vez de Augusto Matraga”. In: _____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, pp. 339-86.

ZIZEK, Slavoj. *The Plague of Fantasies*. Nova York: Verso, 1997.

Na contramão do romance moderno: *De ouro e de Amazônia*, de Oswaldo França Júnior

Liliane Pereira Soares do Nascimento*

A modernidade emerge na Europa por volta do século XVII com as alterações das instâncias de poder, com a expansão urbana e novas formas de organização social. O poder dividido entre Monarquia e Igreja dá lugar ao poder centralizado do Estado-nação. Fortalece-se entre os intelectuais a ideia de progresso e, se com a Revolução Industrial, no final do século XVIII, determina-se a divisão de trabalho e o controle do tempo visando à produção, com a Revolução Francesa ocorrem várias mudanças sociais, como o ideal revolucionário no comportamento social e o governo instituído pelo povo. Além disso, uma nova modalidade de saber se desenvolve, com a publicação da *Enciclopédia* pelos iluministas. Fortalece-se, com eles, o juízo crítico e a proposta de libertação da superstição e da religião.

Com a solidificação das relações capitalistas, a burguesia precisa de uma representação social, e a literatura passa a ser vista como substituta da sublimação proposta pela religião e a serviço da sociedade burguesa – mas de tal maneira que as representações não invertam ou desmascarem o modelo ideal de privacidade do comportamento burguês, que vê na tranquilidade do lar o espaço ideal para recompor o desgaste do homem que ganha o dinheiro na dura

* Doutoranda em Letras na Unesp, Campus de São José do Rio Preto.

lida do trabalho. O lar como sinônimo de felicidade é reconhecido na leitura de romances publicados nos folhetins.

Mas há aqueles, como Baudelaire, que desafiam a ordem estética da representação social ao mostrar o lado inverso do aconchego do lar, revelando que o trabalho também se dá à noite em situações de miserabilidade: “Não mais o pai de família porém o habitante da noite” (Lima: 1980, 82). Essa postura contraria o clichê da privacidade feliz no ambiente noturno e opõe Baudelaire aos escritores que não se indispõem diretamente contra o grupo que detém o poder. Quando, por exemplo, manifestam desagrado em relação às mudanças no cenário das cidades, em especial Paris, apelam poeticamente para a intercessão da natureza para que as mudanças não ocorram, atitude condicionada à visão romântica, em que o eu poético desabafa às árvores e aos montes. Os escritores não representavam no texto uma crítica direta à mudança ocasionada, pela imposição da organização do capital, no espaço e nas relações sociais. Baudelaire, tomando outra via, tratará dos jardins públicos frequentados pelos estropiados, dos velhos, das prostitutas e dos órfãos como elementos da cidade, figuras de miséria social, contando assim a história “a contrapelo”, como nos poemas “A uma mendiga ruiva” (Baudelaire: 1985, 321), “Os sete velhos” (p. 331) e “As velhinhas” (p. 335).

Segundo Luiz Costa Lima (1980), a posição de Baudelaire põe em discussão a literatura como sistema de representação ligado às condições sociais de criação. A matéria social mediada pelo simbólico e pelo estético permite que o indivíduo se reconheça como parte integrante de uma comunidade. O escritor, em tomada de consciência das agruras de seu tempo, reconhece que as diversas propostas de mudanças nada mais são que transformações a

serviço do avanço do capitalismo. A ideia de progresso, no cerne da questão, atende a um grupo, ao do luxo, enquanto o outro, o miserável, é afastado do centro da cidade. Essa tensão é estetizada por Baudelaire na linguagem ambígua e irônica.

O desafio de Baudelaire passa pelo crivo do público, que, com a modernidade, recebe o poder de julgar. Os receptores assumem a posição de críticos de arte, que julgam, e o que é julgado “ganha publicidade” (Habermas: 2003, 41). Esse novo grupo é caracterizado pelo homem proprietário, que é ao mesmo tempo leitor, mas a função de proprietário acaba direcionando o poder público. Ao julgar a produção literária, aquela que representa os ideais do proprietário é considerada como sinônimo de verdade, como representação das ideias de progresso e de liberalismo econômico. As criações diferentes desse propósito – vistas como representações de conflitos de interesses de classes ou “poética da não banalidade” (Lima: 1980, 102) –, como a de Baudelaire, são neutralizadas. A representação social, interpretada como negativa aos interesses burgueses, é redimensionada como produto resultante de um trabalho estético. A intenção primeira do poeta que se manifesta “poeticamente em sua nudez antirretórica e numa agudeza realista desconhecida pela literatura ‘sobre a pobre gente’, programaticamente dedicada à representação dos males da sociedade”, é desconsiderada (Berardinelli: 2007, 37).

O mal-estar causado pela poética de Baudelaire está no rompimento da representação tradicional dos elementos julgados poéticos. O poeta mistura estilos, compondo imagens em que tenta amalgamar o sublime e o horror, cujo efeito rompe com os modelos de representação. A representação da morte, por exemplo, antes vista como a libertação do espírito em viagem a algum lugar de

repouso celestial aos merecedores, pode representar a decomposição da carne em espetáculo ao transeunte, como no poema “Uma carniça” (1985, 173), ou para tratar da prisão da terra nas sensações tumultuares, a exemplo do poema “Sepultura” (1985, 281).

Segundo estudos de Luiz Costa Lima sobre a crítica francesa de *As flores do mal*, o julgamento da obra de Baudelaire modifica-se com o tempo. Inicialmente tomada como imoral, a crítica redireciona a obra “eticamente reprovável em esteticamente apreciável” (1980, 130), de maneira que a visão do decadentismo seja incorporada ao projeto estético de *As flores do mal*. A infração do poético é explicada como uma posição estética. A representação social causadora do mal-estar não é mais vista como uma produção que nasce porque o meio que a gera é degradante e imoral – não se trata de um espelhamento da sociedade burguesa como crítica do que é reprovável, mas uma leitura estética, uma escrita possível do tédio daquele que se põe à margem do progresso. As imagens do poeta passam a ser lidas de outra maneira, vistas como obscuras, próprias para a representação social da decadência. A nova perspectiva distancia a matéria ficcional do referente social.

Antes de Baudelaire, Flaubert também foi julgado por sua obra *Madame Bovary*. Segundo Auerbach (1987), o escritor torna-se “apartidário, impessoal e objetivo” nesse romance, diferenciando-se dos seus contemporâneos na representação do social. Enquanto seus colegas representavam o que pensavam das personagens e dos acontecimentos, Flaubert não exprime opinião nem comenta. O acontecimento como produto de linguagem teria de revelar-se por si, na intenção estética do escritor.

A protagonista do romance, Emma Bovary, é uma mulher insatisfeita com a vida medíocre que leva ao lado do marido, Charles

Bovary. A intimidade burguesa, refúgio do ambiente público e do trabalho, é apresentada como enfadonha e decepcionante. A personagem não quer se acomodar a esse ambiente e se desespera. Esse desespero não é novo, mas diferentemente realizado no texto literário: “Um tal desespero carente de concreção pode ter existido sempre, mas antes nunca se pensou em levá-lo a sério em obras literárias” (Auerbach: 1987, 437).

Podemos dizer que o novo é a ordenação na linguagem que coloca Emma Bovary como condutora das sensações de mal-estar sem fazer disso uma análise psicológica da personagem. A sensação de mal-estar apresenta-se por si na narração:

Emma repetia para si mesma:

– Meu Deus, por que me casei?

Ela se perguntava se não poderia ter havido meio de, por outras combinações do acaso, encontrar um outro homem; e procurava imaginar como teriam sido esses acontecimentos não ocorridos, essa vida diferente, esse marido que não conhecia. Nem todos, com efeito, se pareciam com aquele. [...] Quanto a ela, sua vida era fria como um sótão com a lucarna voltada para o norte, e o tédio, qual aranha silenciosa, tecia sua teia à sombra, em todos os cantos de seu coração (Flaubert: 1936, 47).

O rompimento no modo de narrar o que é íntimo da personagem e no modo de tratar o poético, iniciado por Flaubert e por Baudelaire, torna-se experimentalismo para escritores como Mallarmé e Joyce. Ocorre uma radicalização, e o que na representação clássica facilitava as correspondências entre o mundo perceptível e o mundo empírico será realização de linguagem.

Paralelamente às inovações na representação dada pelos escritores, surge uma teoria literária que descola o texto de seu contexto exterior. Seguindo o modelo da linguística estrutural e da semiótica, a teoria literária acaba interpretando a função poética como aquela voltada para si mesma, isto é, para a sua própria referência. Para estudiosos da teoria literária como Compagnon, essa interpretação deu origem à sintaxe da estrutura narrativa, que desprezou o referente semântico, valorizando a virtualidade da linguagem:

Para excluir o conteúdo do estudo literário, a teoria segue o movimento da literatura moderna, de Valéry e Gide, que já desconfiavam do realismo – “a marquesa saiu às cinco horas” –, a André Breton ou Raymond Roussel [...]. A recusa da dimensão expressiva e referencial não é própria à literatura, mas caracteriza o conjunto da estética moderna, que se concentra no “médium” (como no caso da abstração em pintura) (Compagnon: 2001, 103).

Como se vê, um espírito científico toma conta do texto literário, investigado como realidade material e com leis específicas de “funcionamento”.

Para Compagnon, a partir das teorias do início do século XX, o entendimento do termo *mimesis* muda do sentido de *descrição*, imitação da realidade, para o de *narração*, “produção de um artefato poético”. A *Poética* de Aristóteles reinterpretada passa a acentuar “a técnica da representação, a estrutura do *muthos*”, em detrimento do objeto representado. O que passa a interessar é “a sintaxe que organiza os fatos em história e em ficção” (2001, 104). A representação que pretende imitar a realidade é associada a uma posição ideológica de valorização da burguesia e do capitalismo. O contrário, isto

é, entender que a linguagem não representa fielmente o real e que as relações entre literatura e realidade são uma convenção, é uma posição antiburguesa (2001, 107).

Flaubert e desdobramentos: a modernidade no romance

Anatol Rosenfeld, em *Reflexões sobre o romance moderno* (1969), tece considerações a respeito de um “espírito unificador” para cada tempo, por haver uma mútua influência entre os vários campos do saber humano e da arte. Em relação às artes, o autor sugere que o fenômeno da “desrealização”, que ocorre na pintura quando se rompe com a representação mimética no espaço tridimensional da tela, pode ser encontrado também no romance. Se a pintura rompe com a perspectiva e assim com a ilusão de realidade, o romance rompe com a representação da ação nas categorias narrativas do tempo e do espaço, relativizando essas categorias. Considerando a vivência subjetiva no tempo, que não se aprisiona ao tempo cronológico, os tempos antes bem definidos fundem-se na consciência.

Mas o que o autor considera novidade é a posição do sujeito, que, esclarecido quanto a seu papel nas relações do conhecimento, trata a relatividade espaço-temporal como elemento intrínseco à estrutura da obra de arte. O recurso do *flashback* como marcador temporal, por exemplo, não é considerado moderno, sendo descartado para dar passagem ao fluxo de consciência, técnica que funde presente, passado e futuro na linha temporal dos acontecimentos por meio de associações. A relatividade temporal contamina a expressão escrita e modifica a posição do narrador diante dos acontecimentos narrados. Ele se dilui para dar passagem à “consciência

da personagem”, que se presentifica pelas marcas da desordem na lógica da oração e da desordem temporal na sequência tradicional de apresentação dos fatos. A prioridade é a representação do que se passa na (des)organização psíquica.

Outra proposta de representação social que cria novos paradigmas para o romance é aquela que transgride a ordem tradicional e cronológica do tempo, só que agora abre mão do foco em uma personagem centralizada como fio condutor da desrealização narrativa, para realizar a representação simultânea da vida coletiva nos grandes centros. Afirma Rosenfeld:

Os indivíduos – quase sempre – totalmente desindividualizados – são lançados no turbilhão de uma montagem caótica de monólogos interiores, notícias de jornal, estatísticas, cartazes de propaganda, informações políticas e meteorológicas, itinerários de bonde – montagem que reproduz, à maneira de rapidíssimos cortes cinematográficos, o redemoinho da vida metropolitana (1969, 93).

O que Rosenfeld chama de “espírito unificador” é de certa maneira explicado pela posição antiburguesa citada por Compagnon, assim como pela posição do artista-autor que, consciente de seu papel de produtor de arte, molda o mundo por meio da linguagem, como o tratado por Auerbach.

O romance moderno no Brasil e as refrações

O modo de articulação entre literatura e realidade caracteriza o entendimento do que é moderno no romance. São as com-

posições que, ao articularem as categorias tempo-espço no texto narrativo por meio da linguagem, rompem com modelos “realistas”. Machado de Assis, com a publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, desarticula a representação da realidade com a visibilidade enunciativa. Seu narrador opina, julga, comenta, constrói capítulos que não respeitam a ordem dos fatos; faz crítica, humor e ironiza tudo de modo a representar o social e o psicológico. Escritor consciente das diversas possibilidades de se produzir com a linguagem, Machado entrelaçou elementos simbólicos para criticar os privilégios da burguesia de sua época.

Para Antonio Candido, “pensar o material verbal” (1992, 96) não fazia parte da tradição histórica na literatura de língua portuguesa até o século XIX. Para o crítico, destacam-se Oswald de Andrade e Mário de Andrade, autores que contribuíram para o aprofundamento da expressão literária, condição para que saíssemos da zona periférica das grandes literaturas, conseguindo fazer da “língua um instrumento de pesquisa e de descoberta” (1992, 95). Oswald de Andrade, por exemplo, aplica técnicas modernas à composição de *Serafim Ponte Grande* e *Memórias sentimentais de João Miramar*, “pondo em xeque a própria categoria de gênero” com a profusão de cortes, montagens, combinações parodísticas, fundando uma nova representação da história, do social e do psicológico (Barbosa: 1982, 29).

Segundo João Alexandre Barbosa, os fundadores da linha da modernidade no romance brasileiro são: Machado de Assis, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Clarice Lispector. A obra desta última é vista por Antonio Candido como uma tentativa de adaptação da língua aos labirintos da mente, priorizando a duração do tempo interior em detrimento do tempo cronológico para dar conta das constantes análises que seus protago-

nistas fazem de si e dos que os rodeiam. Nesses escritores funda-se o desajuste entre a realidade e sua representação. De alguma maneira, propõem uma articulação que rompe com o que se fazia em matéria de romance no Brasil, ou no tratamento da história ou do discurso, vinculando o trabalho da linguagem à cultura e à sociedade.

Mais recentemente, na contramão do romance moderno brasileiro, o romance *De ouro e de Amazônia*, lançado em 1989, logo após a morte do autor, Oswaldo França Júnior, elege como temática o quadro social brasileiro da década de 1980. Seu protagonista, cansado das incessantes buscas de melhores condições socioeconômicas em Minas Gerais, dirige-se a Rondônia, atraído pelos comentários de enriquecimento rápido por meio da exploração do ouro. Oswaldo França Júnior elege o espaço amazônico para a representação do migrante em deslocamento para conquista pessoal e ascensão econômica, em um romance que articula composição simples de foco narrativo e enredo.

Mas a proposta de França Júnior precisa ser observada em seu contexto de criação: alguns romances de 1980 são regulados pelo “princípio-realidade”.¹ A expressão se refere ao sentimento de uma época marcada pela descrença em um projeto estético e ideológico que orientava momentos anteriores da literatura brasileira. As gerações de 1920 e de 1930, por exemplo, “eram guiadas por um projeto definido”, algo a ser combatido. A literatura dos anos 1970 também se opunha a um adversário social, a ditadura, e produziu romances engajados. Segundo Flávio Carneiro, o cenário literário

1 A expressão, empregada por Flávio Carneiro, é de Ernest Bloch e aparece no ensaio “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, de Haroldo de Campos (1997, 265).

de 1980 elege o “projeto particular” em detrimento dos “grandes projetos” e escolhe para o “posto de *missionário*” “o cidadão comum”, citando o que Haroldo de Campos assinala como “a passagem do moderno para o pós-utópico” (2005, 18).

Os romances que integram os “projetos particulares” são de natureza diversa: romances policiais, ficção que relê e reescreve autores e textos do modernismo, ficção que se apropria de outras linguagens como a da mídia e, ainda, ficção que se propõe a falar de minorias, apresentando em minúcias o cotidiano desses grupos.

Outras peculiaridades sobre a produção literária “pós-utópica” são apresentadas por Tânia Pellegrini, para quem as características da ficção histórica publicada nos últimos anos do regime militar revelam a temática urbana que trata das minorias, convivendo com os romances históricos tradicionais, a exemplo de *Memorial de Maria Moura*. Há ainda os romances que se baseiam em pesquisa documental para tentar reconstruir um período histórico e os que reinterpretam o acontecimento histórico por meio do simbólico. O interessante nessa abordagem de Tânia é a posição do autor, que para ela é um demiurgo “que conta sua versão de uma história possível” (2001), conforme exemplos ficcionais citados pela pesquisadora, como João Ubaldo Ribeiro e Silviano Santiago.

Nesse cenário de múltiplas possibilidades ficcionais, o romance *De ouro e de Amazônia* dá voz a um homem comum, oriundo das classes populares e impulsionado desde a infância pelo desejo obstinado de ascensão social. Também era projeto do escritor falar da realidade brasileira, conforme tornou público em um jornal cubano. *De ouro e de Amazônia* desvela em romance o panorama da sociedade brasileira dos anos 1980.

É preciso lembrar que o desejo de Oswaldo França Júnior de falar da realidade insere-se em um contexto histórico em que o Estado, imbuído do espírito de acelerar o processo de modernização no Brasil, volta-se para a região Norte, promovendo a ocupação de terras e a divulgação de novas possibilidades de enriquecimento. Como observador desse panorama social, o escritor interage com os acontecimentos, dando expressão a segmentos sociais ausentes ou de posição secundária na literatura brasileira. E, embora o romance trace um panorama da sociedade brasileira dos anos 1980, retratando espaços e órgãos governamentais, pode-se dizer que essa proposta trata a arte mimética como um processo em que se desrealiza a realidade para transformá-la em um signo de representação da trajetória de um trabalhador.

Segundo Diana Barros, a ilusão de realidade é produzida por meio de dois efeitos: “proximidade ou distanciamento” do narrador em relação àquilo que narra e efeitos de “realidade” ou “referente” (1997, 55). Na segunda, o efeito de real emana de fatos que parecem “coisas ocorridas”, personagens que lembram “seres” do mundo real e espaços facilmente reconhecidos pelo leitor.

No romance de França Júnior, as referências espaciais podem ser divididas em espaços da infância e juventude do protagonista, que nos remetem às cidades do estado de Minas Gerais, e espaços da ambição de ascensão social, que são as cidades e os garimpos de Rondônia. O protagonista, Adailton, nasce em Paracatu; depois, por conta das dívidas do pai, a família muda-se para Lagamar, João Pinheiro e Patos de Minas. Seus pais se separam e o menino é mandado pela mãe à cidade de Luz para trabalhar em um hotel. Estava nessa época com nove anos. Depois de um tempo, resolve fugir para Belo Horizonte.

Além das referências a cidades de Minas Gerais, observa-se o cuidado com detalhes referenciais:

Depois mudaram-se para *João Pinheiro*, onde nasceu Lorena, e a mãe de Adailton, Maria do Amparo, enviou uma carta ao irmão mais velho pedindo que a ajudasse. O irmão foi a *João Pinheiro*, reparou em que situação estavam vivendo e os levou para *Patos de Minas*. Ele era contador, morava há bastante tempo na cidade, e logo conseguiu para a irmã uma casa e um emprego de auxiliar de saúde no *posto médico em frente à Praça Bonani* (França Júnior: 1989, 5; grifos nossos).

Em outra passagem, os detalhes mostram Adailton em atividades do mundo dos adultos. Na cidade de Luz, como ajudante de hotel, é encarregado de comprar a carne consumida pelos hóspedes. No matadouro da cidade, quando os trabalhos estavam atrasados, presenciava a morte dos animais:

Estavam ainda matando o porco e depois é que iam laçar o boi e amarrar sua cabeça no tronco no meio do curral. E ele ficava esperando, achando aquilo uma coisa muito violenta. Vendo o boi ser puxado, tentando se soltar, bufando, mas sem conseguir. E um homem se aproximava com uma faca e dava um furo atrás dos chifres. O boi perdia as forças, caía no chão e aí enfiavam uma faca comprida debaixo da sua pata dianteira e o sangue jorrava. Alguns mendigos que ficavam ali por perto aparavam em latas ou copos e bebiam o sangue ainda quente. E os homens começavam a tirar o couro, a descarnar as partes para depois atender as encomendas (França Júnior: 1989, 12).

O caráter documental da cena aproxima-nos de uma prática que reconhecemos. Mesmo que o leitor não tenha presenciado um abate, é comum tomar conhecimento de referências a uma época em que a carne consumida era resultado de abates em lugares simples e com espectadores.

Mas o que queremos apontar é o espaço como signo, como representação de formação da personagem Adailton. Durante a cena no matadouro, o narrador explicita o julgamento de Adailton sobre o modo de se abater os animais: “achando aquilo uma coisa muito violenta”. Mas não fecha os olhos, ao contrário, é pelo seu campo de observação que o narrador detalha a cena.

A leitura do espaço como signo também é realizada quando apontamos as diversas cidades nas quais residiu a família de Adailton em curto espaço de tempo. A constante mudança traduz a mobilidade de famílias que procuram melhores condições de vida, motivadas pela irresponsabilidade do chefe de família. A sequência de cidades não é mera enumeração topográfica, mas índice da mobilidade do protagonista, que após a fuga de Luz traçará périplo culminado na Amazônia.

Antonio Dimas (1987) diferencia espaço e ambientação. Para esse autor, o primeiro é denotativo e explícito, e o segundo, conotativo e implícito. O espaço é reconhecido pelas referências ligadas ao real; já a ambientação requer atenção devido à carga de significados que provoca. No matadouro, Adailton percebe o espaço como violento pelo que fazem ao animal, mas percebemos também seu aprendizado. O pormenor descritivo trata a cena como algo muito comum no meio dos negócios. A violência integra-se à necessidade daquela ação.

Em outras passagens da história, o efeito de realidade intensifica-se. Adailton, após a fuga da cidade de Luz, perambula

por Belo Horizonte e se sustenta com pequenos trabalhos informais: vendedor de doces nas ruas, ajudante de lavador de carro e atendente à noite na pensão em que dormia. Depois vai morar na favela Santo Antônio, onde aprende capoeira. Numa batida policial, Adailton vai parar na FEBEM. Nesse abrigo, se defende de violência sexual e consome drogas.

O romance apresenta, por meio desse espaço, os problemas sociais brasileiros e justifica o desejo de Adailton em ascender socialmente. O espaço FEBEM funciona como uma espécie de local de aprendizagem para posteriores ambientes em que a personagem tenha de sobreviver, no caso, a região do garimpo onde Adailton encerra sua perambulação de emprego, após enriquecer.

Outros marcadores sociais ocorrem quando Adailton, com dezoito anos, se alista no serviço militar. O efeito de real está na informação da unidade em que Adailton serve, 12º Regimento de Infantaria, e os órgãos que oferecem cursos para melhoria da mão de obra: SENAC e SESI. Ocorre nessas e nas passagens a seguir o que Compagnon (2001, 128-9) chama de *mímesis* do reconhecimento. O leitor, ao fazer associações de imagens, desloca as informações para fora do texto, ao mesmo tempo que compreende a intenção da montagem do narrador, que é mostrar os indivíduos e sua dura trajetória social em busca de oportunidades. Um painel próprio do Brasil dos anos 1980.

Após a separação conjugal, os compromissos com o filho pequeno e o desejo de constituir nova família levam o protagonista a buscar informações sobre pessoas que foram para a Amazônia em busca de enriquecimento rápido. As principais informações são dadas pela personagem Nacano, caminhoneiro que antigamente deslocara-se para Rondônia atraído pelo garimpo

no Rio Madeira. São dele os primeiros conselhos a respeito desse espaço de riquezas:

Disse que no garimpo o mais difícil não era a pessoa tirar o ouro, era segurar o dinheiro. A maioria dos que bamburravam gastavam em bobagens e na maior pressa. Muitos não estavam acostumados a ter muito dinheiro e quando acertavam a mão não tinham planos, não sabiam o que fazer. Ficavam até meio deslocados. E gastavam com farras, pondo dentes de ouro, pagando bebida para os outros. Contratando cinco, dez mulheres como se pudessem ficar com todas ao mesmo tempo. Depois voltavam para o garimpo, bamburravam de novo e outra vez gastavam tudo com as mesmas coisas (França Júnior: 1989, 126).

Adailton, com essas informações, estabelece-se em um garimpo em Três Curvas, próximo a Abunã, onde aguarda sua vez para participar de mergulhos em busca de ouro.

Como já dissemos, o romance estabelece um “jogo”, que é o de aproximar a ficção da face do Brasil dos anos 1980. E, além das escolhas já apresentadas, narrador e espaços facilmente tomados por reais, outras referências, como a de comportamentos sociais, de modos de extrativismo e de meio ambiente, são configuradas de maneira a compor o retrato do Brasil na região Amazônica e nos garimpos de Rondônia.

Os recursos linguísticos ajustam-se à intenção de referência ao real pelo modo de expressão do processo descritivo e narrativo. A predominância de verbos do modo indicativo, que é empregado para falar da realidade, ajusta a coerência entre proposta temática e expressão escrita, a sintaxe. Nas ações rotineiras dos garimpeiros

é o modo verbal que predomina, a exemplo da passagem em que o narrador conta a história de Jacaré, um garimpeiro. Essa passagem narra o destino dado ao ouro encontrado no garimpo:

Dividia com ela tudo o que tirava no garimpo. Vendia o ouro e a quinta parte era da santa. Mandava o dinheiro para a família com vinte por cento da Nossa Senhora separados direitinho. Tinha uma igreja na sua cidade com o nome dela e sua mãe e a mulher cuidavam da igreja. Punham o dinheiro na poupança e iam fazendo as coisas que eram necessárias. Compravam paramentos, ajudavam nas festas, vestiam a imagem e ele dizia com orgulho que a santa era a mais bonita, mais bem vestida e mais bem cuidada da cidade (p. 193).

O romance de Oswaldo França Júnior não lança mão de experimentalismos e a organização temporal é linear. No entanto, se o despojamento é desconcertante, está coerente com o projeto de apresentar populações específicas no cenário brasileiro da década de 1980. Faz o reconhecimento da realidade brasileira mediante marcas espaciais facilmente identificáveis e acontecimentos sociais contextualizados. É representação que atende a um projeto pessoal, uma versão da realidade em um processo de criação simples, aproximando a sensação de realidade da literatura por meio da linguagem despojada de virtuosismo, sem reivindicar qualquer tipo de fidelidade ao referente.

Para Tânia Pellegrini, narrativas desse tipo representam a “crise da crise da representação” (2007, 138), pois fazem renascer o realismo sob múltiplas formas após seu esmaecimento com as propostas das vanguardas do século XX. A palavra, que no século

XIX designava um modo de representar o cotidiano burguês, é vista agora como uma posição crítica diante de certas realidades. No lugar das técnicas entendidas como modernas, outras já conhecidas traduzem melhor as condições das minorias, caracterizando uma refração (Pellegrini: 2007), uma via diferente do experimentalismo, como bem propõe o autor em seu projeto de apresentar a Amazônia. Essa proposta aproxima matéria ficcional e referente social, distante, portanto, dos precursores do romance moderno e vanguardista, mas paradoxalmente dialoga com a modernidade pela tomada de posição do sujeito esclarecido das necessidades de seu tempo.

Referências

- AUERBACH, Erich. “Na mansão de La Mole”. In: _____. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987, pp. 405-41.
- BARBOSA, João Alexandre. “A modernidade no romance”. In: FILHO, Domício Proença (org.). *Livro do seminário da literatura brasileira*. São Paulo: LR Editores, 1983, pp. 21-42.
- BARROS, Diana L. P. de. “Sintaxe discursiva”. In: _____. *Teoria semiótica do texto*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1997, pp. 52-67.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BERARDINELLI, Alfonso. “As muitas vozes da poesia moderna”. In: _____. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 13-91.
- CAMPOS, Haroldo. “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. In: _____. *O arco-íris branco. Ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, pp. 243-69.
- CANDIDO, Antonio. “Uma tentativa de renovação”. In: _____. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Editora Unesp, 1992, pp. 93-102.
- CARNEIRO, Flávio. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, pp. 13-34.
- COMPAGNON, Antoine. “O mundo”. In: _____. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Humanitas, 2001, pp. 97-138.

- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1987.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Paris: Cluny, 1936.
- FRANÇA JÚNIOR, Oswaldo. *De ouro e de Amazônia*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Tradução de Flávio R. Kothe. 2ª ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- LIMA, Luiz Costa. “O questionamento das sombras: mímesis na modernidade”. In: _____. *Mímesis e modernidade – formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980, pp. 67-186.
- LOSEKANN, Cristiana. “Esfera pública habermasiana, seus principais críticos e as possibilidades do uso deste conceito no contexto brasileiro”. *Pensamento Plural*, Pelotas, nº 4, pp. 37-57, jan.-jun. 2009.
- MARQUES, Ângela Maria S. “Do simples ao duplo: um percurso da narrativa de Oswaldo França Júnior”. *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, out. 2009. Edição Especial.
- NUNES, Benedito. “Reflexões sobre o moderno romance brasileiro”. In: FILHO, Domício Proença (org.). *Livro do seminário da literatura brasileira*. São Paulo: LR Editores, 1983, pp. 45-69.
- PELLEGRINI, Tânia. “Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência?”. *Novos Rumos*, ano 16, nº 35, 2001.
- _____. “Realismo: postura e método”. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 42. 2007, pp. 137-55.

ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”.
In: _____. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969,
pp. 73-95.

Dalton Trevisan e a literatura do contra

Verônica Daniel Kobs*

A maioria dos textos de Dalton Trevisan é de confronto (à sociedade, à tradição, à cidade, aos governantes etc.). Embora a literatura do autor se faça com base na realidade, muitos leitores não a enxergam desse modo e a veem como distante da realidade, na mesma proporção em que os temas os surpreendem. A violência, os tipos populares e os flagrantes da vida privada consolidam situações e personagens considerados grotescos pelo público. Entretanto, há que se ressaltar que essa classificação é resultado do exagero causado pelo acúmulo de elementos comuns ao cotidiano.

Outro fator fundamental na análise feita pelo leitor é o fato de poucos escritores se utilizarem de aspectos rotineiros para criarem seus textos. Na maioria dos casos, persiste a ideia de que o conto é um flagrante, um recorte especial e que, por isso, trata de um momento singular, resultado de um olhar mais contemplativo. Dalton Trevisan também faz uso da contemplação, mas de um jeito diferente. Descreve uma situação comum, mas desagradável, e obriga o leitor a se deparar com o que a sociedade costuma recusar, quando há essa opção.

De acordo com Hélio Pólvora, o conto de Dalton Trevisan é “descarnado, sintético, sem admitir composição literária (no sentido do adorno) [...] parece uma ficha pessoal, um resumo micro-

* Professora do Centro Universitário Campos de Andrade, em Curitiba.

filmado de certas vidas” (1979).¹ Dessa forma, a especificidade e a descritividade de uma cena de violência doméstica, por exemplo, obrigam o leitor a uma reflexão, depois de assimilar cada palavra e cada gesto de ataque. O público é obrigado a sair da chamada zona de conforto e forçado a analisar a situação por si, sem interferência da visão hegemônica, com seu discurso clichê e politicamente correto (ao menos aparentemente).

O choque do real, nos textos de Dalton, se dá não por ouvir dizer, mas pelo voyeurismo. O efeito da ficção daltoniana é ampliado porque o leitor se torna onisciente, assim como o narrador, que tudo vê, tudo sabe e tudo ouve. Não há barreiras que separem a vida privada da esfera pública. O narrador transforma o leitor em espectador da ação, como se a casa e o quarto fossem cenários montados sobre um palco e ao alcance da plateia.

Ler estas narrações que o contista expõe em seu estado de chaga é inquietar-se. O contista convoca o solidarismo mediante esse tratamento de choque. Ao acentuar a precariedade de suas criaturas, cria-se um universo quase mitológico, varrido pela tragicomédia. E não faltam, nesta coleção de alegrias e dores sórdidas, outros mitos: a mulher castradora de maridos, a noiva esfaqueada no banquete de núpcias, o moço loiro. Em todos Dalton Trevisan deixa os dentes do vampiro (Pólvora: 1979).

De um lado há o desvendamento e, de outro, a desestabilização do público, que é confrontado com requintes de crueldade

1 Neste artigo, as citações que não trazem o número da página correspondem a trechos transcritos de páginas não numeradas nos originais consultados.

quando é exposto ao que é excessivo e contra a tradição, num flagrante desrespeito à moral e aos bons costumes.

Neste artigo serão apresentados três modos pelos quais a literatura daltoniana confronta o leitor: as críticas à cidade de Curitiba; o ataque ao preconceito, pelo desvendamento da hipocrisia de alguns tipos de tradição; e as infelizes histórias de João e Maria, marcadas pela violência e traição.

Declaração de (des)amor a Curitiba

As histórias da literatura daltoniana têm a cidade de Curitiba como cenário. O escritor acompanha a evolução da cidade. A transformação urbanística e a consciência ecológica denunciam a falta de identidade e a despersonalização da província. O narrador e o eu lírico agem criticamente e de modo quase anacrônico, já que permitem a interferência do saudosismo e tentam reconhecer, na Curitiba de hoje, as marcas da Curitiba de outros tempos: “é toda uma Curitiba que já não existe que retorna, muito mais viva do que se, por um milagre tecnológico, pudéssemos encená-la” (Castello: 2000, 10). Nesse processo, é como se a voz do conto ou do poema se assumisse como *alter ego* do escritor.

Essa oposição entre a cidade de ontem e a de hoje fica evidente no texto *Em busca de Curitiba perdida* (1992), cujo título demonstra a tentativa de resgate de um espaço transformado pelo tempo: “Curitiba sem pinheiro ou céu azul, pelo que vosmecê é – província, cárcere, lar –, esta Curitiba, e não a outra para inglês ver, com amor eu viajo, viajo, viajo” (Trevisan: 1992, 9). Neste trecho, a cidade de aspecto provinciano, típica das décadas de 1960 e 1970 e ainda sem ares de metrópole, é confrontada pela imagem da Curitiba que

nasceu no final da década de 1980, quando os projetos urbanísticos de Jaime Lerner e companhia começaram a transformar a cidade. O irônico *slogan* de Cidade Sorriso juntou-se a outro, o de Capital Ecológica, título que serviu de chamariz para o crescimento do turismo na cidade, cumprindo a mesma função dos projetos inovadores e das formas arquitetônicas arrojadas, em arame, tubos, arcos, círculos e no inconfundível acrílico azul. Essa nova Curitiba é a que, no texto acima, é chamada de cidade “para inglês ver”. De modo a assinalar essa transformação, Dalton Trevisan, em “Lamentações de Curitiba” (1992), faz uso de elementos característicos da linguagem bíblica, em uma espécie de Apocalipse da cidade:

A PALAVRA do Senhor contra a cidade de Curitiba no dia de sua visitação: [...] Ai, ai de Curitiba, o seu lugar não será achado daqui a uma hora [...]. Os ipês na Praça Tiradentes sacolejarão os enforcados como roupa secando no arame. [...] No rio Belém serão tantos afogados que a cabeça de um encostará nos pés de outro (pp. 13-4).

O ataque aos governantes que implantaram o projeto urbanístico na capital se faz indiretamente. A transformação, sinal de evolução, mas também de dissociação, despersonalização e separação entre o sujeito e a cidade, assume o papel de uma das sete pragas da narrativa bíblica, no fim dos tempos: “A espada veio sobre Curitiba, e Curitiba foi, não é mais” (p. 16).

Essa ruptura entre a Curitiba do passado e a do presente é uma constante na obra de Dalton. Em “Curitiba revisitada”,² o eu lírico repete: “Curitiba foi não é mais” (p. 90). Sobre essa recusa ao presente, que sempre traz de volta a Curitiba antiga, José Castello

2 Referência ao poema “Lisbon revisited”, de Álvaro de Campos (Fernando Pessoa).

afirma: “Ele hoje exerce o papel de avesso da Curitiba moderna, parte interna só muito raramente exposta, mas na qual a cidade mais profunda parece se conservar. E Dalton, o persistente Dalton, é seu guardião” (2000, 10). Nesse poema, o ataque aos agentes do apocalipse curitibano é direto:

Que fim ó Cara você deu à minha cidade
a outra sem casas demais sem carros demais sem gente demais.
(Trevisan: 1992, 85)

O tom é de enfrentamento. O eu lírico chama o seu interlocutor (e também inimigo) de “Cara” e pergunta por Curitiba usando um pronome possessivo (“minha cidade”). Nas palavras de Diogo Mainardi, “Dalton Trevisan se sente derrotado. O mundo ao qual ele pertence acabou. Agora só lhe resta rogar pragas contra os inimigos” (1994, 103). Mas a oposição entre os sujeitos não é dada apenas pela interpelação e pelo uso do pronome possessivo. O confronto termina mal para o eu lírico, que sofre uma crise de identidade, por não se reconhecer mais na cidade e por não reconhecer no espaço novo o mesmo espaço da cidade natal, do passado. Parafraseando o heterônimo pessoano Álvaro de Campos, declara:

não te reconheço Curitiba a mim já não conheço
a mesma não é outro eu sou
nosso caso passional morreu de malamorte³
(Trevisan: 1992, 88)

³ Dalton Trevisan retoma Álvaro de Campos nas duas versões de “Lisbon revisited”: a) de 1923: “Ó mágoa revisitada, Lisboa de outrora de hoje! / Nada me dais, nada me tirais, nada sois que eu me sinta” (Campos: 2002); b) de 1926: “Outra vez te revejo, / Mas, ai, a mim não me revejo!” (Campos: 2002).

De acordo com Carlos Heitor Cony, a Curitiba do passado, motivo de buscas incessantes, é de fundamental importância na obra de Dalton Trevisan e constitui a base da mitologia daltoniana: “cada crítico terá o direito de acusar no autor curitibano a monocórdia obsessão pela província: pelos temas, pelos dramas, pela falta de humor da província” (Cony: 1994a).

Em “Canção do exílio” (1992), a dissociação entre espaço e sujeito se concretiza e se torna definitiva. A recusa à Curitiba atual é sacramentada com o desejo de exílio e de afastamento da terra natal:

Não permita Deus que eu morra
sem que daqui me vá
sem que diga adeus ao pinheiro
onde já não canta o sabiá
morrer ó supremo desfrute
em Curitiba é que não dá.

(Trevisan: 1992, 42)

De certo modo, os trechos transcritos anteriormente explicam a declaração de desamor à cidade do presente. Apesar de em vários momentos da literatura daltoniana o eu lírico mostrar estreita identificação com o autor empírico, aqui o processo se inverte. Se o eu lírico for comparado ao escritor, prevalece a ironia (que, aliás, é outro ingrediente importante na obra de Dalton).

Inirêo Netto explica melhor esse conflito, que beira o paradoxo para leitores mais desavisados, que associam em demasia os elementos da realidade aos de ficção: “Trevisan, em sua prosa, despreza (e ama?) Curitiba. Três de seus 40 livros trazem a capital paranaense no título [...]. Das histórias, muitas – todas? – têm a

cidade e seus habitantes como cenário e personagens. Ele não suporta Curitiba, mas nunca saiu daqui” (2005).

Em seu texto, o crítico insere o que já virou um clichê. O leitor comum não se cansa de repetir: “Ele não suporta Curitiba, mas nunca saiu daqui”. Mal se dá conta de que nem sempre o narrador ou o eu lírico reflete os ideais e os sentimentos do autor empírico. A voz real e a fictícia coincidem apenas no grande conhecimento que têm da Curitiba antiga. Todos temos uma imagem muito particular da cidade, geralmente associada a espaços especiais, por estarem carregados de afetividade, por terem sido muito frequentados ou pelas duas coisas. É essa cidade, fixa, da memória e do passado, que se confronta diariamente com a cidade nova, atual, que mal percebemos por estarmos envolvidos demais com ela e cuja imagem fixamos na memória, ao menos por enquanto.

À moral e ao bom costume da prostituição

Dalton Trevisan populariza a literatura. Em suas histórias, a elite não se reconhece. Os personagens de Dalton são pessoas comuns e isso contribui para o tipo de realismo privilegiado pelo escritor. Conforme Hélio Pólvora: “Seus contos são o núcleo do realismo sem disfarces, a glorificação do real em sua maior crueza, com o deslumbramento e o nojo que possa causar. As personagens de ficção explicam-se por obra dos acontecimentos em que se envolvem” (1979). Isso pode ser percebido neste miniconto:

– Casei com uma puta do Passeio Público. Tinha tanto piolho que, uma noite dormia de porre, botei um pé no cabelo dela. Dia seguinte, lavou a cabeça e ficou meio cega (Trevisan: 1994b, 61).

O texto traz a fala de um personagem que assume ter se casado com uma prostituta. A cena contraria a tradição e traz à tona o que comumente não é revelado. Para a sociedade o casamento até pode ser assumido publicamente, mas não com uma prostituta. Preconceito, tradição e hipocrisia se misturam em mais essa provocação que Dalton faz ao leitor. Entre a perplexidade e o riso, o leitor se vê obrigado a enfrentar o que João Manuel Simões denomina “dicotomia (ou ambivalência?)” da literatura daltoniana:

Encontramos a cada passo [...] o trágico e o cômico, iluminados fugazmente pelos relâmpagos do poético. De qualquer modo, nas suas narrativas parece haver quase sempre uma síntese de contrários (ou apenas coexistência?): a sensação nuclear do tragicômico parece fundir numa só impressão, tomada corpo, os dois membros da equação (Simões: 1980).

Na perspectiva de alguns críticos, a violência dos temas e a aproximação do leitor (no que diz respeito a situações que este recusa ou finge nem mesmo saber que existem) ganham ênfase quando concretizadas em textos tão pequenos como o transcrito acima. Marcelo Coelho assim se refere à síntese na literatura daltoniana:

A esse “apequenamento” das coisas somam-se outras estratégias de redução. Em primeiro lugar, claro, a dimensão do próprio conto: a história se resume a poucas linhas. Há, também, a economia da sintaxe. Verbos se omitem, numa verdadeira violência narrativa. [...] Nos contos de Trevisan, tudo tem de ser curto, esquemático, truncado. Por quê? Imagino que, antes de tudo, o que se opera é uma espécie de deslocamento da violência.

Crimes, assassinatos, estupros têm de irromper na história com tudo o que tenham de súbito, de inexplicável, de fútil (1994).

De fato, o texto de Dalton Trevisan ora analisado aglutina elementos desagradáveis (a prostituição, o casamento com uma prostituta, os piolhos, o porre e a cegueira provocada pelo pó venenoso). O texto é pequeno em tamanho, mas provoca grande impacto sobre o leitor.

Em outros momentos, porém, Dalton mantém a provocação, mas se utiliza de textos mais longos. Em “Balada das mocinhas do Passeio” (2005), o eu lírico trata apenas de um tema, a prostituição, mas expõe suas ideias de modo tão detalhado que termina por fazer um verdadeiro elogio às prostitutas, ou, como quer o título do poema, às “mocinhas do Passeio”:

minissaias coxas varicosas
foto na hora
botinhas altas de sola furada
algodão-doce pipoca
boquinhos em coração de carmim
antes ventosas de medusas vulgívagas
psiu! oi tesão! vamo?
[...]
nem tão mocinhas
são trágicas são doentes são tristes
quem pode querer tais centopeias do horror
como esperar que alguém as cobice
derradeiros objetos do desejo?

A descrição passa do aspecto físico desagradável das “coxas varicosas” e do figurino nem um pouco sofisticado, com “botinhas altas de sola furada”, para questionamentos que refletem o senso comum: “quem pode querer tais centopeias do horror / como esperar que alguém as cobice / derradeiros objetos do desejo?” Boa parte dos leitores se identifica com esse pensamento, e a cada julgamento desse tipo o público se depara com seu próprio preconceito. Mas o eu lírico, em um exercício retórico, responde a esses questionamentos, que retratam o pensamento do público, com o objetivo de fazer o leitor rever sua concepção tradicional e ultrapassada:

aí é que se engana
 são desejadas sim cobiçadas sim disputadas sim
 essas últimas mulheres da Terra
 não fossem elas
 o que seria dos últimos homens da Terra?

(p. 48)

Com a resposta e com um novo questionamento, a ótica se inverte e o texto passa a contrariar a tradição e o senso comum, ao caracterizar as prostitutas com termos que costumam ser antagônicos àqueles geralmente usados para nomeá-las:

elas são na verdade o sal da terra
 são irmãs de caridade
 são madonas aidéticas

(p. 50)

Junto com a surpreendente descrição das prostitutas, o eu lírico traz à tona elementos bíblicos, para então desferir no leitor o golpe de misericórdia, em tom de ensinamento e que, se contrariado, pode levar à eterna danação:

não as despreze nem condene
doces ninfetas putativas do Passeio
mais fácil uma delas
passar pelo buraco da agulha
que eu e você entrarmos no Reino do Céu

(p. 50)

E o elogio termina com uma referência às personagens como sobreviventes, mulheres fortes e, inegavelmente, partes do ponto turístico e histórico que é o Passeio Público de Curitiba:

no dia seguinte ao Armagedom
restarão na Terra
as baratas e elas

você chega corre passa
elas não passarão
pra cá pra lá
psiu! oi tesão! vamo?
pra lá pra cá
para todo o sempre
as minhas as tuas as nossas
putinhas imortais do Passeio Público

(pp. 50-1)

À inversão feita no texto acima, Miguel Sanches Neto assim se refere:

Tributo às eternas profissionais na sua ronda em busca dos fregueses furtivos. A este universo sórdido Dalton dá uma poesia sutil, colando nessas mulheres uma estampa religiosa: fazem-se sacerdotisas do amor, por mais rebaixadas que elas sejam e por mais asquerosos que sejam seus clientes (2005).

João e Maria: infelizes para sempre

Fazem parte da mitologia daltoniana os personagens João e Maria, que, apesar de serem nomeados, são gerais, anônimos, estereótipos que se enfrentam diariamente, na interminável guerra conjugal. Dalton Trevisan dessacraliza o casamento e revela a violência, as frustrações e a infelicidade da vida privada.

No que diz respeito às relações conjugais e familiares, os contos do escritor guardam estreito parentesco com as crônicas policiais, que denunciam a violência doméstica, a infidelidade e os crimes passionais. Até mesmo o exagero característico dos textos jornalísticos que fazem uso desses temas está presente na literatura de Dalton Trevisan, com o intuito de chocar o leitor pelas minúcias da ação, que se apresenta crua, violenta, repleta de agressões físicas e morais. As relações de alteridade que aproximam e distanciam o casal revelam o outro como ameaça. O ser amado torna-se uma espécie de inimigo íntimo, como ressalta João Manuel Simões:

A ficção de DT é, de certo modo, o corolário dialético da tese enunciada e demonstrada *ad nauseam* por Jean-Paul Sartre:

“l'enfer sont les autres”. E os “outros”, no universo contido, transitorizado que DT arquiteta, chamam-se via de regra João e Maria. Pobres joões e marias que se multiplicam *ad infinitum*, na sua insignificância de seres marcados, estigmatizados, predestinados para as pequenas tramas nos labirintos de um cotidiano de terceira classe. De um cotidiano barato (1980).

O cotidiano e o corriqueiro não costumam chamar a atenção. Muito menos são características facilmente associadas à arte. Isso se deve a certo ranço da concepção já ultrapassada e elitista de arte. Ainda assim, o fato é que as pessoas pouco se detêm sobre o que é costumeiro e repetitivo, porque é intensamente vivido no dia a dia. Todos parecem estranhamente acostumados à rotina social.

Dalton Trevisan interrompe essa alienação ao trazer o cotidiano banal para o contexto literário. Obriga o leitor a se deparar com a vida infeliz de João e Maria, que passa a ser percebida em cada detalhe sórdido. Nesse aspecto, o cotidiano se insere perfeitamente na estética *kitsch*, conforme postula Abraham Moles: “Não existe ser humano, artista, asceta ou herói que não tenha algo de Kitsch na medida em que seja cotidiano” (1972, 224). Essa associação da representação do cotidiano conjugal e do *kitsch* também é mencionada por Léo Gilson Ribeiro:

A grandeza de Dalton Trevisan está em dar à literatura urbana do Brasil talvez a mais insólita e pungente *Seleções do Kitsch* já reunidas nas Américas. [...] São álbuns de instantâneos do brasileiro, ser universalizado pelo estilo perfeito deste “vampiro de almas” e radiologista da psique deste povo feito de Joões e Marias amantes e desamados (1995).

Observação e descritividade fazem de Dalton Trevisan um *voyeur*, condição que ele transfere ao narrador e ao eu lírico de seus textos e também ao leitor. Todos assistem à vida diária com o olhar contemplativo que garante a surpresa e o impacto, bem como assegura a apreensão de instantes transpostos da realidade para a ficção e percebidos apenas graças a essa transferência. Do contrário, continuariam invisíveis, enquanto o leitor permaneceria alheio, em sua habitual zona de conforto.

Pela estilização, que pode ser entendida simplificada como uma tentativa de imitação, a literatura daltoniana se baseia nos noticiários da imprensa sensacionalista, que por sua vez se baseia na realidade. Apesar de sempre existir um filtro que acaba por distorcer a realidade, o fato é que a refração do que é real também existe e pode ser percebida no jeito de ser, de falar, de vestir dos personagens.

No texto “Batalha de bilhetes” (1995), por exemplo, o escritor opta pela estilização da linguagem escrita, ao fazer com que os protagonistas da história travem uma divertida e sórdida guerra em que cada frase escrita, cada xingamento e cada gesto, que não passam de clichês, ao invés de esvaziarem a narrativa, fazem-na repleta de significado, representando uma identidade popular e impossível de ser negada, pela repetição e pela amplitude que a caracterizam:

[...] devorou sete sonhos afogado de esganação, o que lhe provocou visitas ao banheiro com passo miudinho de gueixa.

Chá de erva-de-bicho, meu velho? – o bilhete insinuado sob a porta.

Apoiado na parede, arrastou-se pé ante pé:

Não preciso do seu chá, desgraçada.

Molhou a língua na ponta da caneta e, deliciado, arranhou o papel com medonho garrancho:

P. S. Tenho outra mais moça.

(p. 131)

Os trechos em itálico são bilhetes que expressam a voz e o conflito do casal. Os préstimos e a preocupação da mulher são retribuídos com o insulto e a confissão de infidelidade do marido, o que revela sua teimosia gratuita. A situação é trivial, assim como a linguagem usada. Mas o narrador adota o mesmo posicionamento, ao selecionar e informar gestos e ações que intensificam o teor cotidiano da história, aspecto destacado pela gulodice do marido, pelas visitas ao banheiro e até pelo gesto de molhar “a língua na ponta da caneta”. Ao romper com a expectativa do leitor e fazer o marido não corresponder à atenção e ao cuidado da esposa, desperta o riso, que é simultâneo à perplexidade pela gratuidade do ataque moral, que chega ao cúmulo de o marido revelar ou inventar que tem uma amante “*mais moça*”.

Efeito parecido é provocado por este miniconto sem título:

Nhô João, perdido de catarata negra nos dois olhos:

– Me consolo que, em vez de nhá Biela, vejo uma nuvem.

(Trevisan: 1996, 42)

No texto acima, o elemento surpresa também é utilizado, e é esse artifício que provoca a inversão da ideia de casamento feliz e respeitoso, depois de uma vida inteira compartilhada. A falta de amor e desejo pela companheira acaba transformando a catarata em uma bênção. É nesse ciclo vicioso e infeliz que convivem os

personagens de Dalton Trevisan, que não vivem bem juntos, mas, paradoxalmente, são incapazes de abandonarem um ao outro.

Sem a estranha dualidade dos textos anteriores, seguem outras três amostras da literatura de Dalton Trevisan que opõem João e Maria, dessa vez no conto “Morre, desgraçado” (1996). Os fragmentos chocam pela exposição da violência familiar, sobretudo física, no melhor estilo sensacionalista:

[...] um coice me jogou contra a parede. Não contente, passou a mão no rosário pendurado na cabeceira, malhou a minha cabeça, só conta negra por todo canto.

– Corra, mãe. Que o pai te mata.

[...]

Pegou a vassoura atrás da porta e me encheu de pancada. Me desviei, a criança ali nos braços, o cabo deu no canto da mesa e se quebrou.

– Aí, cavala. Viu o que fez? Agora me paga.

[...]

– Me mate, mulher. Senão você morre.

Saía sangue pelo nariz e a boca. Meio que se aprumou:

– Se me levanto, diaba, é o teu fim.

Suspendi a acha, fechei o olho, dei o terceiro golpe.

– Morre, desgraçado.

A força de mãe foi que me valeu.

(pp. 8-10)

Nestes trechos, a agressão é combinada a elementos familiares (o marido investe contra a mulher e o filho do casal interfere) e religiosos (a mulher é surrada com um rosário), o que confere

sensacionalismo às cenas. Além disso, há o exagero da descrição detalhada, que reitera o tom sensacionalista. Ao final, a esposa já responde às agressões. A luta atinge seu ápice, e matar é o único modo de a mãe e a criança sobreviverem.

Do tragicômico dos textos anteriores passou-se à tragédia, simplesmente. A violência incitada pelo marido e que surge para a mulher em tom de obrigação, para se manter viva, provoca um crime passional. O último período do conto (“A força de mãe foi que me valeu”) surge com a pretensão de justificar o assassinato e de amenizar o final trágico, mas esse eufemismo não se cumpre. Pelo contrário: aumenta a angústia do leitor, que, como se não bastasse o fato de ser confrontado com a violência, em seu auge flagra a si próprio no mau ato de tentar desculpar o que não tem explicação. A força da história, perpassada pela inevitabilidade, é artifício do narrador (e de Dalton) e surge de modo proposital, para fazer o leitor perceber na literatura o absurdo que as pessoas não são mais capazes de captar no contexto jornalístico, informativo, em que as tragédias se diluem em meio a tantos outros crimes.

Conclusão

São muitos os aspectos que compõem o lado maldito da literatura de Dalton Trevisan. Da recusa aos projetos urbanistas dos políticos, passando pelo desvelamento da hipocrisia social e da falta de moral e bons costumes, chega-se à infelicidade diária de João e Maria. As análises e os textos apresentados neste artigo demonstram a familiaridade da obra daltoniana com a ruptura e a provocação, princípios que envolvem o leitor em situações de

segunda mão, resultantes de um olhar contemplativo sobre a vida real cotidiana, e que, por isso mesmo, são avassaladoras, quando se trata de desalienação e de criticidade. Dalton contista, Dalton retratista e (por que não?) Dalton cronista, já que narrador, eu lírico e leitor sempre são obrigados a transitar naquela zona perigosa, limítrofe, entre a ficção e a realidade:

Curitiba, irmã da Dublin de Joyce, é aquela viagem longa de um escritor perscrutando sua cidade por dentro, em suas motivações sublimes ou cruéis, injustiças sociais monstruosas e dedicações de uma fidelidade heroica nunca compensada, de sonhos nutridos por revistas femininas, por programas de rádio melosos e horóscopos mentirosos, Capricho e Ilusão que se revelam realidades sórdidas e macabras. [...] Não há distanciamento no relato: é de nós, é de si mesmo que ele fala, é sobre sua condição de autoinspecionado que ele escreve (Ribeiro: 1995).

Nos poemas e narrativas, Dalton escancara a vida privada, expõe os defeitos do homem e da sociedade. Contra a parcialidade e pela soma dos opostos, a literatura daltoniana fornece o contraponto à evolução da cidade, à visão estreita e preconceituosa e à concepção hegemônica que conjuga família, casamento e felicidade. Nenhuma relação de alteridade que experimentamos diariamente é simples. Por isso Dalton nos oferece a complexidade do cotidiano, com todas as suas nuances e idiosincrasias. Sim, porque Dalton também é contra a ideia de que o cotidiano é uma coisa simples.

Referências

- CAMPOS, Álvaro de. *Poemas*. Disponível em:
<http://www.poemasdealvarodecampos.com.br/lisbonrevisited>.
Acesso em 21 abr. 2002.
- CASTELLO, José. “Caçando Dalton Trevisan”. *Savoir Faire*, jan. 2000, pp. 9-11.
- COELHO, Marcelo. “Trevisan apequena grandes obsessões”. *Folha de S. Paulo*, 1 jul. 1994, p. 14.
- CONY, Carlos Heitor. [Sem título]. In: TREVISAN, Dalton. *Novelas nada exemplares*. 6ª ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1994a (não paginado).
- IRINÊO NETTO. “Trevisan, 80”. *Gazeta do Povo*, 14 jun. 2005, p. 23.
- MAINARDI, Diogo. “Queixas do vampiro”. *Veja*, 23 nov. 1994, pp. 103-4.
- MOLES, Abraham. *O kistch: a arte da felicidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PÓLVORA, Hélio. “O mito do sofrimento”. In: TREVISAN, Dalton. *O rei da terra*. 3ª ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1979 (não paginado).
- RIBEIRO, Léo Gilson. “O vampiro de almas”. In: TREVISAN, Dalton. *Guerra conjugal*. 10ª ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1995 (não paginado).
- SANCHES NETO, Miguel. “Viagem a Curitiba”. *Rascunho*, maio 2005, pp. 8-9.

SIMÕES, João Manuel. “Dalton Trevisan: périplo (com escalas) em torno de um continente”. *Revista da Fundação Cultural de Curitiba*, abr. 1980, pp. 12-4.

TREVISAN, Dalton. *Em busca de Curitiba perdida*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

_____. *Novelas nada exemplares*. 6ª ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1994a (não paginado).

_____. *Dinorá: novos mistérios*. Rio de Janeiro: Record, 1994b.

_____. *Guerra conjugal*. 10ª ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 1995.

_____. *Pão e sangue*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. “Balada das mocinhas do Passeio”. In: _____. *Rita Ritinha Ritona*. Rio de Janeiro: Record, 2005, pp. 45-51.

ENSAIOS

REFLEXÕES DE FÔLEGO

Figurações da infância monstruosa: a literatura excessiva de Marcelo Mirisola

Ângela Maria Dias*

O estilo teatralizado das autoficções contemporâneas, em seu desfiar de máscaras e identidades estridentes e mutantes, certamente apresenta uma tonalidade paradoxal, quando examinamos a emergência de egos inflados de narcisismo e a contrapomos às “novas doenças da alma”, expressão que Julia Kristeva usa para debruçar-se sobre a atual e “espetacular redução da vida interior” (Kristeva: 2002, 13).

Por outro lado, o hibridismo estilístico e a combinação entre diferentes códigos e linguagens no panorama literário contemporâneo, em sua indecisa flexão de tonalidades humorísticas, num espectro entre a ironia mais sutil, o cinismo desabrido ou ainda a gargalhada debochada, podem oferecer um coquetel entre o grotesco moderno – aproximado por Kaiser à teoria do “riso destrutivo” – e as formas da “cultura popular e da visão carnavalesca do mundo”, consagradas por Bakhtin (1993, 45) em seu estudo do “realismo grotesco”, próprio à Idade Média e à literatura do Renascimento.

Um pequeno livro ilustrado em preto e branco, cuja indicação bibliográfica específica “ficção literatura infanto-juvenil”, se abre com o anúncio: “H. Bustos Palhinha Produções *apresenta*” e reporta, logo abaixo, o nome dos autores, Marcelo Mirisola e Furio

* Professora associada de Literatura Brasileira e Literatura Comparada da Universidade Federal Fluminense (UFF).

Lonza, o título, *Teco, o garoto que não fazia aniversário* (2012), e o complemento, “*ilustrado por André Berger*”. Esta inusitada abertura com o termo “Produções” talvez sugira a tela do cinema, o preâmbulo a uma apresentação de circo ou ainda a um teatro de variedades.

De fato, a incrível história profusamente ilustrada que se inicia depois da dedicatória consiste num intrigante show em que os desenhos grotescos e caricaturais se combinam com um enredo fantástico em que personagens monstruosos convivem em lances inverossímeis e reviravoltas farsescas, numa debochada paródia do desequilíbrio social das grandes cidades brasileiras, cuja fatura se equilibra indeterminada entre a crônica absurda, o conto infanto-juvenil, a pornografia e o *nonsense*. Esse profuso coquetel de elementos díspares nos remete a um antigo gênero que, apesar de surgido em longínquo contexto histórico, de características bastante diferenciadas, merece ser retomado, ao oferecer um padrão de hibridismo tradicional, embora já despojado de determinados traços.

Segundo Bakhtin, a sátira menipeia, nascida no âmago da cultura grega, entre autores dos diálogos socráticos e adotada, com grande penetração, entre os romanos (Sêneca, Petrônio e Luciano de Samósata), foi profundamente influenciada pelo carnaval popular e pela cosmovisão carnavalesca, e, por isso, pode harmonizar uma “impressionante combinação de elementos [...] absolutamente heterogêneos e incompatíveis: integrantes do diálogo filosófico, da aventura e do fantástico, do naturalismo de submundo e da utopia” (Bakhtin: 1981, 97; 115). De acordo com o teórico, “a grande função da carnavalização na história da literatura” (Bakhtin: 1981, 116) consiste no seu poder catalisador para dinamizar e relacionar, no interior das obras, diferentes estilos, imagens e sistemas de pensamento.

A fantasia mais audaciosa e descomedida, assim como a aventura podem aparecer motivadas pelo “fim puramente filosófico-ideológico, qual seja, o de criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma ideia filosófica”, ou ainda para polemizar em tom mordaz com diversas escolas ideológicas, filosóficas, religiosas e científicas e/ou com tendências e correntes da atualidade, como o fizeram, por exemplo, as sátiras de Luciano de Samósata e também as de Petrônio e de Apuleio (Bakhtin: 1981, 98; 102).

Por outro lado, ainda segundo a lição de Bakhtin, a meni-peia incorpora gêneros cognatos, como a diatribe, o solilóquio e o simpósio (1981, 103). Tanto em termos estruturais quanto em termos de debate sobre os problemas contemporâneos, tais gêneros são aparentados, porque dialógicos e movidos pela polêmica que pode envolver, inclusive, franqueza especial, excentricidade e ambivalência, combinando elogio e palavrão, como o simpósio.

Como podemos constatar, há grandes semelhanças com o tom irreverente e muitas vezes iconoclasta dos livros de Marcelo Mirisola, em sua híbrida abrangência entre a crônica crítica da vida socioliterária e intelectual brasileira, a autoficção lírica e a representação, beirando o pornográfico, de dilemas sexuais e amorosos, excessos étlicos de dissipação e orgia e destemperos verborrágicos contra desafetos e rivais.

Sua linguagem, repleta de gíria e pornografia, e a dissolução da distância entre autor e narrador podem, por vezes, soar como brincadeira ou piada de mau gosto. A constante desmedida estilística, bem como a agressividade de comentários dirigidos continuamente a personagens do espaço público brasileiro extraliterário, no interior das obras, tornam o escritor uma figura controversa e frequentemente alvo de debates e opiniões pouco lisonjeiras. Tendo

publicado em 1998 o primeiro de, até o momento, treze livros, o autor, pelos inúmeros debates em que já se viu envolvido, desde que ganhou notoriedade, de certa forma encena um personagem performático e pornográfico, beirando o maldito – por suas posições abertamente contrárias às tendências “politicamente corretas” de expressiva corrente do espaço público contemporâneo –, talvez comparável à legenda nelsonrodriguiana do reacionário estigmatizado pelos intelectuais da esquerda dos anos 1960 brasileiros.

A literatura de inspiração fantástica contemporânea – de acordo com Bakhtin, também baseada na tradição de escritores grotescos modernos, tais como E. T. A. Hoffmann, Dostoiévski, Gogol, Edgar Allan Poe e outros – absorve igualmente, como a sátira menipeia, em sua diretriz subversiva, muitos elementos incongruentes: a visão invertida do “mundo às avessas”, própria à paródia; o trânsito entre os diversos mundos naturais e sobrenaturais, como no diálogo com os mortos; o jogo entre contrastes agudos e oximoros; as reviravoltas do entrecho; além da confusão entre presente, passado e futuro, cuja sequência causal é frequentemente violada, não apenas pela representação da loucura e de estados psicológicos anormais, mas por outros fatores alheios a isso.

Entretanto, como observa Bakhtin, sobretudo desde o romantismo o grotesco e o fantástico – por conta do processo de degeneração do que o teórico chama de “realismo grotesco” – perdem a “compreensão espontaneamente materialista e dialética da existência” (Bakhtin: 1993, 45), em favor de imagens estáticas, despidas da antiga ambiguidade e propiciadoras de um riso cínico e satânico (Bakhtin: 1993, 44).

Nesse momento, conforme constata o estudioso, “o princípio do riso sofre uma transformação muito importante”,

na medida em que “toma a forma de humor, ironia ou sarcasmo” (Bakhtin: 1993, 33), tornando-se uma espécie de ritual solitário, sem bases comunitárias, e com profundo sentimento da própria marginalidade. Com o progressivo descolamento das formas carnavalescas de espetáculos populares, como “fonte imediata de carnavalização”, ocorrido a partir da segunda metade do século XVII (Bakhtin: 1981, 113), e o consequente predomínio das tradições literárias, lidas a partir da concepção burguesa de mundo, o fantástico passa a adquirir uma tonalidade estranha, alheia a significações transcendentais, cujos sentidos desencantados são desconhecidos e internalizados como fonte de ameaça e perigo. É quando o inconsciente emerge e o *unheimlich* freudiano se instala como espectro indecifrável. As fronteiras entre o real e o irreal se interpenetram, no tangenciamento entre o ser e o nada, o mesmo e o outro, a morte e a vida. A incerteza da percepção revela a realidade como contraditória e problematiza a linguagem na própria insuficiência para alcançar o obscuro, ou o ausente, que o hábito da cultura não deixa ver.

Nesse sentido, o fantástico é transgressivo, ao explicitar, pela hesitação que instaura, a instabilidade ou o excesso por trás das formas e das faces do mundo estabilizado e aparentemente infenso às metamorfoses e transformações grotescas. Justamente essa indecisão entre o consciente e o não-consciente desfaz o suposto caráter unificado do sujeito e constitui a mais radical subversão operada pelo fantástico (Jackson: 1981, 83). Por isso, pode-se dizer que tal modo literário “problematiza a representação do real, tanto em termos de competência linguística, quanto na sua característica fabricação de versões monísticas do tempo, do espaço ou do personagem” (Jackson: 1981, 84).

Ao esvaziar o mundo real, tornando-o insólito, o fantástico existe de maneira interior ou ainda subjacente ao modo realista (Jackson: 1981, 25), na medida em que desconstrói e desarranja sua forma monológica, buscando torná-la dialógica, ao suscitar no leitor a ansiedade por um sentido não dado, e além da interpretação.

Rosemary Jackson prefere reformular o esquema de Todorov, que coloca o fantástico entre o maravilhoso e o estranho, argumentando que o estranho não é uma categoria literária, pois está explicado pelo teórico como o estado gerado por forças inconscientes. Dessa maneira, a crítica passa a posicionar o fantástico entre o mimético e o maravilhoso, encarados como dois outros modos literários (Jackson: 1981, 32). Entendendo-se o primeiro como inerente ao realismo convencional, consagrado no século XIX por um foco narrativo, em terceira pessoa do singular; o segundo vai encarnar o polo oposto. É também caracterizado, tradicionalmente, por um narrador impessoal e autoritário que conta histórias antigas, cujos eventos sobrenaturais e mágicos são relatados, com onisciência, a um leitor passivo e comprometido num pacto de suspensão da incredulidade, diante da palavra inquestionada desse narrador.

O caso específico do intrigante *Teco*, de Mirisola e Lonza, mistura algumas categorias. Ao constituir um livrinho de pouca espessura, com um pequeno desenho em preto e branco na capa, promete uma história leve para crianças ou, no máximo, recém-adolescentes. Sua cobertura branca e retangular, com os créditos e uma ilustração do menino com carinha em formato de casquinha de sorvete, segurando um livro, é inofensiva o suficiente para merecer um lugar na estante infantil da grande livraria onde foi comprado.

No entanto, trata-se de um anticonto de fadas em que acontecimentos fabulosos e terríveis desencadeiam-se em São Paulo

e mesclam-se com naturalidade a lugares e elementos cotidianos, apontados com precisão, como um supermercado, ou o “centro velho de São Paulo”, a “Avenida São João” ou ainda o “Largo Paissandu”. Por outro lado, a fábula narrada numa dicção híbrida, entre o tom de narrador para crianças e o de cronista cínico e malicioso, não encarna qualquer sentido alegórico, mas alude criticamente sobretudo à marginalidade da São Paulo contemporânea, em suas ligações problemáticas com a classe média engajada no assistencialismo das ONGs.

A reconfiguração grotesca dos elementos banais e corriqueiros da vida da classe média – como, por exemplo, uma festa de aniversário para crianças – apoia-se no rebaixamento, aliás, segundo Bakhtin, “o princípio artístico essencial do realismo grotesco” (Bakhtin: 1993, 325). A esse respeito, a mistura de ingredientes, imagens e referências do estilo cômico e onisciente adotado – com requintes de deboche e corrosão de valores e de personagens públicos aludidos – reatualiza a sátira menipeia da Antiguidade e do Renascimento com inegável vitalidade, apesar do tom geral derisório e da trajetória monstruosa do menino-protagonista.

As ilustrações dialogam com o texto, em seu traço grotesco e agressivo, sempre num preto e branco borrado e excessivo, apresentando ambientes soturnos e personagens de feições caricaturais e simplificadas, de dimensões desproporcionais e traços horrendos, assustadores. Enfim, o conjunto esboça uma espécie de gótico expressionista, bem afiado na síntese das ações e situações.

Trata-se da história de um menino de classe média, morador de São Paulo, o *Teco*, iconoclasta e esquisito, apresentado muito explicitamente, pela enumeração de suas qualidades excêntricas, bastante pródiga na invenção, na surpresa e nas inversões, características da sátira menipeia.

Já no primeiro parágrafo do texto, o narrador anuncia:

Teco não gostava de festa de aniversário, odiava bolo, detestava brigadeiro, mas até que gostava de língua de sogra. Ele se divertia mesmo era com as palavras que levavam sua imaginação para o fundo da terra: avalanche, enxurrada e desabamento eram as suas preferidas. E também gostava de passar horas e horas trancado em armários. Ele era amigo das coisas esquisitas. Sempre que podia, vestia as roupas da mãe (Mirisola & Lonza: 2012, 11).

Aqui, a lógica do realismo grotesco bakhtiniano de imediato se anuncia na preferência pelo baixo e pelos signos da dissipação (avalanche, enxurrada e desabamento) – inerente à “hierarquia corporal às avessas” (Bakhtin: 1993, 270) – aliada ao intempestivo e às inversões: não gostava de festa de aniversário, gostava de ficar trancado em armários, era esquisito e vestia as roupas da mãe. Além disso, “usava muito o nariz” para cheirar “tinta fresca” e “páginas emboloradas” (Mirisola & Lonza: 2012, 11). Bakhtin, ao discorrer sobre o baixo material nas obras medievais e renascentistas do realismo grotesco, explica que o motivo do nariz é dos mais difundidos na literatura mundial e é sempre o substituto do falo (Bakhtin: 1993, 276).

A enumeração termina com mais uma inversão sobre o hábito do menino de escrever redações de trás para frente.

Teco, numa das idas ao supermercado com a mãe, conhece um palhaço malvado que, um dia depois, termina por sequestrá-lo, ao embebedá-lo num bar, e depois levá-lo desacordado à quitinete onde morava. No dia seguinte, Cachacinha carrega o menino para Mairiporã, município da região metropolitana de São Paulo, para encontrar Alambique, um velho amigo também palhaço. O

menino fica preso numa Kombi velha, onde encontra Nico, um sagui falante, com um enorme rabo e um boneco inflável de nome Máicol Jackson, com quem o bichinho costumava divertir-se sexualmente. Depois de ficarem amigos, fogem e voltam para São Paulo na boleia de um caminhão.

Passam inúmeras aventuras e finalmente instalam-se no Babelão, com um grupo de garotos, num prédio em construção abandonado e invadido, perto da Cracolândia. Na vida de malandragem das ruas, Teco aprende a beber, a cheirar cola, a fumar crack e a fazer programa com os mendigos. Mais adiante, sobrevivendo como sombra de si mesmo – “havia se transformado em coisa nenhuma” (Mirisola & Lonza: 2012, 61) –, é resgatado, às vésperas do Natal, por Mme. Malu, uma frequentadora de “sociedades filantrópicas e beneficentes”, namorada e sócia de Débora no Colégio de Pé de Moleque. As duas educadoras, apesar dos esforços, não conseguem recuperar o menino e, inclusive, comprometem-se com um “tal de Baiano” que passou a fornecer para as beneméritas os “remedinhos” e os “calmantes” (Mirisola & Lonza: 2012, 69).

Por fim, depois de uma desastrosa festa-surpresa de aniversário – na qual Teco torna a encontrar, como animadores, os palhaços que o sequestraram –, ocorre um desenlace triunfalista e apocalíptico.

A linguagem, vazada num coloquialismo eivado de gírias, é pródiga em derrisão e crítica ao assistencialismo impotente dos filantropos de classe média que, em suas ONGs, mesmo ao se proporem a investir na recuperação da marginalidade, jamais conseguem superar ou diminuir a distância que os separa. Apesar desse riso negativo e amargo, há momentos de humor debochado e destravado. Como, por exemplo, quando Cachacinha e seu comparsa,

na penitenciária, tomam conhecimento de uma ONG de madames dedicada a infratores que tivessem sido da área de entretenimento e cultura, e que elegia como favoritos “os palhaços e os escritores” (Mirisola & Lonza: 2012, 55). Ou ainda quando a família de Teco, no início da narrativa, é instada a pagar o resgate aos sequestradores, mas, como havia gasto todas as suas economias na organização da festa de aniversário do filho, “pediu um dinheirinho emprestado aos palhaços para ir de táxi até o ferro-velho, para pegar o garoto” (Mirisola & Lonza: 2012, 29). Tais inversões, bastante frequentes no decorrer da narrativa, são responsáveis por uma espécie de arejamento rejuvenescedor do cômico.

Ainda nessa pauta do sequestro, os dois desastrados delinquentes fizeram uma listinha de resgate altamente risível porque toda ela marcada pela lógica de um hedonismo infantil:

Pediram um milhão de litros de pinga, dois sapatos de palhaço novinhos, uma bengala que fazia pum e gravatas de bicho da seda que não virassem borboletas. Também pediram dois i-pods e dois anões, um para servi-los de garçom e outro para fritar batatinhas. Pra fechar pediram também 10 mil reais (Mirisola & Lonza: 2012, 28).

A influência do realismo grotesco certamente é responsável pela atmosfera inverossímil, de inúmeras ocorrências – como a própria amizade entre o menino e o palhaço –, pelos personagens aberrantes – como o sagui Nico, o boneco inflável e os próprios sequestradores –, bem como pela dicção híbrida que combina, durante toda a narrativa, o tom fortemente humorístico e debo-

chado do ponto de vista com a crueldade do enredo e a têmpera fantasmagórico-expressionista das ilustrações.

As reviravoltas absurdas do enredo, como, por exemplo, o caso de amor do sagui com uma trapezista horrenda, velha e louca, o dinamismo soturno e exagerado dos desenhos, o visualismo da linguagem e a estereotipia dos personagens, com seus figurinos de *vaudeville*, transformam o relato num melodrama debochado, narrado num tom farsesco e abusado, sem medo do “politicamente incorreto”.

Mas Teco não foi o único personagem infantil de Mirisola. Em 2008, o escritor publica pela Record um livro, também meio indefinível, *Animais em extinção*. Furio Lonza, na orelha, tenta explicá-lo pela negativa: “nem ficção, nem crônica de costumes, muito menos romance”. Talvez se pudesse dizer, ao contrário, que esse livro, mais adiante considerado pelo autor como um equívoco, seja justamente a mistura entre as três direções. Ou seja, como ficção romanesca, pode ser também uma destemperada crônica de costumes, em que a autoficção mistura o autor com o narrador-personagem e comanda, assim, o estatuto híbrido do relato. As recordações desfiadas com grande frequência mencionam pessoas reais, os amigos do autor, como “Marião Bortolloto” (Mirisola: 2008, 85) e “Wiltão Andrade” (Mirisola: 2008, 106), além de muitos outros conhecidos ou desafetos. O enredo é cozido entre as reminiscências do autor-narrador-personagem e um núcleo narrativo evidentemente ficcional. Trata-se de uma história pavorosa: o convívio do narrador-escritor com uma “prostituta-mirim” de doze anos, recolhida na praia, que se transforma em sua ouvinte, testemunha de suas copiosas lembranças, e termina assassinada por excesso de calmantes.

O tom da narrativa é bizarro, uma combinação de ironia ácida com cínico criticismo diante da sociedade e da vida literá-

ria brasileiras, numa espécie de sátira desabrida a toda espécie de convencionalismo.

A linguagem, repleta de gíria e pornografia, e a distância dissolvida entre autor e narrador podem levar a crer que a obra não passa de uma brincadeira ou de uma piada excessiva. Mirisola é, sem dúvida, um autor provocativo e controverso, capaz de suscitar reações bem díspares. Vanusa, a prostituta-mirim, chamada pelo narrador de “Sherazade às avessas”, é sacrificada e o narrador, depois de sua morte, tenta ocupar o seu lugar, confirmando o que Bataille já afirmou sobre o processo que envolve o sacrifício: “Aquele que sacrifica é livre – livre para abandonar-se ao mesmo fluxo, livre para continuamente identificar-se com a vítima, e vomitar seu próprio ser como vomitou um pedaço de si mesmo ou um absurdo” (Bataille: 2004, 70).

O cinismo do estilo alude à bipolaridade entre as posturas “cynical” e “kynical”, tais como concebidas por Peter Sloterdijk. De acordo com o filósofo alemão, a posição cínica, de um lado, consiste “nas operações da razão iluminista na história [...] concebidas como o eterno retorno do mesmo” e, de outro, produz “o cinismo do poder e suas instituições”. Por sua vez, a “revolta *kynical*” constitui o antídoto da falsa consciência do homem iluminista, na medida em que encarna a tradição do “anarquismo somático” de Diógenes, o grego *kynical* (Sloterdijk: 1997, xvi). Certamente a inteligência corrosiva da linguagem de Mirisola põe em prática a herança do filósofo grego: sua “vibrante gargalhada satírica” e sua postura desafiadora, sem deixar de acrescentar-lhes boas doses de perversão e crueldade melancólica. Ou seja, dotando-as com as tintas de um grotesco romântico e moderno, já distante, pelo tom de abafamento subjetivo, da atmosfera carnavalesca e ambígua da sátira menipeia.

A afetação e o narcisismo dos heróis da mídia constituem, segundo Mirisola, uma espécie de “jardim de infância”, onde todos os assuntos são banalizados e discutidos numa maneira superficial e infantilizada. Seu trabalho constitui uma crônica ácida, na qual os comportamentos sociais e as mentalidades são criticadas a partir de uma perspectiva bem subjetiva e peculiar.

O reconhecimento da assimetria na relação entre a menina e o narrador – autodenominado “pedófilo desastrado” e “escritor genial” (Mirisola: 2008, 115) – não impede o seu caráter reversível. Assim, ora a polaridade cruel é reconhecida sem pejo, ora o relacionamento é invertido.

Inicialmente, o narrador afirma: “O lastro de Vanusa era o *trottoir* na praia. Eis a questão. O que ela me oferecia era uma alma quase sem pelos e condenada de antemão à lata de lixo. Quarenta quilos de miséria brasileira contra mil toneladas da minha corrupção em estado avançado de degenerescência” (Mirisola: 2008, 51).

Logo adiante, numa antecipação da postura masoquista que iria adotar, reconhece que precisava daquele bichinho para se acusar... para se diminuir-ignorar ou até para se salvar de si mesmo. E, em seguida, explicita a natureza ambivalente da relação, na sua perspectiva egocêntrica e alucinada: “Para mim, ela era uma Sherazade às avessas. Com um adendo: sem saber salvava a sua pele e a pele do seu senhor que, na verdade, não passava de um escravo” (Mirisola: 2008, 53-4).

A combinação de gêneros – lirismo, narrativa, diário, crônica – pelo caráter arbitrário e pessoal do ponto de vista manifesta “a experiência da subjetividade como uma dinâmica fundamentalmente imprevisível” (Murphy: 1999, 18), num tom inegavelmente expressionista e, nesse sentido, distante do frescor vitalista da

sátira menipeia. Assim, a focalização idiossincrática do narrador constitui o centro do enredo e sua verdadeira motivação, o que ocasiona a disposição errática e fragmentária da trama, disposta a partir da convivência grotesca entre o escritor e sua refém.

À diferença da narrativa sobre Teco, Vanusa não ocupa o centro da cena. Em decorrência dos calmantes, passa desacordada a maior parte do tempo, até que morre de overdose de remédios, e cabe ao gerente do flat dar o devido sumiço ao cadáver. A inverossimilhança do relato, apoiada na desfaçatez e na instabilidade emocional do narrador, se resolve pela combinação contrastiva entre a trama melodramática e o tom farsesco. Assim, a narrativa se conclui com o desespero cínico do narrador, que, como último desabafo, exclama e pergunta patético:

Estou ou estava (não lembro mais) pronto para ser Hemingway.
Para enfiar um balaço na garganta. Pronto para qualquer coisa!
Ah, meu Deus! Quanto custa uma negrinha?
Quanto? Quanto custa? (Mirisola: 2008, 174).

O caráter monstruoso desse personagem-escritor – que, ao mesmo tempo se considera “um mamute”, cuja vida é “jogada fora por opção e sarcasmo” (Mirisola: 2008, 51) e é capaz de, alucinado e delirante, manter a menina presa, como um “bichinho” – aponta, de forma excessiva e exorbitante, para a diferença entre a sua condição de homem machista branco, culto e de classe média e o desvalido abandono da criança negra de doze anos, absurdamente prostituída e reificada. A natureza caricatural do contraste, de efeito chocante, prepara a inversão do final, com o escritor bêbado e desesperado, mas, ainda assim, verborrágico e megalomaniaco.

Nesse sentido, pode-se apontar no romance uma “poética iconoclasta” (Murphy: 1999, 39) desdobrada como um programa de “desestetização” da memória narrativa. No seu encaço, Sherazade não encarna a heroína responsável pela nobre tarefa de renovar a vida através da capacidade de encadear narrativas. Ao invés disso, é subvertida e desclassificada, ao transformar-se em Vanusa, a prostituta criança e analfabeta, que é testemunha da cínica desolação do narrador.

Assim, as lembranças e reminiscências da voz narrativa são transformadas em *Animais em extinção*, e a positividade da atitude memorialista é testemunhada por uma criança cativa, completamente incapaz de entender o que ouve. Essa versão rebaixada do narrador tradicional benjaminiano anula a sabedoria de quem fala – colocando o narrador na perversa posição de quem se aproveita e maltrata uma criança prostituída – e, de sobra, sequestra a propalada transmissibilidade da experiência, já que não há comunidade e nem comunicabilidade. O que resta, o refugo, o intratável sobejo, é então o romance de Mirisola, escritura da solidão de um narrador corrupto, no limite com a pornografia.

Nessa linha de reflexão, Mirisola pode ser visto como um legítimo herdeiro da dessublimação expressionista, entendida por Richard Murphy como “uma subversão cínica da arte, misturando-a ao nível mais banal da vida, por meio da destruição do sentido de harmonia estética e de estruturação orgânica” (1999, 34). De acordo com a hipótese do ensaísta, a literatura contemporânea se aproxima da herança vanguardista em várias e significativas direções: a negação da autonomia da arte e de sua estetizada distinção frente à vida, a ruptura radical com o discurso da tradição humanista, a guerra à totalidade da obra orgânica e o ceticismo diante de todo significado transcendental ou “metanarrativo”.

Nesse incharacterístico romance, a performance exagerada de um sofrimento fingido ou de um fingimento sofrido recicla, com overdose de cinismo, o tom melodramático já desidealizado, inerente à grande parte da vanguarda expressionista.

As reiteradas referências a alguns outros livros já publicados pelo autor – *O herói devolvido* (2000), *O azul do filho morto* (2002) e *O homem da quitinete de marfim* (2007) – durante o fluxo da rememoração em *Animais em extinção* conduzem o narrador-personagem, em diversas passagens autodenominado de MM, a um deslizamento extraficcional que, como já o constatamos, é certamente uma das marcas mais características da literatura de Mirisola.

Essa linhagem liminar é característica do escritor-cronista, sempre empenhado no comentário engajado da atualidade e, por conseguinte, descomprometido com a continuidade do enredo, que reiteradamente se resolve como depoimento, testemunho ou desabafo contra o *status quo* e seus protagonistas, frequentemente tratados com sarcasmo e derrisão.

Tal disposição agressiva e escatológica torna-se responsável pelo rebaixamento dos motivos operado, numa chave francamente expressionista, tanto pelas memórias hedonistas e desmedidas quanto pela situação perversa vivida pelo pedófilo, em busca de trégua, na luta angustiada que trava consigo: “[...] estou isolado por absoluta incompatibilidade comigo mesmo. Estou só. Mais do que nunca. Meus amigos não passam de recordações em cascos de cerveja estilhaçados pela memória” (Mirisola: 2008, 170).

E se o rebaixamento é um traço marcante no “realismo grotesco”, nesse livro de 2008 o tom radicalmente delirante e emparedado da narrativa manifesta um parentesco com as tonalidades mais mórbidas, intimistas e amargas do grotesco romântico e de seus desdobramentos modernos.

A investigação da retomada das provocações vanguardistas na produção contemporânea, a partir da fatura problemática dessa obra convulsa e polêmica, propõe um estimulante caminho à reflexão sobre a maneira pela qual a atualidade situa-se diante da inter-relação arte e vida, que constituiu a pedra de toque dos movimentos do início do século XX.

Murphy, a esse respeito, observa que se as vanguardas falharam na reintegração proposta, diante da autonomia da arte, incensada pelo Modernismo, no nosso tempo as duas esferas, a do artístico e a do real, interagem e entrecruzam-se. De uma parte, a estetização da vida social nas suas mais distintas áreas, da publicidade à política, é um fato inegável; de outra, a realidade é hoje constituída como uma constelação de signos e simulacros (Murphy: 1999, 268).

Aliás, o cruzamento entre arte e vida já acontecia no alvorecer dos anos 1960, com o surgimento do movimento beat. O seu ardor neorromântico, pelo vínculo com o espontâneo e o emocional, cruza-se com o compromisso da contemporaneidade, na incorporação literária da fala oral e da banalidade. Nesse sentido, esses escritores-errantes podem ser vistos como os precursores da pós-vanguarda, no que souberam atualizar a vertente crítica e dessublimizante das vanguardas modernas, em relação à arte formalista e abstrata da alta modernidade. Aqui, faz-se oportuno lembrar que Mirisola, o autor, já declarou que, entre 24 e 25 anos, o único escritor capaz de introduzi-lo ao prazer da leitura, na contramão dos livros de vestibular, foi John Fante, com o seu *Pergunte ao pó*, de 1939.

O mesmo entrelaçamento entre arte e vida, entre autobiografia e ficção, da geração beat marca toda a obra de Mirisola, sob o signo da autoficção. E se o termo foi cunhado em 1977, pelo escritor Serge Doubrovsky, mais ou menos na ressaca dos acontecimentos

de 1968, certamente já estava sendo experimentado pela turma de Bukowski, nos Estados Unidos, desde o início dos anos 1960.

Autoficção é um gênero teatral e paradoxal, em que o autor assumido como personagem produz e performatiza uma imagem ficcional que se vale de um efeito de real (Arfuch: 2010, 45), ou seja, do testemunho, do vivencial, para aludir a um lugar exterior à ficção. Essa vontade consciente do autor de espetacularizar-se e brincar com uma multiplicidade de personas autorais dialoga com a sociedade narcisista da comunicação e da mídia, ao mesmo tempo em que pode vir a questioná-la.

A obra de Mirisola reiteradamente se vale do gênero para a construção de uma imagem de autor-personagem explosivo, irreverente e meio maldito, numa espécie de pastiche que, como já comentamos, alude à legenda nelsonrodrigiana, em seus anos de escândalo.

A inequívoca alusão ao ritualismo do sacrifício, marcante na trajetória pública e criativa de Nelson Rodrigues, também emblematiza o caráter público da literatura e das intervenções do escritor Mirisola, bem como a natureza iconoclasta e incontida de sua escrita fragmentária e espasmódica. Assim, o mesmo tom performático, entre o melodrama, o humor e a intenção reflexiva, adotado no teatro obsessivo e na crônica ácida, característicos do legado nelsonrodrigiano, pode ser reconhecido na obra desse escritor.

Em *Charque: uma autobiografia, vá lá* (2011), o final, da mesma forma que em *Animais em extinção*, refere-se à ideia do sacrifício:

Creio, sinceramente, que escrever é uma forma de oração, mas sobretudo é matar aquilo que já morreu. Já falei disso n'*O azul do filho morto*... “pior do que deixar filhos é deixar livros”. [...] Por outro lado, escrever também é iluminar a fogueira dos outros com a cha-

ma das nossas mazelas e ir – apesar de todo egoísmo, covardia e contrariedade – ao sacrifício, às asas (Mirisola: 2011, 206-7).

O caráter híbrido e errático dessa suposta autobiografia do nomadismo do autor-narrador assiduamente aproxima a trapaça e a mentira da escrita que desenvolve: “Impossível escrever uma biografia sem mentir. Seria desonestidade com os fatos consumados e sobretudo com os fatos não consumados” (Mirisola: 2011, 190).

Por outro lado, o intercâmbio entre notações pessoais sobre a vida socioliterária brasileira e revelações sobre preferências e comportamentos cruzam, por exemplo, com as características ficcionais atribuídas ao menino Teco.

Assim, nessa autobiografia fictícia o narrador-autor jovem, da mesma forma que seu personagem-criança do livro seguinte, “tinha um interesse especial por palavras que levavam sua imaginação para o fundo da terra: avalanche e enxurrada eram suas preferidas” (Mirisola: 2011, 206-7).

A sua automodelação ficcional, entre passagens absurdas e perversas e uma cáustica criticidade com figurantes de nossa esfera literária, continua a infinita performance em torno da imagem do inesquecível menino morto (*O azul do filho morto*), que, entre excessos e metamorfoses, inerentes ao realismo grotesco da dicção, multiplica-se em distintas personas, numa espécie de surrealismo carnavalesco, sarcástico e diminuído.

Mas, dessa vez, eu também sou vapor azul e caminho em direção ao mar: “Ao mar – é o que lhes digo: – “Ao mar!” [...]. Também a certeza de que fui enganado e um filho azul boiando num vidrão de Maioneggs. É isso. Um engano. Algumas fotos. O fogo. Um filho azul e morto (Mirisola: 2002, 173).

Referências

- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro, EdUERJ, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 3ª edição. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo-Brasília: Edunb/Hucitec, 1993.
- BATAILLE, Georges. *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Londres e Nova York: Routledge, 1981.
- KRISTEVA, Julia. *As novas doenças da alma*. Tradução de Joana Angélica D'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- MIRISOLA, Marcelo. *O azul do filho morto*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- _____. *Animais em extinção*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- _____. *Charque: uma autobiografia, vá lá*. São Paulo: Barcarola, 2011.
- MIRISOLA, Marcelo & LONZA, Furio. *Teco, o garoto que não fazia aniversário*. Ilustrado por André Berger. São Paulo: Barcarola, 2012.

MURPHY, Richard. *Theorizing the Avant-Garde Modernism, Expressionism and the Problem of Postmodernity*. Cambridge/Nova York: Cambridge University Press, 1999.

SLOTERDIJK, Peter. *Critique of Cynical Reason*. Prefácio de Andréas Huyssen. Tradução para o inglês de Michael Eldred. Minneapolis/Londres: University of Minnesota Press, 1997.

A ficção como artifício em *Diário de um fescenino*, de Rubem Fonseca

Flávio Pereira Camargo*

O pesquisador Hans Rudolf Picard (1981, 115-6), em suas reflexões sobre o diário enquanto gênero que oscila entre o íntimo e o privado, parte inicialmente de uma afirmação de que o “autêntico diário”¹ se situa na esfera íntima, privada, pois ele não pertence à esfera da comunicação por se tratar de uma escrita de si e para si mesmo.

Nesse sentido, o autêntico diário não poderia ser considerado como texto literário justamente por não pertencer nem à esfera da comunicação, nem à da ficcionalidade, próprias do discurso literário. Por isso, considerando-se o seu caráter ficcional, a literatura pode ser compreendida como um dos modos de apreensão, de compreensão e de questionamento da realidade, pois ela é um contínuo projetar-se que põe à prova formas consideradas inéditas para representar determinadas realidades. Daí o caráter experimental do romance enquanto gênero em constante devir, o que permite a possibilidade de absorção de outros gêneros – literários ou não, como é o caso do gênero diário.

* Professor adjunto de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Tocantins, Campus Universitário de Araguaína.

1 O que é considerado por Picard como “autêntico diário”, Valérie Raoul, em seu estudo *Le Journal fictif dans le roman français* (1999), considera como “vrai journal” [“verdadeiro diário”]. Todas as traduções são de nossa autoria.

O autêntico diário apresenta algumas peculiaridades, dentre as quais destacamos a fragmentação e a incoerência no nível textual, a referência a uma situação vital concreta e a brevidade da informação. Enfim, trata-se de um gênero documental, descritivo e confessional que permite àquele que escreve uma maior licenciosidade em relação à escrita, justamente por ser o autêntico diário uma escrita de si para si mesmo, com o recurso da estratégia narrativa em primeira pessoa. Esse recurso possibilita ao escritor dessa modalidade de texto escolhas pessoais no seu processo de escrita, criando uma ilusão de espontaneidade e de imediatismo.

Para Picard (1981, 117), é na passagem do século XVIII para o XIX que a literatura reclama para si o diário, graças, principalmente, ao interesse pelo valor do indivíduo e pelo documento biográfico na evolução da experiência estética, o que leva, inclusive, no século XIX, ao surgimento da crítica de orientação biográfica, como a de Sainte-Beuve, que procura estabelecer vínculos entre a obra literária e a biografia do autor.

O autêntico diário passa, assim, a ser utilizado sobretudo literariamente a partir do início do século XIX, o que ocorre em duas etapas. Na primeira, há o predomínio de publicações de diários de viajantes e de personagens famosos de nosso passado mais recente, como, por exemplo, Byron, Constant e Vigny, entre outras personalidades da época. Na segunda, há o surgimento de diários escritos com a intenção de serem publicados, os chamados “diários literários”.

É válido ressaltar, na esteira de Valérie Raoul (1999, 25-6) que, no verdadeiro diário, os fatos e os acontecimentos relatados e registrados podem ser verificados no nível extradiagético da narrativa, incluindo-se aí a própria existência do narrador-protagonista, responsável pela escrita do diário. Já no “diário literário”, que é

denominado por Raoul como “falso diário”,² também há a recorrência dos procedimentos narrativos e discursivos do verdadeiro diário.

No falso diário, o escritor é um autor que se dedica à elaboração de um diário que aborda sua própria vida ou principalmente a vida de outra pessoa, uma espécie de autobiografia em forma de diário. Por isso, não é possível estabelecer uma correspondência direta entre o autor empírico e o personagem-narrador, pois os fatos e acontecimentos registrados são colocados na tessitura do falso diário como algo que pode ou não ter acontecido àquele que o escreve.

Por fim, o diário fictício destoa significativamente das outras duas categorias apresentadas por Raoul, precisamente por seu caráter fictício, pois o que prevalece é a verossimilhança, ou seja, uma verdade inerente à narrativa ficcional. Assim, os acontecimentos e fatos evocados e registrados no diário fictício não têm que estabelecer qualquer relação com uma realidade extradiegética, pois se referem a uma verdade intradiegética, que é, inclusive, revelada ao leitor durante o seu percurso de leitura do diário fictício, como podemos observar no romance *Diário de um fescenino*, de Rubem Fonseca, publicado em 2003.

Para Valérie Raoul (1999, 27-31), considerando-se as características inerentes ao verdadeiro diário ou ao falso diário, e aquelas próprias do diário fictício, o leitor estabelece um pacto autobiográfico ou um pacto romanesco no percurso de sua leitura.

Para a autora, na esteira de Philippe Lejeune, o pacto autobiográfico é estabelecido no caso de um autêntico diário, em que há convergências entre o autor empírico e o eu que escreve. Além

2 No original: “faux journal”.

disso, há uma relação direta dos fatos e acontecimentos registrados no diário com uma dada realidade, criando no leitor uma ilusão de realidade, pois ele acredita veementemente na sinceridade, na espontaneidade e, sobretudo, na autenticidade do relato de experiências vivenciadas por aquele que escreve o diário.

No caso do pacto romanescos, próprio do diário ficcional – e do gênero romance –, não há essa convergência entre o autor extratextual e o personagem-escritor. Além disso, este revela ao seu leitor, por modos diversos, os procedimentos de criação da narrativa, colocando em xeque o caráter mimético da própria representação, pois “o diário fictício oferece, ele mesmo, uma representação intencional deste processo”³ de criação (Raoul: 1999, 35).

Trata-se, pois, de uma *mimesis do processo*,⁴ de “uma forma de literatura narcisista cuja ficcionalidade é exibida mais do que ofuscada”⁵ no interior da própria narrativa.

Nesse sentido, o leitor é levado a ter consciência de que está diante de um constructo estético, cujos processos de elaboração são evidenciados ao leitor. Inclusive, a própria sinceridade do personagem-escritor pode ser compreendida como uma estratégia

3 No original: “Le journal fictif offre, lui, une représentation intentionnelle de ce processus”.

4 Para Linda Hutcheon (1984, 39), a narrativa metaficcional deve ser compreendida como uma *mimesis do processo*, ou seja, como uma narrativa que está em processo de construção e que explicita seu *status* ficcional dentro do corpo do próprio texto literário. Nesse procedimento de criação artística, o leitor exerce a função de coautor no ato da leitura atenta. A *mimesis do processo* opõe-se, portanto, à *mimesis do produto*, típica do realismo do século XIX, em que a função do leitor restringia-se a identificar e a reconhecer os produtos imitados e representados pelo texto literário na realidade empírica.

5 No original: “C’est une forme de littérature narcissique dont la fictivité est exhibée plutôt qu’offusquée” (Raoul: 1999, 35).

discursiva e narrativa que exige do leitor uma nova postura diante da obra de ficção: o reconhecimento de que está diante de uma ficção, que se quer como ficção e não como representação de uma realidade empírica, palpável.

Portanto, as transformações ocorridas com o passar dos tempos levam o autêntico diário, ou o “journal intime”, a se transformar em um “journal fictif” (Raoul: 1999, 6), que apresenta como uma de suas principais preocupações a sua própria escrita, evidenciando, por um lado, o seu narcisismo fictício, e, por outro, a sua própria natureza fictícia, ao expor as convenções da escrita e da leitura ao leitor.

A escrita diarística em *Diário de um fescenino*, de Rubem Fonseca

No diário fictício há um personagem-escritor que não estabelece uma relação direta com um autor extratextual, situado no nível extradiegético da narrativa. Além disso, o autor empírico pode, como ocorre no romance *Diário de um fescenino*, criar um personagem-escritor, Rufus, ao qual é atribuído a escrita do diário que estamos lendo. Portanto, ele exerce, ao mesmo tempo, uma dupla função: a de narrador e a de escritor no nível intradieгético da narrativa.⁶

O uso ficcional do diário revela ao leitor o diarista como um personagem, que é criado por um autor empírico dentro do uni-

6 Para Valérie Raoul (1999, 19), é a situação narrativa intradieгética que distingue o diário fictício dos outros tipos de narrativa em primeira pessoa. E é a situação extradiegética que, por sua vez, a diferencia do verdadeiro diário íntimo.

verso diegético da narrativa. Assim, o diário passa a ser utilizado como uma técnica narrativa e discursiva por meio da qual o autor empírico se vale de estratégias para seduzir o seu leitor, dentre elas, a escrita, por exemplo, de um romance em forma de diário íntimo, que é, na verdade, um diário ficcional.

É o que ocorre quando o leitor do romance de Rubem Fonseca se depara com o título *Diário de um fescenino*. A rigor, cria-se no leitor uma expectativa de que ele está prestes a iniciar a leitura de um autêntico diário de um autor que expõe a sua vida amorosa e sexual, ao se relacionar com várias mulheres ao mesmo tempo.

No entanto, essa expectativa de leitura é quebrada antes mesmo de o leitor iniciar a leitura, pois os paratextos do romance, tais como o título do livro, a categoria romance assinalada na folha de rosto, juntamente com o nome do escritor, Rubem Fonseca, remetem o leitor precisamente ao caráter ficcional de um romance que se apresenta em forma de diário ficcional, que tem início em 1º de janeiro e término em 31 de dezembro. São estas as únicas marcações temporais do diário ficcional escrito por Rubem Fonseca, não havendo, em nenhum momento, referência às datas específicas, o que acentua o seu caráter fictício, atemporal e universal.

Decidi, neste primeiro dia do ano, escrever um diário. Não sei que razões me levaram a isso. Sempre me interessei pelos diários dos outros, mas nunca pensei em escrever um. Talvez depois de considerá-lo terminado – quando?, que dia? – eu o rasgue, como fiz com um romance epistolar, ou o deixe na gaveta, para, depois de morto, os outros – nem sei quem serão, pois não tenho herdeiros – resolverem o que fazer com ele. Ou, então, pode ser que eu o publique (Fonseca: 2010, 5).

O que o leitor percebe logo na primeira entrada do diário, no dia 1º de janeiro e no decorrer da narrativa, são algumas das estratégias narrativas e discursivas empregadas por Rubem Fonseca na elaboração de seu romance, quais sejam: um romance que se apresenta em forma de diário ficcional no qual há um personagem-escritor, que exerce ao mesmo tempo a função de protagonista e a de escritor do diário que estamos lendo.

Trata-se, inicialmente, de uma ruptura entre as fronteiras dos gêneros literários e não literários, na medida em que Fonseca se vale da maleabilidade do gênero romance para absorver, em sua composição, aspectos estruturais e discursivos referentes ao gênero diário.

Em decorrência desse caráter híbrido do romance, o leitor é levado a reconhecer a sua ficcionalidade, mesmo tendo diante de si uma escrita do eu, por meio da qual Rufus – o personagem-escritor do diário – se propõe a relatar, a registrar e a descrever o seu cotidiano, tentando estabelecer com o leitor “a ilusão da forma intimista”⁷ (Raoul: 1999, 52) para conquistar a sua cumplicidade.

Nesse sentido, inicialmente há uma tentativa, por parte do personagem-escritor, de constituir um pacto autobiográfico com o leitor, em decorrência de uma imitação, no interior da ficção, das convenções do autêntico diário, principalmente porque o narrador se apresenta como aquele que escreve o seu próprio diário.

Rufus é um personagem criado por Fonseca, portanto, uma *persona* ficcional, um diarista fictício no interior da narrativa. A cooperação que é exigida do leitor, nesse caso, refere-se ao fato de ele ser levado a ter consciência de que está diante de uma ficção,

7 No original: “l’illusion de la forme intimiste”.

portanto deve estabelecer um pacto romanesco entre ele e a obra que está lendo, pois não há uma coincidência direta entre o autor extratextual, o personagem-escritor e o leitor, como ocorre no autêntico diário.

Nessa narrativa metaficcional, há uma teorização por parte do personagem-escritor acerca do próprio gênero diário, colocando em xeque questões diversas referentes à espontaneidade e à sinceridade do escritor no processo de criação do diário, à dialética entre o íntimo e o público, além de outros questionamentos e referências a críticos ou a autores que se debruçaram sobre o referido gênero, a exemplo de Virginia Woolf, citada por Rufus.

“O bom diarista”, disse Virginia Woolf, “é aquele que escreve para si apenas ou para uma posteridade tão distante que pode sem risco ouvir qualquer segredo e corretamente avaliar cada motivo. Para esse público não há necessidade de afetação ou restrição”. Não me imporei restrições, porém sei que estarei sendo influenciado de várias maneiras, ao considerar a hipótese de ser lido pelos meus contemporâneos. Os autores de diários, qualquer que seja sua natureza, íntima ou anedótica, sempre escrevem para serem lidos, mesmo quando fingem que ele é secreto. O Samuel Pepys, que codificou o seu diário, deixou pistas para ser decifrado (Fonseca: 2010, 5-6).

O intertexto com Virginia Woolf revela que “o bom diarista” é aquele que escreve de si e para si mesmo, mas essa suposta sinceridade em sua escrita pode ser colocada em dúvida, porque a própria elaboração do diário e as escolhas do que será ou não escrito pelo diarista dependem da subjetividade de quem o escreve.

A confissão de si é, portanto, parcial e ficcional ao mesmo tempo, pois os escritores de diários querem, em seu íntimo, ser lidos pela posteridade, daí sua escrita ser considerada por Rufus como um fingimento estético. Além disso, Rufus faz alusão aos famosos diários de Samuel Pepys, um funcionário público inglês do século XVII que registrou fatos e acontecimentos reais de sua época, como, por exemplo, a Grande Praga e o Grande Incêndio de Londres, entre outros eventos históricos.

Essa recorrência do gênero diário como estratégia narrativa e discursiva o converte em um instrumento por meio do qual o personagem-escritor cria e representa uma dada realidade. Portanto, o diário passa a exercer uma função teatral, pois o personagem-escritor encena, desempenha uma performance que, ao mesmo tempo, quer seduzir o leitor para a trama da narrativa e também levá-lo a ter consciência de seus elementos constitutivos.

Nesse sentido, no diário ficcional não são apenas os procedimentos estéticos que são explicitados ao leitor, a própria sinceridade, a espontaneidade e a suposta intimidade que agora são reveladas a ele são dignas de certa desconfiança, pois estamos diante de um personagem-escritor que, por um lado, quer manter certa proximidade com o seu leitor ao se valer da estratégia de uma narrativa confessional, de uma escrita de si, do eu, mas, por outro lado, não quer iludir o leitor de que a sua escritura pode levá-lo a estabelecer uma relação direta com uma realidade empírica e palpável.

Há, portanto, uma ruptura com aquela ilusão de realidade criada anteriormente no autêntico diário, pois, no diário ficcional, os processos de criação estéticos são desnudados ao leitor por meio da ficcionalização do próprio discurso do personagem-escritor, que expõe o caráter fictício do diário, inclusive ao afirmar que sua

escrita no diário não se quer como um soliloquio, pois outras vozes também serão ouvidas.

O personagem-escritor Rufus, além de tornar explícito o *status* ontológico do diário ficcional, tece vários questionamentos sobre a imprecisão do gênero diário, demonstrando que se trata de um gênero maleável, mutável, em constante transformação, assim como o romance pode ser considerado um gênero em devir.

Os verbetes referentes a diários, *journals* e similares enchem várias páginas de qualquer enciclopédia. Os limites classificatórios desses textos são vagos. Numa firula taxionômica eu diria que não podem ser considerados diários, como muitos o fazem, o *A Journal of the Plague Year*, do Defoe, ou o *Diário de um sedutor*, do Søren Kierkegaard, que mais me parece um romance epistolar, assim como as *Confissões*, de Santo Agostinho, ou as *Confissões de um comedor de ópio*, do De Quincey, que devem ser rotulados como literatura confessional. Quatro exemplos apenas, em uma miríade possível (Fonseca: 2010, 6-7).

Essa dicção metaficcional perpassa as primeiras páginas do diário escrito por Rufus. Em meio às suas reflexões, há um destaque especial para os gêneros confessionais, incluindo-se aí o diário, em suas múltiplas configurações, o romance epistolar e o romance memorialista, inclusive colocando em xeque a própria definição do gênero diário, decorrente de uma multiplicidade de verbetes e conceitos um tanto vagos.

O que percebemos, no decorrer de nossa leitura, é certa desconstrução do conceito tradicional do gênero diário ou do autêntico/verdadeiro diário, porque Rufus anuncia ao seu leitor, desde as

primeiras páginas, que a sua narrativa está sendo escrita em forma de diário e, ao mesmo tempo, faz comentários críticos sobre a sua elaboração, evidenciando a sua ficcionalidade: “Não tenho a menor vontade de criar, nem saberia, um documento circunstanciado sobre a vida privada cotidiana da época em que vivo” (Fonseca: 2010, 10).

Ao discutir alguns dos recursos constitutivos da narrativa metaficcional no romance de Rubem Fonseca, percebemos que, por um lado, há uma recorrência por parte do personagem-escritor, que também exerce a função de narrador, de dar certa autenticidade ao seu relato, como ocorre com Rufus, mas, por outro lado, ao mesmo tempo, ele expõe as convenções de sua escrita denunciando a sua ficcionalidade.

Aliás, Rufus inicia a escrita de seu diário relatando a sua ida ao teatro, a convite de Henriette, para assistir à peça *As três irmãs*, na qual está atuando uma de suas amigas, Lucia, cujo papel era o da personagem Irina.

Entre as suas elocuições acerca das simplificações das adaptações teatrais de grandes clássicos da literatura ocidental, ele se lembra do momento em que leu a peça de Tchekhov e faz comentários referentes à composição de personagens ficcionais e ao papel do leitor.

O autor de ficção pode até me descrever o personagem, mas, mesmo assim, ele é meu, eu o vejo como a minha imaginação desejar; e, quando ele fala, o faz exclusivamente para mim, com uma representação dinâmica que eu mesmo construo. As imagens que recebo do palco como espectador são imutáveis [...]; porém as que eu gero como leitor são criadas por mim e possuem mais significados. O meu problema com o teatro (e um pouco com o cinema) não resulta apenas dessa limitação estética da

resposta, dessa redução do espectador ao papel de consumidor, enquanto que o leitor é também um produtor. (Iser, Barthes, Eco já esgotaram o assunto.) (Fonseca: 2010, 10).

Há claramente uma inflexão ensaística no discurso de Rufus, que nos remete à recepção da obra literária pelo leitor e ao papel que este assume em sua leitura. As imagens são criadas pelo leitor a partir de seu horizonte de expectativas, de suas leituras anteriores, de seu conhecimento de mundo, enfim, de sua bagagem enquanto leitor e de sua identificação ou não com determinada obra literária. São os espaços em branco, as lacunas do texto, que são preenchidas pelo leitor, que se nutre do texto e, ao mesmo tempo, também lhe dá vida.

A limitação estética da resposta, à qual Rufus faz referência, pode ser compreendida como a recepção do texto literário por um leitor semântico, que se contrapõe ao leitor estético, que se nutre e se alimenta da obra literária e, ao mesmo tempo, lhe dá um sopro de vida.

Devemos considerar, ainda, outro aspecto que julgamos relevante: o fato de o personagem-escritor compreender a escrita do diário ficcional como um laboratório para a experimentação de novas e velhas técnicas narrativas que podem, posteriormente, ser ou não aproveitadas por ele na elaboração de sua ficção.

Na verdade, seu projeto literário de vida como escritor é escrever um *Bildungsroman*, um romance de formação; enquanto isso não ocorre, vai escrevendo o diário, treinando tanto a técnica narrativa do discurso direto quanto a do indireto.

Paralelo a essas reflexões de Rufus sobre a própria natureza da narrativa e de seus elementos constitutivos, há, em seu diário fictício, momentos em que faz longas digressões, inclusive sobre

a sua infância e a sua adolescência, explicitando ao leitor algumas de suas reminiscências mais recônditas, como, por exemplo, o caso amoroso e sexual que teve com Berenice desde sua adolescência até por volta dos dezoito anos.

Ele se refere, também, ao caso que teve aos vinte e três anos com uma professora universitária de teoria literária, Elizabeth Weizmann, de quarenta e cinco anos, com quem se relacionou durante o período em que cursava Letras, além de seu interesse voraz, desde os dez anos de idade, por autores consagrados pelo cânone ocidental, como, por exemplo, o fato de ele ter lido todos os livros de Dostoiévski na Biblioteca Nacional, além da *Divina comédia*, de Dante Alighieri, e *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes.

Entre as suas artimanhas sexuais com Henriette e Lucia, ao mesmo tempo Rufus – que reside em um “edifício de classe média-média de dez andares, com três apartamentos por andar”, tendo como vizinhas duas velhas, “de um lado uma velhinha simpática, do outro uma velha harpia bisbilhoteira” (Fonseca: 2010, 21) – procura tempo para se concentrar na escrita de seu romance de formação.

Vou aproveitar as tardes para escrever o meu romance. Normalmente escrevo ouvindo música clássica. Por enquanto o livro está apenas na minha cabeça. [...].

Este meu novo livro não terá, como os outros que escrevi, personagens infelizes enredados nas vicissitudes cotidianas. Será inflado com detalhes de um episódio importante da história universal, terá muitas páginas – os leitores gostam de romances grossos, nem que seja para apenas colocar na estante – como o *José e seus irmãos*, do Thomas Mann. O oposto do que estou escrevendo aqui neste diário chinfrim (Fonseca: 2010, 43).

Eis que o personagem-escritor expõe ao leitor, novamente, os processos de elaboração e de preparação de seu romance de formação. O romance de Rubem Fonseca é uma narrativa em que há o predomínio de uma *mimesis do processo*, pois o personagem-escritor, Rufus, se assume como o responsável pela escrita de um possível romance de formação que se contrapõe à escrita de um “diário chinfrim”, sem valor algum para ele.

No entanto, é esse diário chinfrim, ficcional, que nós, leitores, estamos lendo. Portanto, à medida que Rufus vai tecendo suas considerações acerca da elaboração de seu romance, mescladas à escrita de seu diário, ele termina, ao final de seu expediente, escrevendo um romance que é, de certa forma, uma narrativa de formação, pois o diário ficcional nos revela o percurso de formação de um escritor desde a tenra idade – a voracidade pela leitura de clássicos da literatura ocidental e os dilemas durante o processo de escrita de seus romances –, além do amadurecimento dele enquanto homem, leitor e escritor.

Além disso, Rufus é extremamente irônico ao se referir aos leitores de romances que têm um gosto peculiar por livros muito volumosos, como, por exemplo, o romance de formação de Thomas Mann, ao qual ele faz referência. Observamos, nessa passagem, certa crítica do personagem-escritor em relação à classificação dos gêneros literários em moldes preestabelecidos, como se fosse possível medir a qualidade estética e literária de um romance – de formação ou não – somente pela quantidade de páginas.

Justamente por isso Rufus decide levar adiante o seu objetivo: escrever um romance de formação.

Estou começando a escrever o novo livro, por isso tenho deixado de lado este diário. Ao escrever um romance o sujeito se envolve de tal

maneira que perde a vontade de redigir qualquer outra coisa, até bilhetes eletrônicos. Mas não posso deixar de flanar pelas ruas. Sou um andarilho compulsivo, passo horas caminhando pelos logradouros da cidade. Como João do Rio, a encantadora alma das ruas me fascina, talvez usasse o pseudônimo “qualquer-coisa-do-Rio”, se o outro não tivesse existido antes (Fonseca: 2010, 57).

O emprego de “estou começando” indica ao leitor o início de uma ação, um processo contínuo. Nesse caso específico, a escrita de um romance, de um livro que, para ser concluído, exigiria de seu autor um afastamento temporário de outras atividades que pudessem impedi-lo de levar adiante a elaboração de sua narrativa.

O ato de escrever é um processo árduo, que exige daquele que escreve muita paciência, labor e dedicação ao seu ofício, pois é necessário que o escritor mantenha uma disciplina rigorosa para alcançar o seu objetivo: extrair da palavra a sua substância vital. Nesse sentido, o personagem-escritor afirma:

Uma das vantagens de escrever um diário é que você, ao desenvolvê-lo, não precisa reler o que escreveu antes. O *Bildungsroman* exige que eu, antes de retomar a escrita, releia tudo o que já escrevi. É bem verdade que só escrevi doze páginas. Quando me disponho a retomar o romance, leio as doze páginas e introduzo dezenas de modificações. Não consigo sair das doze páginas (Fonseca: 2010, 86).

Há, nessa passagem, dois aspectos que merecem nossa atenção. O primeiro aspecto refere-se ao personagem-escritor que joga com o leitor ao afirmar que há uma suposta espontaneidade na

escrita de seu diário ficcional, não havendo, portanto, necessidade de reler e de rever o texto. Essa afirmação do personagem-escritor merece total desconfiança por parte do leitor, pois, como vimos anteriormente, no diário ficcional até mesmo a sinceridade e a espontaneidade, anunciadas como recursos que estão na base da escrita do diarista, devem ser consideradas como uma estratégia narrativa e discursiva.

A nosso ver, não é apenas uma questão de espontaneidade. É o caso da própria fragmentação típica do diário – e o fato de nesse gênero não haver necessidade de interligação entre os fatos narrados.

O segundo aspecto diz respeito ao fato de Rufus se referir ao procedimento de releitura e de reescrita constante por parte do escritor, o que nos remete ao processo de elaboração e de construção da narrativa romanesca, que exige do personagem-escritor certa dedicação ao seu ofício, principalmente quando esse romance é um *Bildungsroman*:

Todo mundo sabe como é um romance de formação. Eu estou com um na minha cabeça. A história de um jovem interessado em sua carreira profissional, mas também entusiasmado pelas mulheres com as quais se envolve, uma delas casada com o seu melhor amigo. Vemos o seu modo de agir para alcançar sucesso nessas duas áreas – o amor e a carreira –, os processos que usa. Assistimos às suas aventuras, paixões, sucessos e fracassos. Vemos o personagem tornar-se um homem de meia-idade, afinal desiludido com o amor, com a sua carreira, com a vida. Boa trama, não? Fácil, não é? O problema é que Flaubert já escreveu isso, eu escrevi acima um resumo de *A educação sentimental*. Se eu mudar os nomes, os acontecimentos, o cenário de Paris para o Rio, o século XIX para o

XXI, as pessoas vão perceber? Claro que não. Acho que vou escrever uma coisa assim, tudo já foi escrito mesmo. (Lembrar-me de deletar esse trecho depois) (Fonseca: 2010, 87).

Nessa passagem, o personagem-escritor revela os seus planos para a elaboração de seu romance de formação. O que ele nos fornece é, na verdade, um resumo – outro gênero não literário que é absorvido pela composição do romance – de um *Bildungsroman* de Flaubert, a partir do qual ele poderia escrever o seu valendo-se de uma estratégia recorrente nos autores contemporâneos: a reescrita ou a releitura de clássicos da literatura ocidental que, por vezes, passam despercebidos pelo leitor. Esse fato é ironizado por Rufus ao se referir à ignorância ou à desatenção de seu leitor.

Para tanto, esses escritores se valem tanto do recurso da paródia quanto da intertextualidade em seu processo criativo. Por isso Rufus afirma que simplesmente poderia alterar o cenário, os acontecimentos e os personagens do texto-base, porque seu *Bildungsroman* estaria pronto e ninguém perceberia as modificações.

Inclusive há um lembrete ao final da redação que informa sobre a necessidade de se apagar esse trecho do diário, mas como Rufus considera o seu diário chinfrim, ele não se dá ao trabalho de reler e de rever o que escreve, pois seria uma perda de tempo, a ser dedicado à escrita de seu romance.

Em outro momento do diário, Rufus, durante um encontro com Clorinda, uma das leitoras de seus romances que lhe envia um e-mail em uma tentativa de estabelecer algum contato com o escritor que tanto admira, conversa com ela sobre assuntos diversos, dentre os quais a “inspiração” que motiva a criação de um novo romance.

“Escrevo para ganhar dinheiro. Agora não ganho, ganhei quando não escrevi para ganhar dinheiro, essa é a ironia. Meu editor vive me perguntando: ‘E o novo livro?’. ‘Está a caminho’, respondo. Neste momento, ele está pensando que estou escrevendo um novo livro que seja igual ao meu primeiro livro. O único que vendeu muito. Mas não estou.”

“Falta de inspiração?”

“Isso não existe para um escritor profissional. Os temas estão por aí, nada há de novo, nem os leitores gostam de novidade. Os leitores estão cada vez mais parecidos com os espectadores cinematográficos. A única literatura digna é aquela que assombra o leitor, essa ninguém compra. Eles gostam de temas manjados.”
(Fonseca: 2010, 69).

Nessa passagem fica explícito que Rufus é um “escritor profissional”, que produz para ganhar dinheiro. A inspiração do escritor não é levada em consideração pelo editor, mas o gosto do público leitor e a aceitação da obra junto ao mercado editorial, de modo que as reflexões críticas de Rufus são certeiras e irônicas em relação à produção de obras literárias em série e à sua recepção pelo leitor.

Para Rufus, nada há de novo no mercado editorial, apenas a reescrita ou a retomada de velhos temas com as mesmas roupagens, ou seja, a crítica, nesse caso, se refere ao fato de algumas obras literárias não provocarem em seus leitores uma ruptura com os seus paradigmas, pois “a única literatura digna é aquela que assombra o leitor”, é aquela que o leva a uma reflexão sobre o outro e também sobre si próprio em um determinado contexto social, cultural e histórico.

Mas essa literatura não vende. Apenas aquela produzida pensando no público de massa, os chamados *best-sellers*, e ele já foi

um *best-seller* no início da carreira, com a publicação de um livro que obteve uma excelente recepção junto à crítica e aos leitores de modo geral. Sucesso que não se repetiu posteriormente.

Esse primeiro livro foi justamente aquele que a professora universitária – Elizabeth – o ajudou a escrever, pois ela lhe dava aulas de composição e de teoria literária, apontando-lhe os equívocos a serem corrigidos e os pontos que precisavam ser mais aprofundados.

Nessa passagem metaficcional, o personagem-escritor expõe novamente os seus dilemas no processo de criação, pois, apesar de haver certa facilidade, como ele mesmo afirma, em relação aos temas e ao gosto do público, somente o tema não basta, já que são necessários outros elementos para a composição da obra. É justamente por isso que o seu próprio processo de elaboração e de confecção de um novo romance é muito lento e difícil, pois Rufus não consegue encontrar o fio da teia que deve seguir.

Como vimos, Rufus está iniciando outro caso amoroso, dessa vez com Clorinda, uma de suas leitoras. Antes ele já havia terminado com Henriette, que, desejosa apenas de ter um filho dele, aceita que ele tenha outras mulheres, desde que lhe dê certa atenção de vez em quando. Na verdade, a intenção de Henriette é engravidar de Rufus e voltar a morar em São Paulo com sua mãe.

Por sua vez, Lucia não aceita ser desprezada e trocada por outra mulher, o que a leva a uma discussão ferrenha com Rufus quando este lhe diz não sentir mais nada por ela, que está interessado em outra mulher.

“Lucia, preciso falar com você. Senta aqui.”

“Fala.”

“Estou gostando de outra mulher. O respeito, o carinho e a

admiração que sinto por você me obrigam a lhe dizer a verdade.” Lucia olhou-me com os lábios comprimidos, surpreendentemente afinados para quem os tinha tão polpudos. Levantou-se, foi até a estante da sala, voltou com um livro na mão.

“Seu filho da puta, está tudo aqui, olha: ‘O respeito, o carinho, a admiração que sinto por você me obrigam a lhe dizer a verdade’. É aquele crápula de *O aprendiz*, que eu sempre soube ser você, acabando com a namorada. Meu Deus, como é que eu fui gostar de um bandido réu confesso desses?”

A síndrome de Zuckerman em toda a sua virulência.

[...]

“Vai seduzir com palavrinhas bonitas a sua mulatinha. Minha vontade é botar fogo nesses livros todos, botar fogo em você, denunciar para a polícia seus crimes e suas canalhices.” (Fonseca: 2010, 78).

A passagem é válida por explicitar ao leitor dois elementos que julgamos importantes em relação à recepção de uma obra literária. Primeiro, o fato de alguns leitores acreditarem que há uma relação direta entre o universo ficcional criado pelo escritor e a realidade, ou seja, esses leitores acreditam em uma ilusão de realidade. Segundo, em decorrência dessa ilusão de realidade os leitores fazem conexões, inclusive entre fatos e acontecimentos do universo intradiegtico da narrativa, com a vida pessoal e afetiva do autor da obra.

Essa relação estabelecida pelo leitor, como no caso de Lucia, que associa Rufus ao protagonista de um de seus romances, é denominada por ele como “Síndrome de Zuckerman” em referência ao personagem Natan Zuckerman do escritor Philip Roth.

Zuckerman também é um personagem-escritor e, ao escrever um livro e publicá-lo, os seus leitores acreditam que o persona-

gem do livro é o seu *alter ego*, e que tudo o que acontece no enredo da narrativa pode ser aplicado a ele e aos seus amigos e parentes. Portanto, os seus leitores estabelecem uma relação direta entre os fatos e os acontecimentos no nível intradieético da narrativa com a vida do autor no universo extradieético.

A Síndrome de Zuckerman decorre do estabelecimento de um pacto autobiográfico entre o leitor e a obra, e não de um pacto romanesco. Portanto, voltamos a chamar a atenção para o fato de que até mesmo a sinceridade e a espontaneidade do personagem-escritor, ao escrever o seu diário ficcional, são passíveis de questionamento, pois se trata de uma ficção.

Além dessa síndrome que atormenta a vida de muitos escritores, há outra menos grave: a Síndrome de Bulhão Pato, fruto da identificação dos leitores com algum personagem ou com suas ações.

Os leitores gostam de “vestir a carapuça” quando o personagem no qual se espelham é falto de virtudes. Por outro lado, quando o personagem é cheio de qualidades, ficam felizes ao se “descobrirem retratados”. É claro que, em alguns casos, o escritor pode ser chamado aos tribunais, ser processado por calúnia, injúria ou difamação, mas isso é muito raro e os livros já trazem a advertência, inspirada nos filmes: “Qualquer semelhança com pessoas vivas ou mortas é mera coincidência” (Fonseca: 2010, 158).

O próprio Rufus faz questão de dizer, em vários momentos, que está escrevendo um diário, mas um diário que oscila entre a tentativa de descrever e registrar alguns fatos e acontecimentos do dia a dia – alguns deles considerados por ele como extremamente banais, outros simplesmente inventados por sua imaginação, pois

todo processo de escrita implica certa liberdade do escritor ao elaborar a sua trama narrativa.

Aliás, o diário ficcional de Rufus apresenta ao leitor uma escrita do eu, uma escrita de si, que revela, entre outros aspectos, a sua libertinagem e os seus relacionamentos volúveis, pois Rufus mal havia terminado com Lucia e já estava com Clorinda, uma jovem e bela mulher que desconfia que sua verdadeira mãe é sua irmã mais velha e, além disso, desconhece o pai.

Em diálogo com Rufus, ela lhe dá detalhes que a levaram a chegar a essas conclusões e Rufus se dispõe a ajudá-la a descobrir a verdade em relação a Virna, sua irmã mais velha, que, para não se expor e evitar encontrar Clorinda, sua filha, se internou por vontade própria na Casa de Saúde e Repouso Belvedere.

Rufus decide se internar na mesma casa de repouso para investigar se Virna é, de fato, mãe de Clorinda. Para tanto, quando se apresenta no Belvedere, dá entrada com o nome de José Zuckerman. Uma vez alojado num quarto, Rufus continua suas reflexões sobre os procedimentos de escrita.

Estou escrevendo num caderno pautado. Detesto escrever à mão, sempre escrevi batendo teclados, no início em máquinas de escrever, depois no computador. Escrever à mão me irrita, me sinto burro. Mas tenho que fazer isso, não quero ser notado pelos outros, um sujeito escrevendo num caderno pode muito bem passar por maluco. Depois vou transcrever tudo para o computador (Fonseca: 2010, 99).

Eis novamente uma reflexão do personagem-escritor acerca dos procedimentos de composição e de elaboração de seu diário

ficcional. Trata-se de um processo contínuo, que exige do escritor certa dedicação.

Nesse caso, Rufus revela ao leitor o seu processo da escrita, que vai desde o uso desagradável de folhas avulsas ou em cadernos com pauta, nos quais registra suas ideias, à máquina de escrever e ao computador. Há, aqui, uma referência tanto ao trabalho artesanal e manual do escritor, que lapida a palavra assim como o oleiro extrai do barro o seu artefato, quanto aos suportes da escrita, como a máquina de escrever e o computador, assim como o papel e a tela em branco.

Nesse sentido, o leitor é levado a estabelecer um pacto romanesco, pois a ficcionalidade da narrativa é explicitada constantemente por meio das várias reflexões de Rufus, contrariando a velha Síndrome de Zuckerman, uma espécie de fantasma que o persegue, pois até mesmo Clorinda faz relações entre ele e seus personagens.

Durante sua estada curta no Belvedere, Rufus de fato se aproxima de Virna e descobre que ela realmente é a mãe biológica de Clorinda. A mulher não revela, no entanto, o nome do pai.

Ambos, ao saírem da casa de repouso, passam a se encontrar. E Rufus, sempre um libertino, dá início a mais uma de suas peripécias sexuais e afetivas: flerta com Virna e mantém, ao mesmo tempo, uma relação com mãe e filha.

Em um de seus encontros com Clorinda, há uma passagem na qual Rufus faz reflexões tanto sobre a linguagem utilizada por ele na elaboração de seu diário quanto sobre a sua recepção.

“Pode encostar o corpo em mim, como fez naquele dia.”

Encostei meu pau duro nela. Nos livros uso parcimoniosamente esse linguajar soez, mesmo assim sou considerado por muitos um autor obsceno. No fundo sou um moralista. Lembro-me de

como fiquei chocado quando, já jovem adulto, descobri que uma mulher com quem mantinha uma relação íntima era casada. Ainda tenho dentro de mim muito dessa inocência. Nos seus diários, editados com o título *Tagebücher*, Schnitzler escandalizou os seus leitores ao registrar as suas dezenas e dezenas de orgasmos com mulheres diferentes. Schitzler, “com sua boca ávida de conquistas sexuais”, no dizer de Peter Gay, “não era típico de sua classe, pois os prazeres burgueses costumavam ser moderados, temperados, permeados de abstenções”. O escritor austríaco viveu muitos anos atrás, hoje ele é lido com bocejos. Então por que em determinados momentos acho que este diário poderá chocar os leitores desta época despudorada? (Fonseca: 2010, 125).

A passagem acima é válida para nosso estudo, na medida em que o personagem-escritor reflete sobre as possibilidades estilísticas ao longo do processo de criação de uma obra. A linguagem é parte constitutiva da elaboração do romance e Rufus tem consciência de que se vale, em alguns momentos, de uma linguagem soez, de um linguajar considerado por parte de sua crítica e de seus leitores como obsceno ou mesmo pornográfico.

No entanto, ao afirmar que se trata apenas de um diário no qual registra alguns fatos e acontecimentos de seu cotidiano, opta conscientemente por um estilo de linguagem menos formal. Enfim, por uma linguagem que, de fato, faça referência ao desejo e à excitação entre ele e Clorinda.

Para tanto, Rufus retoma em suas reflexões outros escritores que em suas respectivas épocas também chocaram o público leitor, tanto em decorrência da linguagem quanto da própria temática. Além disso, o personagem-escritor afirma que o juízo crítico

sobre uma obra em determinado momento de sua recepção pode variar de acordo com o tempo, com os valores morais, sociais e culturais, e principalmente a depender do leitor.

Há também, na passagem citada anteriormente, uma reflexão consciente por parte do personagem-escritor acerca da elaboração da linguagem de seu diário ficcional e, sobretudo, sobre a recepção de obras literárias por leitores de diferentes épocas. Inclusive, Rufus chama a atenção do leitor para o fato de que a utilização de uma linguagem soez se dá apenas na elaboração de seus diários, de forma diversa da de seus romances, em que ele a utiliza com muita parcimônia.

A questão é que o diário ficcional é, na verdade, o romance que estamos lendo – por isso a nítida preocupação de Rufus com a recepção de sua obra.

Além disso, em outra passagem Rufus volta a refletir sobre os limites entre o diário e a ficção:

Quanto a mim, se não uso a minha imaginação, como neste instante, e falo apenas da realidade, estou sendo simplesmente o rabiscador de um diário, um registrador cotidiano e fidedigno de uma jornada de ocorrências, experiências e observações. Não sou um verdadeiro autor, ao escrever este diário. Literatura é imaginação (Fonseca: 2010, 163).

Nesse caso, o personagem-escritor se vale de uma reflexão acerca dos limites que separam o ficcional e o registro do real para chegar à conclusão de que é um “verdadeiro autor” de ficção. Para Rufus, a imaginação é a pedra de toque da ficção. Portanto, escrever um diário sobre acontecimentos aparentemente banais não significa que ele seja um escritor. A reflexão de Rufus abrange aspectos

referentes à própria composição da narrativa ficcional, tendo como baliza a imaginação, por isso não devemos esquecer que ele está escrevendo um diário ficcional.

Essa ausência de imaginação em seu processo criativo não é total, a não ser que o leitor considere que se trata de um autêntico diário. Pelo que analisamos até o momento, o diário de Rufus não se basta simplesmente como registro de fatos e acontecimentos banais. Pelo contrário: verificamos, no decorrer de suas anotações, muitas reflexões sobre a leitura e o leitor, a composição de personagens, o processo de elaboração e de construção do próprio enredo de uma narrativa, entre outros elementos constitutivos da prosa de ficção.

Creemos que essa ausência de imaginação a que Rufus se refere esteja relacionada principalmente ao fato de que ele não publica um livro que faça tanto sucesso quanto o seu primeiro romance, expondo as mazelas do mercado editorial e do consumo de livros na contemporaneidade.

Talvez por isso mesmo o seu editor, J.S., acredite que o fato de ele ter sido acusado de estupro por Virna possa, de alguma forma, ser favorável à venda de seus livros (apesar de o editor saber também que o nome do escritor-personagem não é favorável do ponto de vista mercadológico).

O crime do qual Rufus está sendo acusado resulta de uma intriga amorosa entre ele, Virna e Clorinda. Rufus conseguiu levar esse triângulo amoroso até onde pôde, alterando dias, horários e encontros cada vez mais perigosos, ao se relacionar com mãe e filha sem que ambas soubessem do relacionamento uma da outra.

O problema é que Virna é uma mulher vivida e assombrada pelo fantasma de Leandro, seu ex-namorado, com quem se relacionava desde os treze anos, quando ficou grávida de Clorinda, e a

quem tentou matar em uma das vezes em que saiu com ele para um motel. Nessas ocasiões, ela usava uma peruca loira e óculos escuros para que não fosse reconhecida.

Segundo Virna, Leandro era usuário de drogas e a chantageava pedindo quantias cada vez maiores para que não contasse a Clorinda que ela era sua mãe e ele, seu pai. Mas Leandro não morreu, ficando apenas desacordado por algum tempo, e não voltou para seu apartamento porque devia aos traficantes a quantia que conseguiria chantageando Virna.

Solícito, Rufus se dispõe a investigar o sumiço de Leandro e a averiguar o possível assassinato ocorrido nos últimos dias em algum motel da cidade. Em meio às suas investigações, a sua relação amorosa e sexual com Virna se torna cada vez mais forte e ela, por sua vez, mostra-se uma verdadeira sadomasoquista, implorando a Rufus, durante as suas relações sexuais, que ele lhe estapeie e morda todo o corpo, a ponto de ela ficar inteiramente roxa e vermelha. Se a situação era considerada por Virna como um fetiche que lhe dava prazer, Rufus agia mecanicamente.

Assim, em meio às investigações sobre a possível morte de Leandro, Rufus diz, em um de seus encontros com Clorinda, que ela realmente é filha de Virna, mas finge não saber ainda quem é o pai, por querer poupá-la de saber que o pai é um viciado.

Tanto Virna quanto Clorinda se apaixonam por Rufus; ambas querem ter com ele um relacionamento estável. É justamente nesse ponto que reside o perigo, porque Rufus não quer se envolver com nenhuma, embora se sinta atraído sexual e afetivamente por ambas.

Durante um jantar, Virna convida Rufus e conta a Clorinda que eles vão se casar, o que deixa a moça completamente desnor-teada, pois não acredita no que está ouvindo e vendo. Em meio à

turbulência de sentimentos, Leandro aparece na casa de Virna para ameaçá-la e acaba sendo expulso da casa por Rufus, que também é colocado para fora aos gritos pelas duas mulheres.

Após esse episódio, Virna vai à delegacia e registra queixa contra Rufus por estupro, o que é facilmente comprovado pela perícia, ao constatar compatibilidade da arcada dentária de Rufus com as marcas no corpo de Virna.

Acusado, sem ter como se defender, pois não há nenhuma testemunha a seu favor, a não ser as suas duas vizinhas velhas, uma delas surda, Rufus é advertido por seu editor J.S. de que é bom ele se preparar, pois o juiz responsável pelo caso está lendo um de seus romances.

Novamente a Síndrome de Zuckerman, que pode fazer com que o julgamento de Rufus se torne ainda mais crítico se o juiz resolver fazer uma associação entre os personagens, os fatos e os acontecimentos de suas narrativas como constitutivos não somente do nível intradieético da narrativa, mas principalmente parte daquilo que é vivenciado por Rufus em seu cotidiano – sendo apenas transposto para o texto ficcional como uma forma de mascarar a realidade vivida por ele. O embate novamente recai sobre a oposição literatura *versus* realidade.

Aliás, a referência ao estupro e ao escritor como criminoso é estampada em vários editoriais de jornais e revistas, que são, inclusive, assimilados à composição de seu diário ficcional.

Saí para andar e ao passar em frente a uma banca notei que duas revistas ordinárias especializadas em escândalos haviam publicado a minha foto na capa. “Rufus, o famoso escritor processado por estupro”, dizia uma delas. A outra: “A verdade sobre o caso Rufus. O literato estuprador já esteve internado num hospício” (Fonseca: 2010, 195).

Há, pois, um interesse particular por parte da sociedade pela vida íntima do escritor, principalmente quando ela se refere a um escândalo.

Aliás, novamente observamos que há o predomínio da Síndrome de Zuckerman, da qual Rufus tenta se livrar a todo instante. Inclusive, o fato de ele ter passado uma temporada no Belvedere depõe contra ele, pois a casa de repouso se torna, na notícia midiática, um hospício.

Além disso, uma de suas vizinhas, Marta Ribeiro, que ouvia tudo o que se passava no apartamento de Rufus, foi convocada para depor a favor da acusação, o que complica ainda mais a situação de Rufus. O que ele não esperava era poder contar com a ajuda de Leandro, que o procura propondo dar-lhe informações acerca de Virna. Em troca, Leandro exige dinheiro para pagar suas contas com o traficante.

Assustado, Rufus finge estar com uma arma por dentro do blusão e diz para Leandro partir. Mais tarde o porteiro irá confirmar que Leandro desceu do prédio dizendo que Rufus o havia ameaçado de morte, fator que vai complicar ainda mais a vida de Rufus, pois Leandro será assassinado e a acusação recairá sobre Rufus.

Ao consultar seu advogado, Gouveia e Soares, sobre sua situação e o andamento do processo, Rufus fica extremamente decepcionado com as novas notícias, pois sua situação está a cada dia pior. Nessa parte da narrativa, há o aproveitamento de um trecho da petição do processo policial na composição do diário ficcional, o que demonstra novamente a assimilação de gêneros não literários no processo de criação do escritor.

“Pela lei brasileira nenhuma mulher pode ser constrangida a fazer sexo, nem uma prostituta, nem mesmo a mulher do acu-

sado. A conjunção sexual violenta sempre, quer dizer, desde que o direito passou a controlar a barbárie criando uma consciência no homem, e em quase toda parte do mundo, foi considerada um crime – *Notzucht, viol, violación, rape, violenza carnale* ou *stupro* – cujo castigo variava de multa a pena de morte. Esse constrangimento a que se refere o artigo 213 do nosso Código Penal pode ser a *vis corporalis* ou a *vis compulsiva*, ou seja, violência física ou ameaça grave” (Fonseca: 2010, 217).

No entanto, antes de Leandro ser assassinado, Rufus consegue se encontrar com ele de novo e, em troca de dinheiro, ele confessa ao personagem-escritor que desde que tinha dezoito anos e Virna treze, eles são amantes. Mesmo na época em que eram jovens, quando Virna ficou grávida de Clorinda, ela pedia a ele para “bater nela, cuspir nela, esportar na sua cara e até mesmo coisas piores” (Fonseca: 2010, 236), revelando a Rufus que Virna sempre teve um lado sadomasoquista.

Além disso, ela odiava os seus pais, principalmente por terem escondido a sua gravidez e terem registrado Clorinda em seu nome, alijando dela a sua maternidade. Por isso ela usou Leandro por muitos anos para chantagear os pais dela, para que Virna, de alguma forma, se vingasse deles: assim, ela continuaria com Leandro e, ao mesmo tempo, satisfaria suas fantasias eróticas, mas ele tinha algumas gravações e fotos escondidas que poderiam ser usadas na defesa de Rufus.

O problema é que Leandro, ávido por vender as informações que tinha àquele que pagasse mais, entrou em contato com Virna e marcou um encontro com ela em seu apartamento, justamente com o intuito de chantageá-la.

Como sempre, Virna foi ao seu encontro com uma peruca loira e óculos escuros, para que não fosse reconhecida por ninguém, e levou consigo o Colt 38 de Rufus, que ela havia roubado dele em uma de suas visitas íntimas ao seu apartamento.

Até as investigações policiais descobrirem realmente o autor do crime, Rufus é julgado e preso, tanto por estupro quanto pelo assassinato de Leandro Gonzaga, pois as digitais de Virna não estavam em sua arma, apenas as dele. Além disso, o depoimento de sua vizinha, Marta Sobreiro, juntamente com os laudos periciais foram suficientes para incriminar Rufus da acusação de estupro.

A seu favor, Rufus tem apenas o depoimento de duas vizinhas. Em um primeiro momento, dona Almerinda, a surda, diz que ouvia Virna suplicar pela surra durante o ato sexual. Depois volta atrás e afirma que quem ouvia tudo era sua irmã, Alice, moradora do quinto andar, que via a mulher entrando no prédio e descia correndo para ouvir o que se passava do outro lado da parede. No entanto, mesmo com as súplicas de Rufus e de seu advogado, Alice não testemunha a seu favor, pois, segundo ela, seu falecido marido, com quem ela diz conversar, não permitiu que ela se envolvesse nessa questão.

Desse modo, Rufus é julgado e condenado. Permanece na cadeia exatamente setenta e um dias, até que recebe a informação de que as investigações levaram à descoberta de que quem matou Leandro foi uma mulher, uma desconhecida, pois até aquele momento a polícia não havia conseguido reunir mais provas que indicassem a autoria do crime. Portanto, Rufus estava inocentado desse crime.

As pistas indicam que Virna é a responsável pela morte de Leandro. Conforme os laudos periciais comprovam, havia indícios de que Leandro se encontrou com uma mulher loira momentos antes de sua morte, fato comprovado com o depoimento do entre-

gador do restaurante, que levou o almoço para Leandro e foi recepcionado por uma mulher loira, usando óculos escuros.

Quanto à acusação de estupro, o advogado de Rufus conversou pessoalmente com dona Alice e também com seu falecido esposo, que a convenceu a dar o seu depoimento favorável a Rufus. Diante dessas novas informações, o personagem-escritor é libertado. Ao término de seu diário, faz a seguinte reflexão:

Aprendi alguma coisa com a perda da liberdade? Aprendi alguma coisa com as agruras, as humilhações, as ofensas que sofri? Certamente. Creio que aprendi ainda mais escrevendo este diário.

O telefonema que recebi foi de Clorinda. Combinamos passar o réveillon juntos.

Bildungsroman: que coisa mais boba (Fonseca: 2010, 264).

Como vemos, ao final do diário ficcional, o personagem-escritor passa por um processo de amadurecimento, próprio do romance de formação. Portanto, conforme demonstramos no decorrer de nossas reflexões, o diário escrito por Rufus como uma forma de exercitar a escrita antes de ele iniciar o seu *Bildungsroman* é, na verdade, o seu próprio romance de formação, cujas estrutura e perspectiva abordam temas e conflitos diversos que se constituem como matéria de sua literatura.

Nesse sentido, o leitor deve estabelecer um pacto romanesco ao se deparar com o diário ficcional de Rufus, justamente em decorrência de o personagem-escritor explicitar continuamente alguns dos elementos constitutivos da sua narrativa, como, por exemplo, a elaboração do enredo, a composição dos personagens e os aspectos referentes à leitura e ao leitor, rompendo com a ilusão de realidade

ao expor ao leitor o caráter ficcional do diário, que está em processo de construção e elaboração.

Considerações finais

Diário de um fescenino é um romance-diário, um romance em forma de diário no qual o personagem-escritor, que também exerce a função de narrador, se sente totalmente à vontade para se mostrar ao leitor. Esse romance,

antes de ser algo semelhante às confissões de um sedutor ou às memórias de um obsceno, é uma ardilosa reflexão sobre o autor e seus duplos; sobre os limites da ficção e a intromissão da arte literária na vida de quem a cria, da própria ficção como rede, em que personagens e criadores parecem atados num mesmo nó (Nina: 2003, 1).

O romance de Rubem Fonseca se inscreve, portanto, na tradição do romance metaficcional, do livro dentro do livro. Nele, há uma reflexão sobre a própria escrita por um personagem-escritor que, além de se expor, expõe ao leitor os elementos caros à narrativa de Fonseca: o grotesco, o sexo, os crimes e suspenses, que se mesclam às reflexões sobre os procedimentos de construção e elaboração da narrativa, exigindo do leitor a sua cooperação ativa em seu percurso de leitura.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- FONSECA, Rubem. *Diário de um fescenino*. [2003]. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Londres/Nova York: Methuen, 1984.
- NINA, Claudia Mendes. “Rubem Fonseca e seu duplo”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 1, 5 nov. 2003. Disponível em: <<http://www.claudianina.com.br/resenhas/res14.html>>. Acesso em 30/4/12.
- OMMUNDSEN, Wenche. *Metafictions? Reflexivity in Contemporary Texts*. Melbourne: Melbourne University Press, 1993.
- PICARD, Hans Rudolf. “El diario como género entre lo íntimo y lo público”. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. v. IV, 1981, pp. 115-22. Disponível em: <<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12691639813480495098213/018429.pdf?incr=1>>. Acesso em 30/4/12.
- RAOUL, Valérie. *Le Journal fictif dans le roman français*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres: Methuen, 1984.

***Postcard*, de Marilene Felinto, e as lembranças de uma vida que às vezes volta**

Thaís Seabra Leite*

“Os possessos, eles não são possuídos pelo que vem, mas pelo que volta. Às vezes a vida volta”.

Clarice Lispector

“Parecia uma coisa conhecida, e eu já sei”: é a repetição enfática da semelhança que reporta a narradora-personagem do conto “Visão da bagaceira”, de Marilene Felinto, à infância sob o sol escaldante do sertão. Não menos retrospectivos, os outros contos de *Postcard* (1991) figuram como textos em que passado e presente, familiar e estrangeiro coexistem de maneira tão intrínca da que se confundem na anacronia das mais íntimas lembranças e expectativas dos personagens.

Captura de situações comuns, os contos retratam momentos em que as mais profundas reflexões sobre o homem em sua relação com o mundo são desencadeadas por simples gestos ou movimentos. Impactos recônditos, à falta de progressão lógica dos enredos (relação de antecedentes e consequentes), correspondem à temporalidade

* Mestre em Literatura Brasileira (UFRJ).

intervalar de narrativas em que a vida tem o fluxo suspenso pelas mais arrebatadoras emoções. Nos termos de Cortázar,

o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (2006, 151-2).

Em primeira ou em terceira pessoa, sem continuidade explícita entre si, as narrativas apresentam perspectivas diversas sobre a vida e o mundo de personagens que, em uma cidade desconhecida do mundo ou em uma casa conhecida da infância, não escapam do sentimento que perpassa os textos do livro: a sensação de “absoluta falta de chão”. Em *Postcard*, os espaços configuram-se como pedaços de tempo e as existências têm a espessura da ausência.

Proposta de interpretação que não sugere jamais esgotar a obra de Marilene Felinto – porque reconhece o eterno gerúndio a que uma obra literária submete o verbo “esgotar” –, o presente estudo consiste em uma das possíveis leituras de *Postcard* e tem como finalidade contribuir para a fortuna crítica da autora. Elegendo como eixo significativo a perseguir as questões do desamparo e do estrangeiro (muitas vezes limitado à circunscrição no próprio corpo), buscou-se encontrar uma unidade de forma e conteúdo que permitisse a leitura das narrativas não só individualmente, mas também no todo do livro que integram.

Uma coisa conhecida

“Eu súbito descobri a verdade de que a gente só guarda para toda a vida aquilo que dói demais”.

Autran Dourado

Estruturado a partir da oposição entre sertão e cidade, “Visão da bagaceira” não se apresenta sob o contraste tradicional por diferenças ou por privilégio de um termo da comparação sobre o outro, mas como lugar de linguagem em que os dois espaços da vida da personagem são aproximados. Diante de diferenças que se assemelham, é reconhecendo, na máquina gigante de jornal, a minimáquina de cana do sertão que a personagem inicia o processo de rememoração que a transporta, sem sair do lugar, da cidade grande para o sertão da infância.

“Parecia uma coisa conhecida”: a reiteração da dúvida configura o paulatino processo por que o ser humano passa ao tentar lembrar algo que, uma vez localizado distante no passado, custa a retornar à memória. A máquina de jornal é, para a personagem, como um rosto conhecido não se sabe de onde, um enigma que a memória não tarda a decifrar. Longe de ser apenas o vislumbre de um instrumento de produção da mídia urbana, a visão do aparato tecnológico desperta na mulher a sensação de familiaridade que a inicia na busca pela conexão entre o conhecido e o desconhecido.

Da parede de vidro, não é o presente no cotidiano urbano o que a personagem vê, mas o passado na feira do sertão. A parcialidade sugerida pelo verbo *parecer* – considerando que “parecer uma

coisa conhecida” não é o mesmo que “ser a coisa conhecida” – cede lugar à integralidade do verbo *ser*. Depois de repetir por quatro vezes “parecia”, a personagem conclui: “Parecia uma coisa conhecida e eu já sei: era a miniusina de caldo de cana na feira do sertão” (Felinto: 1991, 23). A visão da máquina de jornal deixa de ser só uma impressão do instante e passa a ser – inclusive na escolha verbal – o início de uma reflexão em retrospecto.

É, então, recuperando as sensações do tempo de menina no sertão que a protagonista interpreta, não pela racionalidade adulta, mas pela intensidade das emoções primeiras, o que está à vista na cidade estufada. No instante em que a mulher vê a máquina, ressoam lembranças antigas, e o presente passa a ser visto não como a plenitude de possibilidades em que consiste, mas a partir do passado: a cidade, mesmo tão diferente, lembra o sertão. Em reflexões sobre um tempo decorrido que não se encerra, mas perdura, Bachelard afirma: “Em nós, o passado é uma voz que encontrou um eco. Damos assim uma força ao que já não passa de uma forma, ou melhor, damos uma forma única à pluralidade de formas” (2010, 52). Antiga ou nova, em sintonia com o interior anímico da personagem, a máquina não apresenta mais que uma forma.

Intimamente relacionados, aos dois espaços apresentados correspondem dois tempos: o sertão é correlato da infância e a cidade, da maturidade da personagem. A máxima complexidade desses pares se realiza, portanto, quando o “espaço já não é senão o tempo que traz verdadeiramente as forças de solidariedade do ser” (Bachelard: 2010, 58) e as configurações espaço-temporais estão de tal modo aproximadas que se encontram superpostas. Os fragmentos: “Era o dia em que os raios de sol me pareciam penetrantes como estilhaços de vidro” (Felinto: 1991, 24) e: “O mundo era assim, visto

por uma parede de vidro (ou de sol ardente)” (p. 25) marcam, respectivamente, início e fim do intervalo em que a temporalidade e a espacialidade têm os limites suspensos no relato da personagem. Os estilhaços da parede de vidro no presente da cidade penetram nos olhos da menina sob o sol escaldante do sertão e a mulher já não pode distinguir o sol antigo do vidro de agora.

Orientado por um dos sentidos do corpo, o sintagma “Visão da bagaceira” já anuncia a prevalência do ver sobre o visto: a questão está justamente na visão da bagaceira e não na bagaceira em si. Mais do que a máquina de jornal ou a miniusina de cana do sertão, entretanto, é a própria visão da personagem e o que de bagaceira a habita desde menina que importam. Acionada pela visão, a lembrança da infância é sempre conduzida por sentidos humanos, experiência análoga à da criança, cuja percepção do mundo se dá muito mais pelos sentidos do corpo do que pela compreensão lógica.

As cores – sempre o verde, seja claro, escuro ou claro verde-claro – e as engrenagens são outras, mas o processo que a mulher observa é o mesmo. A máquina, gigante ou pequena, processa como quem mastiga a cana e o jornal no movimento que a personagem acompanha com a própria existência. Imprimindo e reimprimindo, mastigando e ruminando, a mulher revê a vida da menina que um dia fora e agora, adulta, reprocessa consciente e emocionalmente. Isolada da lembrança passada, a reflexão comparece no texto entre parênteses:

Andava-se atrás de preço menor, batia-se de ponta a ponta a feira ardida, sob o cheiro enjoado do caldo e do papel da cana moída. (Também ali, contra o vidro, no corre-corre de papel nas correias de couro, era uma bagaceira só o que se imprimia e se

reimprimia, o que se prensava em roldanas, cilindros e aberturas no chão) (p. 24).

Escritora de apurado senso poético, Marilene Felinto, em “Visão da bagaceira”, não só aproxima cores, mas também lapida a linguagem de modo a reproduzir os sons da infância da personagem a partir de aliterações – guiando o leitor por uma experiência de sentidos. No fragmento: “Enquanto ali, pelo corre-corre das correias por onde corriam folhas” (p. 23), é nítida a referência fônica ao movimento da máquina. Outra passagem de expressivo cuidado linguístico, o trecho: “Compravam-se coisas secas e duras, comerciava-se com dureza a farinha, a rapadura, o charque de rolo, as macaíbas, os mandacarus do agreste. Barganhava-se a mesquinharia” (p. 24) consiste em uma sequência de substantivos concretos e sílabas travadas por encontros consonantais, articulando isomorficamente o conteúdo e a forma do conto: a escrita é tão seca quanto o sertão.

Para além da escrita e do som, entre a paisagem da cidade ou do sertão e a interioridade da personagem se estabelece, de modo análogo, relação tão intrincada que não só o processo de fatura do jornal desperta a reflexão da personagem, mas também, de acordo com o que T. S. Eliot identifica como “correlato objetivo”,¹

1 Segundo T. S. Eliot,

the only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “objective correlative”, in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked (1975, 48).

a natureza acompanha as experiências que a personagem vivencia. À primeira decepção moral que desola a menina corresponde o murchar das verduras: “As verduras murchavam sob o sol a pino. Como eu que estava, como se diria mais tarde, um dia, moralmente abalada pela primeira vez na vida” (p. 25).

A partir da correlação estabelecida entre interior e exterior, é possível pensar que, se no sertão e na cidade há semelhanças e diferenças que mais os aproximam do que distanciam, também na personagem há mais manutenção que mudança. Apesar de as metáforas variarem, as estruturas sintáticas que apresentam os dados do presente são semelhantes às que fazem referência ao passado. Assim, presente e passado respectivamente: “3 vezes o meu tamanho” e “10 vezes o meu tamanho”; “o ar recendia a bicho” e “o ar recendia a cachorros treinados na guia dos cegos”; “a mão suava na fricção com a mão grande” e “as mãos suavam, cada uma por si agora”; “miniusina” e “máquina gigante”. Transformaram-se as configurações da vida, a antiga menina é agora mulher, mas foi mantida a estrutura sintático-existencial que a sustenta desde criança.

Se a racionalidade de mulher adulta poderia fazer ver as diferenças várias entre o sertão e a cidade, entre a máquina de cana e a máquina de jornal, é por meio do corpo enquanto instância interpretativa que a mulher une razão e emoção no encontro com a criança que um dia fora. Quando menina, a personagem apreendia o mundo pelos sentidos do corpo, o tato no suor escorregadio da mão grande que a segurava, a audição perturbadora do estridente repenique dos cegos, o paladar do suco de tamarindo e o olfato perturbador do ar recendendo fortemente a bicho. Agora adulta, é também pelo corpo (tato e olfato) que a mulher se deixa ver, na maturidade, ainda absolutamente menina na falta de amparo: “Minhas mãos suavam,

cada uma por si agora, sozinhas. Pela calçada da cidade estufada, eu sentia de longe, o ar recendia fortemente a cachorros treinados na guia dos cegos. Quereriam meus pés?” (p. 26).

Ao fim da narrativa, é por meio de um processo de recolha, semelhante às tendências neobarrocas de composição, que todas as sensações (traduzidas por imagens) disseminadas ao longo do conto são condensadas em um único parágrafo. A utilização da estratégia de disseminação imagética na construção de sentido encontra afinidade na plasticidade barroca, que, segundo Severo Sarduy (1972, 168), ao recusar o nível denotativo e o enunciado linear, comparece na metaforização e na proliferação de significantes que compõem as obras artísticas:

Uma fisgada funda fez rolar do meu olho uma lágrima, de dor, de excesso de sol, de um estilhaço da parede de vidro, de saudade do que eu era e do que eu sou e não pode transparecer contra o vidro fosco. De saudade profunda. Uma lágrima escorreu do meu olho mas não caiu, perdeu-se antes, por absoluta falta de chão (Felinto: 1991, 26).

É constatando a condição descompassada de sua vida na cidade (ou no corpo) que a personagem comparece iluminada pela coordenação de imagens e sensações (“dor”, “excesso de sol”, “estilhaço da parede de vidro”, “saudade do que eu era e do que eu sou”) que compõem mais que o sentido do texto, compõem a própria existência da protagonista. Não importa o que veja, onde esteja, os olhos procuram a infância antiga da menina, porque o sertão ainda a habita: materialidade da dor pelo desamparo, a personagem é a fisgada funda e o excesso do passado no presente.

Em mais um exemplo de que a linguagem, no conto, relaciona-se de forma sintonizada ao conteúdo que representa artisticamente, às constantes referências ao passado corresponde uma escrita que não se contenta com o novo – circunscreve-se de passado até nas repetições vocabulares e sintáticas. Presente também nos outros textos de *Postcard*, para além da similitude com a técnica neobarroca de proliferação de imagens, há disseminação e recolha de estruturas narrativas que, em movimento análogo ao da personagem, progredem e regridem, como a forma ficcional de uma existência que não segue senão em retorno constante ao que deixou para trás. Já no início do conto encontramos essa disseminação de estruturas sintáticas e repetições que constituem uma progressão em retomada:

Dali da parede de vidro, parecia uma coisa conhecida, mesmo que fosse ferro-piscina a cor do verde que sustentava com tudo a engrenagem compacta, complexa. Contudo era verde. Parecia mesmo, na ligeireza acelerada ou no espalhafato do maquinismo de muitas pontas e varas labirínticas, a feira. Parecia a feira que era grande; e quando minha mão era pequena demais na mão adulta que me levava por vielas e becos, o calor já tinindo às sete ou oito horas do dia que madrugava em dia de feira no sertão. Parecia a feira, mas com a diferença de que ali, cidade grande, no hall do prédio alto, contra a parede de vidro, numa máquina gigante, dez vezes o meu tamanho, homens de cinza faziam mesmo jornal, às vinte e quatro horas do dia.

Parecia uma coisa conhecida, e eu já sei: (p. 23).

Se para o corpo humano o chão garante alguma certeza de estabilidade, a personagem, profundamente abalada pelas lem-

branças, perde-se no abismo de uma existência para a qual não há sustentação: “Uma lágrima escorreu do meu olho mas não caiu, perdeu-se antes, por absoluta falta de chão” (Felinto: 1991, 26). Na unidade significativa do conto e do livro, mais asseguradas que qualquer certeza são as faltas que habitam o homem em sua relação com o espaço e o tempo.

Absoluta, a sensação de desamparo e de estrangeirismo é anunciada pelo vocábulo que dá nome ao livro e não consta apenas de “Visão da bagaceira”, mas também percorre o enredo de outros contos. O título, *Postcard*, “cartão-postal” em português, remete à lembrança de algum lugar e, por estar em inglês, corrobora a ideia de que há algo de exterior, de estrangeiro a essa lembrança. Estar em um país estrangeiro é sentir-se, por vezes, desamparado, e esse é um dos principais sentidos que Marilene Felinto explora em suas narrativas.

O princípio estrangeiro de composição

“Aprenderia a língua dos meus amores – só por isso compraria pilhas de dicionários quando crescesse, gramáticas, manuais de língua estrangeira para estrangeiros como eu”.

Marilene Felinto

“O que havia de poema no homem é que eu não o compreendia ao certo, mas gostava do que lia”.

Marilene Felinto

Cortázar, para descrever o efeito a ser perseguido pelo escritor, encontra analogia na imagem da explosão e afirma: “Um

conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (2006, 153). Em consonância com a perspectiva de criação apresentada pelo escritor argentino, em *Postcard* os enredos têm como base temática fatos comuns. Entretanto, é a exploração da intimidade anímica dos personagens, em suas angústias e dúvidas, que permite ao leitor ter acesso, por meio da forma ficcional, à mente e ao corpo de outros eus que não o seu próprio.

Ao longo dos textos, o estrangeiro comparece como desdobramento do desconhecido e, por isso, como instância máxima do desamparo a que o ser humano está submetido: não saber, não compreender, não pertencer. Ainda que figurem como unidades significativas independentes, de enredo próprio, os onze contos do livro revelam um mesmo eixo significativo sob o qual está estruturada a “absoluta falta de chão”, imagem eleita, aqui, como a de maior força expressiva. Se o desconhecido é o índice da falta de amparo e corresponde não só ao espaço, mas também ao tempo imprevisto do presente e do futuro, é na infância enquanto temporalidade do já conhecido que tem início a busca por compreensão das próprias questões. Para os personagens, é preciso retornar ao princípio de tudo para encontrar sentido para a vida.

Em apaixonado ensaio sobre a obra de Graciliano Ramos, Marilene Felinto destaca similar processo na obra do escritor:

Graciliano serve-se da imaginação criativa para fazer uma coisa que ele mesmo chama de misturar coisas atuais a coisas antigas, num jogo para recuperar não se sabe bem o quê; para reorganizar um mundo a partir do seu início – a infância – e fechá-lo num

círculo que justifique e explique sua existência de homem adulto (Felinto: 1983, 15).

Os dois autores compartilham, ainda, somado ao diálogo com a memória enquanto forma de compreender a existência no presente, a inquietação criadora que imprime à escrita marcas de uma experiência de observação do mundo que parece precisar da literatura como forma de lidar com o (sem) sentido da vida. Graciliano, por Marilene Felinto, dá

a impressão de que primeiro ele se casou, foi ter filhos e família, e foi tratar de sustentá-los. Depois então, o rato a roer-lhe as entranhas, monstro de sensibilidade que ele era, não mais suportou e foi dar razão a isso que o talento pede que se concretize, que urge por expressar-se, que a vida atíça, daqui e dali, jogando a criatura em amores e mortes, em prazeres e sofrimentos – foi dedicar-se a essa voz que se cala de espanto e de susto dentro da gente, e que só se faz som na palavra, no texto, na literatura (Felinto: 1983, 15).

Agora, Marilene Felinto por Marilene Felinto na nota que antecede *Postcard*:

Devo este livro à mangueira e à romanzeira da minha casa de infância em Recife; ao ladrão que destelhou nossa cozinha de madrugada; a um carneiro todo branco, felpudo e vivo que ganhei de presente de aniversário de cinco anos; a Reinilton ou qualquer outro nome de menino pernambucano por quem primeiro me apaixonei – devo a eles, porque são os motivos de inspiração das

primeiras histórias que escrevi na vida, longe do mercado, dos papéis e dos homens do mercado (Felinto: 1991, 9).

Ainda sobre a aproximação entre Graciliano Ramos e Marilene Felinto, destaca-se o que Antonio Candido considera “vocação para a brevidade e o essencial” (2006, 21) em Graciliano, de que adviria o efeito máximo por meio do mínimo de elementos, e que também comparece na autora. No caso de Marilene Felinto, a potencialidade significativa dos contos é de tal maneira conseguida que as onze narrativas de *Postcard* encontram-se inscritas em concisas cento e treze páginas:

De um modo que nenhuma técnica poderia ensinar ou prover, o grande conto breve condensa a obsessão do bicho, é uma presença alucinante que se instala desde as primeiras frases para fascinar o leitor, fazê-lo perder contato com a desbotada realidade que o rodeia, arrasá-lo numa submersão mais intensa e avassaladora (Cortázar: 2006, 231).

Falta de lugar no mundo, consciência do vazio existencial ou desconcerto do homem em relação ao espaço que habita, o estrangeiro como desconhecido assume diversas nuances de sentido e configura um universo ficcional em que as ações são mínimas: bruscos são os movimentos no interior dos personagens (e dos leitores). Não há, portanto, fatos objetivos, mas retratos do mundo impregnados por experiências humanas que resultam na constatação desamparada de que não basta haver chão, é preciso haver uma estrutura interior sólida para que a vida se sustente.

Recorrentemente referenciado e correlacionado ao interior anímico do homem, em *Postcard* o espaço exterior, seja do corpo ou da cidade, consiste no índice que anuncia a absoluta falta de chão e o estrangeirismo como faces do sentimento que conecta indiretamente os personagens dos diferentes contos do livro. Se em “Visão da bagaceira” não há, para além do ato da visão, acontecimento exterior algum e basta o vislumbre de uma máquina de jornal para acionar as mais antigas lembranças e reflexões acerca da relação da personagem com o espaço urbano, caso diverso não ocorre nas demais narrativas, de que merecem destaque, a título de exemplo, alguns personagens.

Em “Ronco da abelha”, o relato de um homem sobre a vida do amigo desaparecido, Jerome, consiste na tentativa de, escrevendo, tentar compreender o tal sumiço. Afastados pelo tempo e pela distância que o narrador tomou do sertão em que permaneceu Jerome, sobre a situação em que se encontrava o companheiro, o narrador-escritor apresenta:

Acabou afundado no fim de feira que se vive aqui, angustiado na lástima dos degolados pela fome, pela sede, pela falta de um tudo, o indivíduo não conseguindo nada na vida além de juntar a duras penas uns cacarecos desprezíveis, nunca prosperando, andando sempre para trás como um caranguejo; e, pior que tudo, o indivíduo nunca vindo a saber, nunca tendo sequer noção de que merecia e era digno de uma vida boa, cheia de coisas, de fato, de infinitudes que ele desconhece e vai morrer desconhecendo (Felinto: 1991, 39).

Os dois amigos, criados no sertão nordestino, resistiram às agruras de um espaço que consiste na própria “falta de tudo” (p. 43).

Sem direitos sobre a terra em que nasceram, os homens habitam o próprio desamparo – não há chão que sustente a existência se há, ainda, a falta primeira da vida: a fome. É, então, compartilhando o nada que lhes cabia que os dois se tornam companheiros ainda na infância:

Comigo ele tinha esses desabafos particulares porque uma coisa em comum nos aproximava e nos dava a convicção instintiva de que precisávamos de uma forma ou de outra compensar a riqueza externa e interna que não tínhamos, sobreviver à miséria que a mim me ameaçava e a ele apresentava-se como destino selado. Jerome e eu não tínhamos pai. [...] A miséria interna de não ter pai nos aproximava portanto (pp. 38-9).

Partindo do caso particular de dois amigos e compreendendo a condição de vida do sertanejo nordestino, a denúncia da miséria humana presente no conto rompe com a abordagem comum da pobreza como consequência da falta de recursos financeiros ou naturais e revela a falta maior de amparo a que o homem nordestino está submetido: a falta de vida. Diante disso, só o estrangeiro enquanto símbolo da liberdade de ir e vir poderia garantir ao homem a dignidade:

E sempre achei que devia ser dado a um homem o direito de ver, andar, sair pelo mundo e escolher seu lugar para viver, num grande passeio pelos mares, pelas terras distantes umas das outras, num ininterrupto cruzamento de caras e jeitos internacionais e peregrinos pelas ruas do mundo. A única obrigação que tenho com esse lugar é a de escrever um pouco de sua História, de preferência a distância como eu vivo, para enxergar melhor (p. 39).

Se a liberdade desses homens estaria, como o próprio narrador-escritor afirma, na distância da terra “escarradeira de vidas” (p. 38) em que nasceram, a maior questão existencial não só dos personagens de “Ronco da abelha”, mas também dos protagonistas de outros contos de *Postcard*, está justamente na impossibilidade de se afastar do passado mesmo quando reconhecem nele a pior experiência por que passaram:

Porque no fundo eu não tenho culpa, e hoje em dia eu me fixo a certos preceitos meus com toda a tranquilidade de quem se recusa mesmo a viver aqui, decisão tomada há muito tempo na minha vida, a muito custo e conflito. Eu decidi me recusar: nessa miséria eu não vivo, nessa escarradeira de vidas humanas eu não aguento viver, e não sei como é que aguentam (p. 38).

A repetição frequente, ao longo do texto, da recusa pelo lugar de que proveio demonstra a inaptidão do escritor para deixar para trás as dores da miséria. Ele se recusa a viver no sertão, mantém-se distante, mas não deixa de escrever sobre a terra em que nasceu e o companheiro de misérias – escreve, o narrador-personagem, para tentar dar sentido ao desaparecimento de Jerome ou para se convencer de que deixou, de fato, o sertão para trás?

Relacionando a falta de informações para compreensão do sumiço de Jerome ao sentimento de fraqueza nos braços mais longos que o comum, o escritor revela ao leitor uma semelhança com os pássaros. Os braços, em analogia com as asas, entretanto, não lhe permitem fuga, imobilizam-no:

O fato é que quando acontece de me sentir fraco por uma razão ou por outra, meus braços são os primeiros atingidos. Fenecem,

murcham como se fossem enormes pétalas de um velho girassol que desistiu de resistir ao calor de um sol sem trégua. Pousam, baixam as asas no último voo de gavião ferido (p. 34).

O pouso dos braços, diante da escassez de fatos necessários ao projeto de dar sentido à vida do amigo, refuta a tão recorrente afirmação da distância do sertão enquanto escolha pela tranquilidade. A negativa insistente denuncia a presença, pela declaração da ausência, do passado de que se pretende (ou não) afastar. Em sintonia com a personagem de “Visão da bagaceira”, o narrador-escritor já não pode negar que o sertão, mesmo distante, ainda o habita.

À espera da noite em que encontraria o futuro antigo namorado, a protagonista de “As horas abertas”, consciente do fim próximo do relacionamento e da falta de sentido de sua vida, ensaia mentalmente o que gostaria de dizer a Gustavo, as reações que teria quando ele dissesse, por fim, que tudo estava acabado:

Ainda que ela própria nada dissesse, ainda que a fala, capenga há tantos dias, não se formulasse. E ainda que a fala dele fosse soar como língua estrangeira. (é que quando alguém diz de você, por acaso, que não lhe quer mais, é tão incompreensível quanto língua estrangeira) (p. 80).

A ineficiência na formulação da fala materializa a enorme dificuldade da personagem de estruturar sintática e logicamente na linguagem o que lhe escapava em sentido. O encerramento da relação dos dois “soar como língua estrangeira” se perfaz na metáfora para um desamparo tão desnorteador que equipara a perda de um amor à total incompreensão linguística: “o estrangeiro – pelo

qual de resto ela não tinha qualquer interesse especial – devia ser o silêncio sumário, a definitiva ausência de compreensão” (p. 75).

Semelhante a outros contos de *Postcard*, a busca por sentido para a situação de grande desproteção em que se encontram os personagens segue um movimento regressivo. É na infância que a mulher abandonada pelo amante encontra justificativa para a irrealização amorosa e conclui que só reconhece, em sua vida, o que é retorno. Não há possibilidade de futuro para o que não esteve no passado:

Na noite daquele mesmo dia, quando ele olhasse para ela com seus olhos azuis, então ela poderia dizer, como quem nada quis: “Gustavo, você nunca me quis; você sempre quis que eu te quisesse, isso sim”. Olhando no fundo dos olhos azuis dele não seria difícil. Afinal, os olhos azuis dele não cabiam em nenhum lugar do passado dela, por mais que ela tivesse procurado – e o que não cabia no passado de alguém não caberia em seu futuro, ela sabia por experiência própria (p. 76).

É em retorno à cidade natal, diante de uma vontade grande de deixar para trás a “terra não prometida” (p. 85) e se mudar de vez para outro lugar, que o médico do conto “Sete cidades e um homem” reflete sobre o descompasso entre ele e a cidade em que vive:

Sempre houvera entre o homem e a cidade uma década, como se a cidade fosse uma namorada mais nova, dessas a quem sem querer ensinam-se coisas da vida. Mas agora ele estava cansado e sentia alargar-se entre a cidade e ele o abismo que sempre houvera – e o qual ele era chamado a ultrapassar em saltos cada vez mais largos para suas pernas (p. 86).

Sob o céu inalterado de meses sem chuva, o homem assiste ao definhar dos próprios conterrâneos, que adoeciam e enlouqueciam de fome. Desde menino o perturbara a impotência diante da vida, mas, ainda que tenha escolhido a medicina como profissão, o conhecimento da anatomia humana não lhe permite evitar a morte:

A dúvida do médico do sertão era se ele, incapacitado de salvar a vida das gentes que morriam de fome, estaria cumprindo o juramento de doutor que fizera, a vontade de resguardar vidas que ele tivera desde moço, quando passara pela rua um dia e vira uma mulher morta, o corpo estendido, envolto num saco plástico preto (p. 88).

Em consonância com as demais narrativas, apesar do encantamento com o estrangeiro e da fantasia com aventuras em outras cidades do mundo, o conto do médico encontra fim na impossibilidade de mudança. O conflito do personagem se resolve assim que ele desce do ônibus: ele decide ficar e seguir o que havia jurado.

Explorando com sutileza as questões do homem abatido pela miséria interior, Marilene Felinto elabora crítica impactante quando traz à luz não só os conflitos existenciais a que os homens privados de tudo estão submetidos, mas também a sensação de impotência dos nordestinos que, mesmo tendo tido mais oportunidades de estudo e trabalho que outros, não podem transformar a realidade de pobreza que tão bem conhecem. É expondo as fraturas sociais para além da superfície seca que a autora toma parte de uma escrita que consiste na “fusão total dessas duas forças, a do homem plenamente comprometido com sua realidade nacional e mundial, e a do escritor lucidamente seguro do seu ofício” (Cortázar: 2006, 160).

Em “O outro”, a mulher que não tem outro motivo na vida senão esperar o marido – cujo retorno pode ou não se concretizar – ensaia algumas saídas de casa, mas sente náusea diante de tudo o que desconhece. Enojam-na os homens, as comidas, as pessoas que não o esposo:

Sentiu nesse instante pelo corpo todo uma ausência, uma falta de aconchego, um frio de paixão pela barriga, um calafrio de saudade. Enjoada, perguntou-se se era demais o que pedia: nada, absolutamente nada além do que ela já conhecia (Felinto: 1991, 104).

Sem poder suportar a solidão e a dúvida sobre o retorno do marido, “atraída e avessa” (p. 105), a protagonista considera a possibilidade de se relacionar com o homem moreno que a corteja. Se nos outros contos a mudança não se efetiva de modo pleno para os personagens, “O outro” termina com a abertura de possibilidades do advérbio “talvez”:

Ao mesmo tempo atraída e avessa aos tentáculos morenos do homem que afinal estava vivo ao telefone, ela teve dúvidas quanto ao que fazer. Talvez aceitasse. Talvez fosse se perder somente por uma noite na escuridão morena daquele homem, daquele que seria o assim chamado outro, o outro (p. 107).

No parágrafo acima, o último do conto, a tensão entre mudança e permanência alcança equilíbrio tal que se relacionar e não se relacionar com o novo homem tornam-se decisões equivalentes para a personagem. Aventa-se aqui, entretanto, que a mudança sobrepõe a permanência: não por considerar que a escolha

da personagem tenha sido se relacionar com o homem (até porque disso não se pode saber), mas por acreditar já haver se configurado na protagonista uma transformação do desconhecido em possível quando um outro homem é enunciado como *o outro*. Na trama, o nojo cede lugar à hesitação.

Em “Postcard”, conto homônimo ao livro, a personagem segue por uma avenida e observa a paisagem da estrada, que corresponde, em uma recolha final, às imagens disseminadas ao longo das onze narrativas (“avenida”, “céu azul”, “sol ofuscante”, “verde-clara” etc.). Em interpelação direta com um interlocutor que se encontra na extremidade geográfica oposta à de quem narra, o conto se apresenta como radicalização da tensão entre conhecido e desconhecido, nacional e estrangeiro, na tentativa, por parte da narradora-personagem, de aproximar duas avenidas do mundo:

Então essa avenida paralisada vai prosseguindo, prosseguindo – me percorrendo e me agonizando –, e é por ela que me movo eu, quase certa de que deve haver aí essa mesma avenida daqui, numa continuação natural das cidades do mundo prostrado em cartões – essa mesma avenida que dê pistas e una você e eu, nem que aí faça frio agora, e seja assim o contrário daqui. Nem que a terra já tenha girado um pouco além do meridiano que por aqui passa somente agora. Você procure direito, deve haver aí. Não há? Pelo meio eu vou (p. 111).

O meio enquanto caminho a ser explorado consiste na possibilidade de união dos dois amantes, especialmente distanciados, como se na ligação dessas duas avenidas do mundo estivesse o centro em que se encontra o amor dos dois. Lugar de convergência de duas

estradas que têm pontos de partida diversos, o percurso que se molda pela trilha do meio é, também, o destino que pretende a personagem:

[...] por enquanto não vejo senão na ondulação ilusória do asfalto tórrido que percorre essa avenida (a mesma que aí, veja bem as pistas) que percorro eu daqui, ligação natural com a outra única ponta do mundo que me interessa e a que me destino: você, no lado ímpar – ou no outro extremo onde começa o mundo (p. 112).

Trajeto de percalços, a extensão narrativa constitui-se de abundantes repetições vocabulares e coordenações sintáticas que, somadas à imprecisão de início e fim da avenida que a personagem percorre, provocam, no leitor, a sensação de vertigem. A narrativa parece ofegar com a caminhada acelerada da personagem:

Agora vou sem agonia, embora suando de calor, embora ofuscada pela claridade, embora emocionada pelos números e placas que me alucinam e nos aproximam e anunciam em ondas, em ondas, em cada vez mais ondas – da terra que gira? –, em ondas que se quebrarão ao fim da próxima curva –, que anunciam que ao fim da próxima curva nós nos encontraremos, dois pontos que se ligam naturalmente em reta de avenida (p. 112).

Fim de tantas curvas e retas, é, ao dobrar a esquina do mundo, ângulo em que se cruzam os dois percursos existenciais, que o encontro se realiza, contato de conhecido e desconhecido:

[...] bem ali depois da próxima curva da avenida prostrada, postada, sinuosa e reta, sinuosa e reta, sinuosa e reta avenida que

localize enfim nosso encontro, nosso reencontro, e que abrigue
nosso abraço, nosso abraço, nosso abraço, sob a placa azul que
anuncie numa esquina do mundo, em letras brancas e grandes:
“Avenida Ontmoeting”.

Eu te amo (p. 113).

União vocabular de duas realidades linguísticas, português e holandês, “Avenida Ontmoeting” significa, em tradução literal, “Avenida Encontro”. Curva de possibilidades, o encontro não é senão o espaço a que se chega ao percorrer o caminho do meio. É assim que a afirmação final: “Eu te amo” revela, no universo ficcional de Marilene Felinto, o amor como uma esquina possível do mundo, um abraço em que o limite de separação é substituído pela harmonia da tensão, força que aproxima as diferenças.

Pensando no fio narrativo que enreda os onze contos, é na convergência de percursos, sob a placa azul, que os conflitos disseminados ao longo do livro são recolhidos e conciliados não em um ponto ou perspectiva única, mas em uma curva (sinuosa e reta) ambivalente por configuração: frente a uma esquina, há sempre mais de um trajeto a perseguir. Só nesse abraço a falta de amparo em ser dos personagens de *Postcard* parece encontrar a sustentação para o percurso da vida.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. São Paulo: Verus, 2010.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DOURADO, Autran. *O risco do bordado*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1975.
- ELIOT, T. S. "Hamlet". In: _____. *Selected prose of T. S. Eliot*. Orlando: HBJ Books, 1975.
- FELINTO, Marilene. *Graciliano Ramos: outros heróis e esse Graciliano*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Postcard*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- SARDUY, Severo. "El barroco y el neobarroco". In: MORENO, César Fernández (org.). *América Latina en su literatura*. Cidade do México: Siglo XXI, 1972.

O processo metafórico em *Ruína*, de Manoel de Barros

Yanna Karlla Cunha *

“O sentido normal das palavras não faz bem ao poema.
Há que se dar um gosto incasto aos termos.
Haver com eles um relacionamento voluptuoso.
Talvez corrompê-los até a quimera.
Escurecer as relações entre os termos em vez de aclará-los.
Não existir mais rei nem regências.
Uma certa luxúria com a liberdade convém”.

Manoel de Barros

Em *A metáfora viva*, Paul Ricoeur (2000b) afirma que partir do ponto de vista hermenêutico para a compreensão metafórica é percebê-la enquanto discurso, e não mais a partir da palavra ou da frase isolada, como era abordada na retórica e na semântica, respectivamente. Portanto, compreendida como discurso, a metáfora tem, para o teórico francês, o poder de “redescrever” a realidade.

Nesse sentido, este trabalho tem como objetivo refletir sobre o procedimento metafórico no fazer poético de Manoel de Barros a partir do poema “Ruína”, e seus desdobramentos no livro *Ensaio fotográficos*, em consonância com os estudos sobre a metáfora propostos

* Mestranda em História da Literatura na Universidade Federal do Rio Grande (FURG).

por Paul Ricoeur. A escolha teórica implica tratar a metáfora do ponto de vista hermenêutico, livrando-a de uma análise como mero adorno de linguagem ou, ainda, como mera expressão de uma subjetividade.

Dizer, no entanto, que este trabalho parte de uma concepção hermenêutica da metáfora, sem antes trazer algumas informações sobre o assunto para o contexto, torna a análise muito abstrata. Portanto, faz-se necessária uma breve retomada do caminho percorrido pela hermenêutica no decorrer da história, para que possamos entender que perspectiva Paul Ricoeur utilizou em seu estudo sobre a metáfora.

Hermenêutica: um breve apanhado histórico

A hermenêutica, entendida como teoria ou método de interpretação, esteve, por muito tempo, relacionada com a busca da verdade, tendo como principais objetos de análise os textos literários clássicos, os religiosos e os jurídicos. Em seu primórdio, a hermenêutica constituiu-se a partir de um conjunto de procedimentos técnicos com intuito de superar as dificuldades de acesso ao significado dos textos, visando responder como se devia interpretar corretamente determinado texto em campos diversos do conhecimento.

Nessa abordagem interpretativa, o privilégio recaía sobre o texto, que já estaria dotado de significado, cabendo ao intérprete a tarefa de apenas desvendar o sentido atribuído *a priori*. Esse modelo normativo foi, por muito tempo, utilizado para se ter acesso ao significado do texto e várias áreas do conhecimento se apropriaram desse método, inclusive a literatura.

No século XVIII, porém, houve uma mudança de paradigma no modo de conceber e trabalhar a hermenêutica, a partir das dis-

cussões propostas pelo filósofo Friedrich Schleiermacher, que propôs uma teoria geral da compreensão com foco na linguagem. É a partir de então que as discussões acerca da compreensão adquirem um caráter mais filosófico e abrem uma nova perspectiva para o campo hermenêutico.

As discussões suscitadas por Schleiermacher ecoaram no século XIX e propiciaram uma ampliação da hermenêutica. Atribuir um caráter de universalidade à ciência da compreensão (hermenêutica) foi o principal objetivo do filósofo alemão, que buscava estabelecer princípios que fossem úteis para a compreensão de qualquer tipo de texto. A compreensão, na concepção de Schleiermacher, englobava dois momentos: um gramatical e outro psicológico. Esses dois momentos eram abordados em uma visão circular que visava de certo modo englobar a pergunta: o que quer dizer o autor por meio do texto? Imersos em um contexto inicialmente romântico, os fundamentos da teoria hermenêutica naquele momento pressupunham que ao hermenêuta caberia o papel de recuperar o processo mental do escritor.

A esse respeito, Paul Ricoeur diz que “as formas românticas da hermenêutica descuraram a situação específica criada pela disjunção do sentido verbal do texto, relativamente à intenção psicológica do autor” (2000a, 87). O fator psicológico foi muito forte no contexto romântico e, conseqüentemente, nas abordagens dos textos literários nesse período. Porém, teorias posteriores perceberam a impossibilidade de um “resgate” da intenção do autor, pois esta “é-nos muitas vezes desconhecida, por vezes redundante, às vezes inútil e outras vezes até prejudicial no tocante à interpretação do sentido verbal da sua obra” (idem).

Ainda no decurso do século XIX encontra-se a contribuição de Dilthey, que buscou atribuir à hermenêutica a condição de

metodologia das ciências humanas. Essa contribuição mostrou-se importante em um momento no qual predominava uma visão positivista da história e das ciências. Ao diferenciar as ciências naturais das ciências sociais, Dilthey defende que as primeiras explicam, enquanto as segundas compreendem. Paul Ricoeur, no século seguinte, retomará essa dicotomia e a desenvolverá de um ponto de vista dialético.

No século XX, as propostas no âmbito da filosofia pensadas por Heidegger e Hans-Georg Gadamer ampliaram as reflexões no campo da hermenêutica e abriram caminho para teorias que incorporaram a importância do leitor no processo de compreensão do texto, pois já não mais se pergunta pela intenção do autor, mas pelo que o texto nos quer dizer.

Entre essas teorias, destacou-se, em um primeiro momento, a Estética da Recepção,¹ que abriu novas possibilidades de discussão acerca do papel do leitor frente ao texto literário. O posicionamento do leitor, até então relegado à decodificação das intenções do texto ou do autor, é retomado por Hans Robert Jauss como fundamental para a compreensão da historicidade literária. Para esse teórico, as correntes teóricas anteriores, ao afastarem o leitor do processo literário, esqueceram-se de que a literatura é comunicação.

Inserido nas reflexões sobre o fenômeno literário a partir do paradigma inaugurado por Hans Robert Jauss, cujo foco está no leitor, encontra-se Wolfgang Iser, para quem “a questão fundamental é, contudo, o que realmente acontece entre o texto e o leitor?”

1 Corrente teórica que teve início a partir da aula inaugural de Hans Robert Jauss na Universidade de Konstanz, em 1967.

(Iser: 1999, 2). Nesse ponto, Iser se distancia das propostas de Jauss, pois, enquanto este último pensa a historicidade da recepção literária, o primeiro dá enfoque ao efeito do texto no leitor individual e aos elementos que estão envolvidos no processo da leitura.

Para Iser, “os significados em textos literários são, principalmente, gerados no ato da leitura; são o produto de uma difícil interação entre o texto e o leitor e não qualidades ocultas no texto” (1999, 4). Em outras palavras, “somos nós que damos vida ao texto”, porém o papel atuante do leitor na construção de sentido não é aleatório, pois o texto, por sua vez, traz algumas referências que contribuem para sua concretização.

Foi também no sentido de entender como se dá a relação entre texto e leitor que Umberto Eco e Paul Ricoeur desenvolveram muitos de seus trabalhos, propondo, cada um à sua maneira, uma teoria da interpretação. Apesar de suas peculiaridades, de seus distintos contextos de produção, ambos desenvolvem suas teorias na tentativa de ultrapassar o entusiasmo inicial da importância do leitor para a produção de sentidos dos textos, propondo recuperar a importância do texto para a validação desses sentidos.

Entretanto, os caminhos que tomaram para suas análises distinguem-se na medida em que Umberto Eco parte de uma visão semiótica e Paul Ricoeur de uma visão filosófica, à qual me filiarei para minha análise. Essa retomada histórica cumpriu, portanto, a função de situar os desdobramentos das reflexões acerca da hermenêutica com o intuito de entender que as propostas teóricas fazem parte de um processo ininterrupto de reformulações de pontos obscuros e/ou questionáveis.

Posicionar-se a partir de uma visão filosófica da hermenêutica, como é o caso neste trabalho, é, antes de tudo, uma tentativa

de ultrapassar uma análise meramente linguística do fenômeno literário, como será mostrado no caso da metáfora. Paul Ricoeur dedicou parte de seus estudos à busca por entender se “o excesso de sentido, característico das obras literárias, é uma parte da significação ou se deve entender-se como um fator externo, que é não cognitivo e simplesmente emocional” (2000a, 57).

Na tentativa de sair do impasse entre a escolha objetivo/subjetivo no processo interpretativo, Ricoeur define a hermenêutica como a “teoria que regula a transição da estrutura da obra ao mundo da obra. Interpretar uma obra é desvendar o mundo ao qual ela se refere em virtude de sua ‘disposição’, de seu ‘gênero’ e de seu ‘estilo’” (2000a, 337). A partir desse posicionamento, o hermeneuta francês incorpora tanto o interno quanto o externo ao texto e atribui ao leitor a função de fazer funcionar o círculo hermenêutico. Porém essa ação desenvolve-se por intermédio de avisos, de pistas fornecidas pela obra e pelo contexto de produção.

É, então, em consonância com as discussões levantadas por Paul Ricoeur acerca da teoria da interpretação e, mais especificamente, da teoria da metáfora que partirei para a análise do poema.

Ruína: uma leitura metafórica

RUÍNA

Um monge descabelado me disse no caminho: “Eu queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruínas é uma desconstrução. Minha ideia era de fazer alguma coisa ao jeito de tapera. Alguma coisa que ser-

visse para abrigar o abandono, como as taperas abrigam. Porque o abandono pode não ser apenas de um homem debaixo da ponte, mas pode ser também de um gato no beco ou de uma criança presa num cubículo. O abandono pode ser também de uma expressão que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma palavra. Uma palavra que esteja sem ninguém dentro. (O olho do monge estava perto de ser um canto.)

Continuou: digamos a palavra AMOR. A palavra amor está quase vazia. Não tem gente dentro dela. Queria construir uma ruína para salvar a palavra amor. Talvez ela renascesse das ruínas; como um lírio pode nascer de um monturo”. E o monge se calou descabelado.

(Barros: 2010, 385)

O poema “Ruína” encontra-se no livro *Ensaios fotográficos*, publicado em 2000, pelo poeta Manoel de Barros. Estruturalmente, o livro se divide em duas partes: a primeira, “Ensaios fotográficos”, e a segunda, “Álbum de família”. Ambas são compostas por poemas que destacam a imagem como via de acesso ao sentido, porém se percebe que essas imagens não são reproduções verbais diretas da percepção, mas construções envoltas por um processo imaginativo e cognitivo singular e que, muitas vezes, não podem ser captadas pelo campo puramente visual.

É por isso que a teoria da metáfora mostrou-se produtiva para a abordagem desse poema e sua relação com o livro. Se no subtítulo anterior destaquei como o leitor conquistou seu espaço no processo de interpretação ao longo das discussões acerca do texto

literário, aqui quero me posicionar como leitora da poesia de Manoel de Barros, pois, como afirma Paul Ricoeur, “é preciso tomar o ponto de vista do ouvinte ou do leitor e tratar a novidade de uma significação emergente como obra instantânea do leitor” (2000b, 154). Assim, o olhar para a inovação semântica deve ser percebido a partir do leitor, visto que para um determinado leitor a ausência de algumas informações é motivo para provocar o estranhamento diante da metáfora e, com isso, percebê-la como inovadora.

Minha leitura da produção poética de Manoel de Barros não se deu apenas para este trabalho, pois o poeta já esteve presente em minhas reflexões na monografia de final de curso de graduação e continua sendo meu foco de estudo na pós-graduação em História da Literatura na Universidade Federal de Rio Grande. Em minhas investigações, tive acesso a vários textos críticos sobre a poesia de Barros, bem como sua recepção e repercussão no sistema literário. Exponho aqui meu percurso não no intuito de uma tentativa de legitimação da minha leitura, mas apenas para destacar que minha relação com o tema proposto pode interferir em minhas conjecturas, visto que será o texto que irá validá-las.

Inserida nesse contexto, inicio minha análise a partir da hipótese de que o poema “Ruína” constitui-se como uma metáfora de raiz, que, como observa Paul Ricoeur, “conserva o poder de evocar” e “conjugam as metáforas parciais” (2000b, 77). Ou seja, todos os poemas do livro estão ligados de alguma forma com os sentidos estabelecidos nos enunciados metafóricos do poema em questão e, mais ainda, relacionam-se com a visão de mundo de Manoel de Barros.

O sentido, no todo, é ler o poema “Ruína” como um discurso metapoético, por isso evocarei, quando necessário, outros poemas que compõem a rede metafórica. Esse ponto de partida pressupõe

abandonar como unidade de referência a palavra e/ou a frase de forma isolada na interpretação metafórica, mas isso não significa abandoná-las definitivamente na produção de sentido.

Cabe destacar que o poema é a transcrição do discurso do monge pelo eu lírico, ou seja, já é uma seleção e, também, uma interpretação da fala do monge. A voz do eu lírico só aparece no início, quando diz: “Um monge descabelado me disse no caminho”, e ao final: “E o monge se calou descabelado”. Essa caracterização, mesmo que breve, carrega um olhar sobre o monge e interfere, de maneira significativa, no que virá depois.

Ao se caracterizar o sujeito da enunciação como “monge descabelado”, quebra-se um pouco a expectativa de um discurso baseado no uso das palavras a partir do sentido denotativo, principalmente da palavra “ruína” no título. Essa quebra veio logo nos primeiros versos, quando me deparei com o enunciado metafórico: “Eu queria construir uma ruína”. O sentido metafórico, nesse caso, dá-se por conta da tensão provocada entre o sentido estabelecido pelo verbo construir e sua relação com o sentido denotativo da palavra “ruína”, marcada pela desconstrução, ainda mais evidente quando o monge deixa claro o conhecimento desse sentido, ao afirmar: “Embora eu saiba que ruí-/nas é uma desconstrução”.

Colocar no plano do discurso essa consciência do sentido de desconstrução da ruína ocasiona o choque de duas interpretações acerca do tema: a ruína como construção e como desconstrução. Ou seja, o monge, ao explicitar a consciência do termo, promove uma construção metafórica com base na contradição entre o agir (expresso pelo verbo construir) e a coisa à qual se direciona (ruína). Nesse ponto, recordo-me quando Paul Ricoeur diz que “a literatura é o uso do discurso em que várias coisas se especificam ao mesmo

tempo e onde o leitor não é intimado a entre elas escolher. É o uso positivo e produtivo da ambiguidade” (2000a, 59). Ou seja, não há que escolher entre um construir ou desconstruir, visto que é essa tensão que dá vida à enunciação e que promove uma suspensão do sentido referencial no poema.

Suspensa a referência do texto, a leitura nos possibilita ampliar o sentido do poema. Entre os vários sentidos possíveis, um deles é pensar a ruína como a própria palavra, ou, ainda, o enfraquecimento da linguagem pelo uso cotidiano e, por isso, a necessidade de construí-la. Essa hipótese segue a linha da minha proposta de leitura do poema como metapoesia e, portanto, pode-se fazer a relação da construção/desconstrução com o próprio fazer poético de Manoel de Barros.

A construção metafórica da palavra enfraquecida, ou seja, em ruínas, e sua (re)construção pela poesia também são tratadas em outros poemas do livro, como, por exemplo, o que segue abaixo:

COMPARAMENTO

Os rios recebem, no seu percurso, pedaços de pau,
folhas secas, penas de urubu
E demais trombolhos.
Seria como o percurso de uma palavra antes de chegar ao poema.
As palavras, na viagem para o poema, recebem
Nossas torpezas, nossas demências, nossas vaidades.
E demais escorralhas.
As palavras se sujam de nós na viagem.
Mas desembarcam no poema escorreitas: como que

filtradas.

E livres das tripas do nosso espírito.

(Barros: 2010, 383)

Nesse poema, a ideia de enfraquecimento permanece, mas a partir do rio como ponto de partida para a semelhança. O rio e a ruína assemelham-se em um ponto: ambos podem ser pensados em uma relação temporal. O uso rotineiro de uma palavra, de um enunciado e, até mesmo, de um discurso por repetidas vezes faz ruir seu poder de significação no mundo literário, transformando-os em metáforas mortas, não promovendo nenhuma mudança de horizonte de expectativa do leitor.

O poeta, porém, tem a capacidade de partir da palavra em ruína e atribuir-lhe sentidos surpreendentes, tirando-a do linguisticamente habitual para atingir o “reino da despavira”. Metaforicamente, essa ideia também está na semelhança com o rio, visto que suas águas aparentemente são as mesmas, mas em verdade ele não cessa de se renovar.

Essa concepção do fazer poético evoca outro poema do livro:

ROCEIRO

No clarear do dia vou para o roçado

A capinar

Até de tarde tiro o meu eito: arranco inços tranqueiras,
joás e bosta de bugiu que não serve nem para esterco.

Abro a terra e boto as sementes.

Deixo as sementes para a chuva enternecer.

Dou um tempo.
Retiro de novo as pragas: dejetos de aves, adjetivos.
(Retiro os adjetivos porque eles enfraquecem as plantas)
E deixo o texto a germinar sobre o branco do papel
Na maior masturbação com as pedras e as rãs.

(Barros: 2010, 381)

Aqui o processo metafórico do poema raiz, de construção/desconstrução, não necessariamente nessa ordem, também está presente a partir de outros elementos que o complementam. O tempo retorna como um fator importante para o fazer poético, ou seja, o desgaste das palavras dá-se no tempo, mas é também no tempo que as recuperamos e lhes damos novas significações. O trabalho poético é metaforicamente posto em relação com a plantação, que exige paciência e cuidado. Os adjetivos – nesse caso, os excessos da expressão poética – são retirados para possibilitar a germinação do texto no papel. Ou seja, não cabe à poesia apenas a expressão dos sentimentos, pois também há o aspecto cognitivo.

Voltando ao poema “Ruína”, o monge segue seu discurso: “Minha ideia era de fazer / alguma coisa ao jeito de tapera. / Alguma coisa que ser- / visse para abrigar o abandono, como as taperas abri- / gam”. A construção metafórica, aqui, está vinculada ao abandono, o qual as taperas abrigam. O abandono, em si mesmo, não é algo palpável, algo que existe concretamente no mundo, mas no poema adquire sentido no próprio significado da ruína, que também pode remeter à ideia de abandono.

Ruína e tapera são termos que pertencem ao mesmo campo semântico de destruição, de abandono; portanto, uma leitura superfi-

cial suporia que a mudança para tapera, em vez de ruína, seria apenas uma substituição de termos visando à busca de um sentido figurado, como na retórica clássica, e, assim, tratar-se-ia a metáfora apenas como um tropo no intuito de desviar o sentido literal da ruína.

Entretanto, se em Paul Ricoeur viu-se que “a relação entre os sentidos literal e figurado de uma metáfora é uma relação interna à significação global da metáfora” (2000b, 58), volta-se ao poema e percebe-se uma relação mais profunda e implícita entre o sentido de ruína e tapera do que a simples substituição de termos. Etimologicamente, o termo “tapera” vem do tupi e, entre tantas significações, além de uma habitação em ruínas, remete a uma casa simples, geralmente construída com paredes de pau a pique e telhado vegetal.

Primeiramente, a interpretação para a relação entre ruína/tapera volta-se para a utilização do último termo para trazer ao contexto uma maior carga emocional, pois este se apresenta mais próximo à realidade do poeta, que viveu sua infância em uma região que fora habitada por indígenas (origem do termo). Em outro plano, não só a escolha lexical, mas sua relação com o todo do poema diz algo sobre a visão de mundo implícita no texto e, por conseguinte, no tema da poesia de Manoel de Barros.

Fazer algo ao jeito de tapera é livrar a poesia da grandiloquência, ideia expressa em outros poemas da rede metafórica, como o fragmento abaixo:

A BORRA

Prefiro as palavras obscuras que moram nos
fundos de uma cozinha – tipo borra, latas, cisco

Do que as palavras que moram nos sodalícios –
tipo excelência, conspícuo, majestade [...].

(Barros: 2000, 394)

Associar o fazer poético com a tapera é pensar a linguagem tanto como abandono quanto como habitação. Aqui, novamente, há uma tensão de interpretações que confere à construção metafórica um caráter inventivo e renovador, por isso a importância de se entender que “a metáfora tem a ver com a semântica da frase, antes de dizer respeito à semântica de uma palavra” (Ricoeur: 2000b, 61).

O abandono na relação entre o sujeito e a linguagem também está presente no poema abaixo:

PALAVRAS

Veio me dizer que eu desestruturo a linguagem. Eu desestruturo a linguagem? Vejamos: eu estou bem sentado num lugar. Vem uma palavra e tira o lugar de baixo de mim. Tira o lugar em que eu estava sentado. Eu não fazia nada para que uma palavra me desalojasse daquele lugar. E eu nem atrapalhava a passagem de ninguém. Ao retirar debaixo de mim o lugar, eu desaprimei. Ali só havia um grilo com sua flauta de couro. O grilo feridava o silêncio. Os moradores do lugar se queixam do grilo. Veio uma palavra e retirou o grilo da flauta. Agora eu pergunto: quem desestruturou a linguagem? Fui eu ou foram as palavras? E o lugar que retiraram debaixo de mim? Não era para

terem retirado a mim do lugar? Foram as palavras pois
que desestruturaram a linguagem. E não eu.

(Barros: 2010, 393)

Ou seja, as palavras, por sua qualidade intrínseca de resignificar constantemente, muitas vezes nos causam a sensação de desabrigo. Voltando ao poema “Ruína”, deparamo-nos com outras expressões para expressar a ideia de abandono, tais como: “homem debaixo da ponte”, “um gato no beco” e “uma criança presa num cubí- / culo”. Mas, logo após, se acrescenta: “O abandono pode ser também de uma expressão / que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma / palavra. Uma palavra que esteja sem ninguém dentro”. Nesse ponto, está latente uma crítica social, que também termina por influenciar o fazer poético.

É interessante notar que os exemplos metafóricos que expressam o abandono são espaços que podem ser direcionados ao mundo capitalista, que deixa grande parcela da sociedade à margem e que está vinculado à ideia do “homem debaixo da ponte”, bem como à imagem do beco. A imagem de “uma criança presa num cubículo” também se mostra coerente com essa visão, na medida em que nos grandes centros urbanos os espaços para as crianças brincarem são cada vez mais reduzidos, tanto por falta de tempo dos pais quanto por causa da violência nas ruas.

Partindo desse sentido à referência, pode-se ampliar a compreensão dessa construção metafórica. Basta uma breve pesquisa acerca dos dados biográficos do poeta para ver que ele nasceu em Cuiabá, mas se mudou para Corumbá (MS) ainda pequeno, em decorrência do objetivo do pai, João Venceslau Barros, de fundar

uma fazenda nas terras pantaneiras. Ou seja, passou sua infância em um espaço rural, com liberdade para fazer suas “peraltagens”; no entanto, na sua adolescência foi para o Rio de Janeiro estudar em um colégio interno.

O espaço de liberdade no campo foi substituído pelos muros do colégio, e essa espécie de prisão é um tema recorrente na poesia de Manoel de Barros. Não quero, com isso, justificar a imagem a partir da vida do poeta, mas sim entender mais profundamente o valor subjetivo que essa imagem tem na sua poesia; visto que sua infância foi de plena liberdade, a expressão “uma criança num cubículo” adquire um caráter de denúncia e crítica a uma sociedade que priva as crianças de uma infância em “liberdade”.

Deixo o termo entre aspas porque não se refere a uma liberdade apenas física, mas também imaginativa, e aqui, se quiséssemos ir um pouco além, poderíamos pensar no próprio sistema educacional. A rigidez do pensamento também encerra a criança, impede-a de desenvolver sua imaginação e, por consequência, impossibilita-a de sair de um mundo que a oprime quando adulta, quando a deixa, por exemplo, “debaixo da ponte”. Vale ressaltar que essa interpretação não está explícita no poema. Como leitora de Manoel de Barros e consciente de sua crítica social, contudo, esse aspecto surgiu naturalmente em minha interpretação, sempre ancorada nas possibilidades do texto.

Após dar exemplos que se mostraram perceptíveis no mundo empírico, o monge menciona que “O abandono pode ser também de uma expressão / que tenha entrado para o arcaico ou mesmo de uma / palavra. Uma palavra que esteja sem ninguém dentro”. Volta-se, nesse momento, ao plano da linguagem, que, depois dos outros exemplos, tem seu sentido redimensionado. Ao sentido do arcaico juntam-se

os da ruína e da tapera, o que alarga o campo de semelhança para expressar uma mesma ideia: o abandono.

Uma palavra sem ninguém dentro pode ser pensada a partir de duas ideias: a primeira no sentido de desvencilhar o que é expresso de quem expressa (o poeta); a segunda no sentido da palavra despida de conceitos preconcebidos, ou seja, sem as sujeiras que o ser humano atribui a ela na viagem para o poema, no decorrer da vida, como descrita no poema “Comparamento”, anteriormente mencionado.

Essa proposta da palavra sem ninguém dentro, na segunda acepção mencionada, é discutida em outro poema do livro:

NINGUÉM

Falar a partir de ninguém faz comunhão com as árvores
Faz comunhão com as aves
Faz comunhão com as chuvas
Falar a partir de ninguém faz comunhão com os rios,
com os ventos, com o sol, com os sapos.
Falar a partir de ninguém
Faz comunhão com borra
Faz comunhão com os seres que incidem por andrajos.
Falar a partir de ninguém
Ensina a ver o sexo das nuvens
E ensina o sentido sonoro das palavras.
Falar a partir de ninguém
Faz comunhão com o começo do verbo.

(Barros: 2010, 384)

A reiteração do “falar a partir de ninguém” possibilita o contato direto com as coisas e não com suas definições, daí a noção de

“palavra sem ninguém dentro”, “ao começo do verbo”, o que confere à palavra sua força criadora. A retomada do poder de criar realidades, ou seja, o poder de retornar ao pensar originário, aparece como ponto que diferencia a poesia do discurso utilitário do dia a dia.

Na sequência da leitura do poema encontra-se um exemplo de uma palavra sem ninguém dentro: “Continuou: digamos a palavra AMOR. A palavra amor / está quase vazia. Não tem gente dentro dela”. O amor, em maiúscula, apresenta-se como um conceito geral, racional, ou seja, ninguém o está habitando. A solução do monge é, então, “construir uma ruína para salvar a palavra amor”, pois “Talvez ela / renascesse das ruínas”.

Há, ao final do poema, o retorno ao paradoxo entre o construir / desconstruir da ruína. Construir uma ruína para a palavra “amor” é o mesmo que destruir as significações usuais e corriqueiras dessa palavra e, portanto, dar a ela a possibilidade de renascer. Esse ato é percebido no poema a partir de uma metáfora de comparação: “como um lírio pode nascer de / um monturo”. Ou seja, o poético, em Manoel de Barros, surge e/ou renasce dos lugares mais inusitados, como, por exemplo, de um monturo.

Assim, a tentativa de “construir uma ruína para salvar a palavra amor” aparece no sentido metafórico, considerado por Paul Ricoeur como uma estratégia discursiva que é utilizada em todas as enunciações metafóricas do poema e do livro. Tratar a metáfora como uma estratégia implica levar em conta que

a linguagem poética não diz menos a respeito da realidade do que qualquer outro uso da linguagem, mas refere-se a ela por meio de uma estratégia complexa que implica, como componente essencial, uma suspensão e, analogamente, uma anulação da referência comum ligada à linguagem descritiva (Ricoeur: 2000b, 154).

A estratégia discursiva em “Ruína” mostrou-se um exemplo significativo na relação entre o sentido literal da palavra e suas múltiplas significações quando deslocada de seu contexto. No caso do próprio título, ruína como destruição e mutilação não deixou de existir, porém perdeu sua vitalidade e, por isso, o abandono se torna visível.

Considerações finais

A retomada histórica sobre a constituição e os desdobramentos da hermenêutica mostrou que há um movimento de idas e voltas e que, atualmente, alguns pressupostos anteriores estão sendo retomados, no âmbito da literatura, a partir de uma perspectiva do leitor, como por exemplo o círculo hermenêutico, a relação explicação/compreensão, horizonte de expectativas etc.

Para Iser, “do ponto de vista histórico-científico, os anos 1960 marcaram o fim de uma hermenêutica ingênua da análise literária” (1996, 7). Foi nesse contexto que surgiram as propostas da Estética da Recepção, na qual o próprio Iser está inserido, e as hermenêuticas de Umberto Eco e Paul Ricoeur. A opção por trabalhar a partir da proposta de abordagem da metáfora de Paul Ricoeur foi devida ao seu extenso trabalho acerca do assunto, como também porque se viu presente nele uma reflexão que possibilitava aprofundar a leitura da poesia de Manoel de Barros.

Ao discutir algumas implicações sobre a metáfora, Paul Ricoeur (2000b) traça uma trajetória que vai da retórica para a semântica, e desta para a hermenêutica. A diferença consiste na unidade de referência com a qual cada uma trabalha, partindo da palavra para a frase e, por fim, para o discurso, respectivamente.

O recorte hermenêutico aparece como uma concepção interessante na medida em que integra sua análise à referência, ou seja, o sentido do discurso na “redescrição” da realidade.

Na análise metafórica do poema “Ruína”, percebeu-se uma reflexão sobre o emprego das palavras no fazer poético, o que faz pensar no sentido que as palavras encerram e, ao mesmo tempo, em sua abertura a partir do processo criativo. Nessa relação, o poeta também nos abre possibilidades de pensar o poema como um questionamento do mundo, colocando em discussão os valores de uma sociedade dominante.

Assim, o poeta enriquece o mundo da obra ao trazer o mundo vivido para o discurso poético, sem, contudo, apresentar sua vivência e sua visão de mundo de maneira meramente descritiva. A inovação semântica, percebida por meio das metáforas, provoca uma transgressão linguística, renovando o sentido da linguagem ordinária, como no caso da ruína.

Portanto, ao colocar em conflito as significações no mundo do texto, Manoel de Barros propõe um novo olhar para o fazer poético e sua relação com o mundo vivido. O leitor, então, é convocado a despir-se de suas concepções convencionais acerca da poesia no decorrer da leitura do poema, do qual ao sair olha e redescreve, também, sua própria realidade.

Referências

BARROS, Manoel. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. “A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção”.
Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS. Série
Traduções. Porto Alegre, v. 3, n° 2, março de 1999.

RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Lisboa: Edições 70, 2000a.

_____. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2000b.

ENTREVISTAS

CONVERSAS DO *CAMPUS*
COM A CIDADE

EVANDO NASCIMENTO

“Não desprezo o mercado, isso seria ingênuo, mas creio que a relação deve ser sempre crítica e desconfiada, sob o risco de trituração pela máquina”

Evando Nascimento estreou como ficcionista em 2008, então com 48 anos e uma excelente reputação como ensaísta e professor de teoria da literatura, com uma obra tão experimental que seu estatuto continua incerto: *Retrato natural (diários – 2004 a 2007)*. Ler esse conjunto de fragmentos narrativos de aproximadamente quatrocentas páginas é comprovar cabalmente a importância da consciência literária para quem enverede pelo repisado campo da autoria.

Três anos depois, o elogiado escritor lançou um volume assumidamente de contos, *Cantos do mundo*, e, recentemente, *Cantos profanos*. Em ambas as coletâneas, demonstrou que realmente não é dado a fórmulas e está decidido a produzir como se começasse sempre do zero. Comprovou, além disso, a disposição de fundir ficção e filosofia, em movimento balizado pelos extremos da liberdade de criação e da consistência da reflexão.

Abaixo, o leitor encontrará perguntas formuladas por **Ana Chiara, Antonio Cicero, Godofredo de Oliveira Neto e Karl Erik Schøllhammer**, respondidas por escrito, na ordem em que foram chegando, invariavelmente com erudição e inteligência. A incrível marca de dezenas de laudas se soma ao aspecto de alentado memorial para fazer pensar que Evando colocou em xeque mais um gênero, agora para caracterizar plenamente a entrevista como literária.

As pesquisas e análises – como aquelas que renderam livros dedicados, respectivamente, a Clarice Lispector e Jacques Derrida –, a coordenação da Coleção Contemporânea, o hábito de escrever bem mais do que publica, o desenraizamento como meio caminho para o cosmopolitismo, tudo é matéria de uma constelação temática que, abordada com didatismo e dissecada em bom texto, configura-se um todo articulado e resplandecente.

Karl Erik – *Em que momento você começou a se sentir atraído pela escrita ficcional e poética? Foi um desdobramento de sua atividade de professor e crítico literário ou sempre existiu como corrente paralela e submersa à atividade reflexiva e teórica?*

As minhas primeiras recordações estão ligadas, entre outras coisas, ao ato de ler e, mais tarde, ao de escrever. Lia-se muito lá em casa, no interior da Bahia, e de tudo um pouco: romances ditos sérios, outros água com açúcar, revistas, fotonovelas, histórias em quadrinhos, fábulas etc. Eu era o caçula e me sentia oprimido entre quatro e cinco anos, creio, porque era o único que ainda não podia ler como meus dois outros irmãos. Assim, um belo dia minha mãe me flagrou lendo por imitação. Já estava sendo alfabetizado, de modo que consegui quase sozinho, em casa, juntar letras, palavras e frases, até deslanchar de vez e alcançar os outros.

Meus primeiros contatos com a literatura foram decerto com as fábulas infantis e com a poesia romântica que líamos e recitávamos na escola primária: Casimiro de Abreu, Castro Alves, Gonçalves Dias, Fagundes Varela. Isso fez com que o desejo de escrever brotasse muito cedo, aos oito anos me lembro de ter feito um pequeno

poema dedicado a uma prima, em cima do qual desenhei uma imagem. Era uma coisa muito tosca, mas expressava um desejo de mimetismo que penso estar no cerne da escrita literária e da atividade artística. Não há invenção ficcional e/ou poética que não implique alguma dose de mimetismo, por mais disfarçado que seja. E escrever sempre esteve e sempre estará associado, para mim, ao ato de ler. Posso ser um bom ou um mal escritor porque leio bem ou mal. Ler bem implica reinventar o que se recebeu, a dadivosa escrita do outro.

Em torno dos treze anos, escrevi meu primeiro romance, de umas cento e vinte páginas, na máquina Olivetti Lettera portátil de meu pai. Devia ser um pastiche horroroso de Erico Verissimo e Jorge Amado, autores que eu lia com paixão por essa época, ao lado de Machado de Assis e de José de Alencar. O título do livro era *Aberração*, algo impressionante para um púbere! Muito depois me deparei com esse título num livro de Bernardo Carvalho, acho que ele me roubou a ideia telepaticamente, pois temos a mesma idade (risos). Guardei o datiloscrito desse romance seminal, envolto num saco plástico transparente, até os vinte e três ou vinte e quatro anos, quando vim para o Rio cursar o mestrado na PUC. Com as muitas mudanças que fiz ao longo da vida, acabei perdendo esses originais, e não sei se isso é uma lástima ou uma felicidade...

Então bem antes de entrar para o curso de Letras, aos dezoito anos, eu lia e escrevia bastante, e desenhava também. Cheguei a arriscar umas histórias em quadrinhos com duas amigas de infância e depois sozinho, mas quase tudo se perdeu. Penso que esse pequeno relato demonstra que o escritor precede em muitos anos o professor, o crítico e o teórico. Diria exatamente o contrário: fui

estudar Letras para ficar ao máximo em contato com a literatura e os estudos de linguagem, que também tanto amo. Como Flaubert, me deprimiria profundamente se tivesse trilhado outro caminho, com exceção das artes. E a paixão pelo desenho e pela pintura quase me fez enveredar pela atividade artística, paixão que conservo até hoje, embora há muito tempo já não desenhe como o fiz outrora. Me tornei apenas um grande frequentador de exposições e museus. Mas os estudos universitários acabaram travando bastante a carreira de escritor, pois me tornei excessivamente exigente. Continuei a escrever, sobretudo contos, mas adiei o quanto pude o momento de publicação de um livro de ficção e/ou poesia. Lembro que quando terminei o doutorado, nos anos 1990, disse a mim mesmo que era hora de “servir apenas a mim”, uma definição um tanto ligeira, mas verdadeira, do escritor: aquele que serve antes de mais nada a si mesmo. Hélas!, continuei servindo a outros e outras. Mas finalmente, em 2008, publiquei meu primeiro livro de ficção, o *Retrato desnatural*, pela Record. Não é preciso dizer que tenho muitos inéditos que ficaram fora desse primeiro volume ficcional. Estão em sua grande maioria no computador e um dia talvez os edite. O problema é que sempre tenho novas ideias e projetos que me impedem de reler textos do passado para a publicação. Estes ficarão talvez para sempre como meu arquivo inédito. Tenho inclusive um romance autoficcional de umas quinhentas páginas, escrito entre 1998 e 2000, que não publiquei por ser uma história de amor que acabou mal, como quase todas que findam, e não tive coragem jamais de relê-lo e prepará-lo para a publicação.

A referência à *autoficção*, nesse caso, não é interpretação retrospectiva, mas se deve ao fato de que conheci esse termo numa palestra

da especialista franco-canadense Régine Robin, na UFF, em 1997. Tudo o que fiz desde então é uma expropriação desse que, para mim, é um dispositivo e não um gênero a mais, dispositivo que reinterpreto e utilizo a meu modo. Já expliquei isso num ensaio e em entrevistas.

Karl Erik – *Como você percebe o movimento de sua escrita em direção à dissolução dos gêneros firmes da ficção e do ensaio? Como você caracterizaria sua própria escrita? Aforismo, miniensaio, poema em prosa, conto, diário e...*

Essa é uma questão que está no cerne do que faço. Uma das primeiras vezes que tive um insight sobre a literatura que gostaria de escrever quando adulto foi em torno dos quinze, dezesseis anos, ou seja, no momento em que nem tinha ideia de que curso universitário viria a fazer. Foi um trecho de *Em busca do tempo perdido*, de Proust, traduzido e publicado numa revista masculina que há tempos não existe mais, a *Status*. Era um periódico bem superior à *Playboy* atual, não tanto pelas imagens de mulheres nuas, que não tenho mais como comparar, mas pelo fato de haver uma seção ligada à literatura. A revista promovia até mesmo um concurso anual de contos de que cheguei a participar com uma história intitulada “O homem de Neandertal” – decerto uma narrativa autobiográfica, inspirada no *Lobo da estepe*, de Hermann Hesse, livro que me deixara positivamente transtornado.

É claro que não ganhei nada, era apenas um pretensioso adolescente. Creio que quem venceu naquele ano foi Edla Van Steen, este nome muito “exótico” me impressionou enormemente, mas só bem mais

tarde, depois dos vinte anos, vim a ler um livro inteiro dela. Lembro de ter lido um conto de Cortázar pela primeira vez nessa revista, de que ninguém hoje fala mais. Lygia Fagundes Telles, salvo engano, também publicou ali algum texto, bem como outros que esqueci. Voltando a Proust: era um texto extremamente teórico, que nada tinha a ver com o que se pensa normalmente como romance, mas que hoje me lembra muito as melhores páginas do *Tempo redescoberto*. Este, de todos o volume da *Recherche*, é o que mais amo, justamente por constituir uma mistura de biografia e teoria, sendo citado explicitamente e traduzido no *Retrato desnatural*. Pouco compreendi daquele trecho publicado na revista *Status*, provavelmente retirado do volume *Sodoma e Gomorra*, mas fiquei fascinado por um narrador que não contava simplesmente uma história, porém de algum modo “filosofava”. Todavia, só aos vinte e tantos anos leria toda a *Recherche*, primeiro nas traduções da Globo, depois no original francês, em edição de bolso.

Entre dezessete e dezoito anos descobri a literatura de Thomas Mann, em primeiro lugar *A montanha mágica*, em seguida *Morte em Veneza* e os demais livros. O choque foi brutal, aquilo era tudo o que eu amava em literatura! Como não se identificar com Hans Castorp, sendo um adolescente a caminho da idade adulta? (Aliás, *A idade da razão* e *O muro*, de Sartre, que li na mesma época, foram também muito impactantes, junto com *Crime e castigo*, de Dostoievski.) Foi uma dessas *experiências* (no sentido mais intensivo da palavra) em que texto e vida se misturam inelutavelmente. Estava ali traçado o roteiro de minha “bio”: reinterpretar minhas próprias experiências a partir da literatura, das artes e da filosofia.

Desses três componentes a filosofia foi o mais tardio, pois dos outros dois já disse que apareceram na primeira infância. O texto

filosófico veio primeiramente por meio da coleção Os Pensadores, da Abril Cultural, com que tive contato provavelmente em torno dos dezesseis anos, embora a edição que tenho até hoje date de três anos depois. Mas, antes disso, tentei ler emprestado os tomos de Aristóteles e de Platão. Entendi muito pouco, mas aquela linguagem também me atraía profundamente, e hoje penso ser um caminho que poderia ter seguido sem sustos. Não sei aonde me conduziria se fosse minha dedicação exclusiva. De qualquer modo, minha carreira universitária acabou me vinculando fortemente à tradição filosófica, e desde o início dos anos 90, quando fui estudar em Paris com uma bolsa do CNPq, tenho lido tanto filosofia quanto literatura, em proporções muito semelhantes. Aprecio muito ler e reler a tradição metafísica com um olhar desconstrutor.

Logo depois de Mann, veio Clarice, de que ainda vou falar, pois corresponde ao momento em que entro para a universidade. Resumiria minha resposta dizendo que aprecio todo tipo de literatura, e na verdade penso que cada escritor inventa sua própria literatura, pois não existe um conceito único do literário no mundo das ideias platônicas. Cada texto inventa ou deveria inventar suas próprias regras. Mas se há uma vertente geral da literatura que me apaixona é justamente a ensaística, que descobri em inúmeros autores: Machado, Borges, Kafka, Cortázar, Rosa, Beckett e, bem recentemente, Sebald, Vila-Matas e Coetzee, entre diversos outros. O *Fausto* de Goethe é para mim um tratado metafísico travestido de tragédia moderna. Tenho certeza de que, se Goethe vivesse hoje, seria um professor universitário de primeiro plano. A questão da universidade, aliás, está no coração da trama: Fausto é um autêntico scholar possuído pela vontade trágica de saber, um precursor de Nietzsche no sentido borgiano.

Isso no que diz respeito ao ensaio. Já no que se refere aos outros gêneros que emposto em meus textos, creio que toda a literatura do século XX (mas isso já começou ao menos no século XIX, sobretudo na França com Baudelaire, Mallarmé e Flaubert) se fez, de um modo ou de outro, pela mistura de gêneros. O que são o *Ulysses* e o *Finnegans Wake*, de Joyce, senão, entre várias coisas, uma mistura de romance, poesia, tradução, filosofia, história e estudo étnico ou antropológico? Tanto os autores da alta modernidade quanto os pós-vanguardistas, pelo menos os que mais me interessam, sempre combinaram formas distintas de acesso ao literário. Faz muitos anos que *O livro do desassossego*, de Pessoa/Soares, está em minha cabeceira – amo quase todo o Pessoa, mas esse volume tem um lugar decisivo em minha interlocução literária.

Quanto à contaminação mútua entre poesia e prosa, procede sem dúvida de Baudelaire, sendo difícil decidir se gosto mais das *Flores do mal* ou dos pequenos e delicados *Poemas em prosa*, que também fizeram parte de minha formação. Baudelaire disse tudo e um pouco mais (essa é a definição mesma de suplemento, aquilo que excede) acerca da invenção literária como tento praticá-la. Não sei se obtenho êxito, mas, sem essa mistura, a ficção e a poesia, bem como o teatro, me entediam profundamente. Felizmente alguns dos autores contemporâneos que tenho lido vão nesse sentido. Além dos citados Coetzee, Vila-Matas e Sebald, há Gonçalo Tavares, Paul Auster e Lydia Davis, entre outros. Diria mesmo que a literatura em estado puro não me interessa em absoluto, só me interessa a “maçã envenenada”, com filosofia, artes visuais, música, história, com a vida em suma. Como Rosa, penso que literatura tem que ser vida, porém reinventada – vida pulsante

(Clarice). Isso tem a ver com a forma diário, que também faz parte de sua pergunta. Digo em algum lugar que o diário é uma combinação de diversos gêneros, e por isso me interessou também reinventá-lo.

Karl Erik – *Onde você se posiciona na tradição literária brasileira? Quem são suas referências e modelos principais? Clarice é um nome que se impõe, mas quem são em sua própria interpretação os precursores?*

Como escrevi no próprio ensaio sobre Clarice, não trabalho com a noção romântica de influência mas sim com a de *confluência*. A diferença é que, no primeiro caso, o influxo vai de um ponto a outro, linearmente num único sentido, enquanto, no segundo caso, há mesmo uma confluência de interesses e afetos. Os meus autores preferenciais são aqueles porque me afeiçoei, em relação aos quais procuro devolver na mesma moeda afetiva. Estou citando de propósito o tema de um maravilhoso colóquio que você e Heidrun Krieger organizaram na PUC-Rio em 2013, em torno de “literatura e afeto”, temática que se explicitou para mim no início dos anos 2000, justamente quando iniciava as primeiras tentativas de me lançar enfim publicamente como escritor. Por exemplo, no momento em que descubro Clarice, ao entrar na universidade, num curso de teoria da literatura, com minha querida Evelina Hoisel, hoje professora titular da UFBA, é como se as correntes sensórias e intelectuais que já perpassavam meu corpo encontrassem um lugar para desaguar e seguir novos cursos. Tudo em mim já me preparava para encontrar e desenvolver um aprendizado passional e muito prazeroso com o universo clariciano.

Li muita literatura brasileira em toda minha formação, mas um pouco menos hoje. Lia em parte influenciado pela escola, em parte pelos livros que encontrava ao alcance da mão em casa, emprestados por amigos ou na biblioteca do ginásio, na cidade do interior onde nasci, a pequenina Camacã, nome com tantos ecos indígenas... Minhas paixões são todas clássicas e de todos esses autores ficou um resíduo no que faço: os citados Alencar, Machado, Amado (sou da mesma região do cacau onde ele nasceu), Verissimo, Graciliano, Pompéia, Azevedo, Lima Barreto, Rodrigues, Queirós, Fonseca, Nassar etc. etc. *A ostra e o vento*, de Manuel C. Lopes, foi um livro que me deslumbrou na adolescência por seu lirismo. Não sei se ainda é editado e lido, mas lembro de ter assistido há alguns anos a uma bela adaptação para o cinema, com música de Chico Buarque. Outra descoberta importante foi a *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, que marcou minha geração de amigos, bem como seus *Diários*, agora finalmente reeditados. Trevisan deve ter sido o primeiro escritor “sério” que adquiri com meus próprios recursos, quer dizer, com a mesada que recebia de meu pai. Tinha lido uma resenha num jornal de Salvador sobre um de seus livros e acabei comprando *O vampiro de Curitiba*, que me marcou bastante. Dos modernistas históricos, gosto muitíssimo de Mário mas me delicio com Oswald, por tudo o que ele representou de desconcerto, irreverência e inversão do fluxo das influências europeias com suas (não) teses antropófagas. Hoje penso e escrevo criticamente sobre o legado da antropofagia, questionando a metáfora desgastada da devoração. Mas considero que naquele contexto dos anos vinte e em tudo o que se seguiu na cultura brasileira, a vertente antropofágica teve um papel libertador, que de fato deságua na

tropicália, outra referência pessoal fortíssima. Acho Caetano de longe um dos maiores poetas de nossa língua e o coloco ao lado de Camões, Pessoa, Drummond e Cabral. Certamente um especialista de poesia não concordará comigo, mas assumo tal opinião como leigo amoroso. Sobretudo a teoria concreta, mas também a prática poética, antilírica, do concretismo me fascinou quando jovem, e até hoje tenho grande admiração por Haroldo e Augusto de Campos, sem dúvida dois de nossos artistas universais, pois o concretismo é estudado em diversas instituições estrangeiras.

O primeiro contato com a poesia também dita séria foi com as antologias poéticas de Vinicius e de Drummond, que li quando ainda morava em Camacã, quer dizer, antes de completar catorze anos, quando então fui estudar em Salvador. Drummond, Pessoa, Baudelaire, Mallarmé, Cabral, Cecília, Bandeira e Whitman são até hoje minhas referências principais em poesia, mas a poesia em prosa de Rimbaud também me ilumina bastante. Tenho uma dívida enorme para com a literatura nacional, dívida esta que resgato escrevendo, e portanto me liberando desse “empréstimo”. Contudo, desde cedo me interessei por autores de outras nacionalidades, quando criança lendo as adaptações, e mais tarde pegando o touro pelos chifres, num corpo a corpo intelectualmente apaixonante. Em ficção, minhas confluências brasileiras maiores são sem dúvida Rosa, Clarice e Machado, que leio cada vez menos para não ser abduzido por nenhum deles. O risco é enorme de praticar uma cópia empobrecida dessas escritas demasiado fortes. Escrever um livro de ensaios a partir de Clarice foi um modo de exorcizar o fantasma da influência, tornando-a uma precursora. Esse termo tão borgiano é de uma beleza extrema: pré-cursor, o curso que pre-

cede, que antecipa o fluxo por vir. Eis outra boa definição de literatura hoje: a arte de inventar precursores, em ficção, em poesia, em ensaio, em biografia, em artes, em filosofia, em antropologia etc. De preferência misturando tudo e confundido os parâmetros, os dispositivos institucionais, os limites de gênero, as fronteiras nacionais. Como diria Rosa: ave, palavra!

No *Retrato desnatural* e em outros textos, busquei reinterpretar essa noção de confluência igualmente por meio de uma nova leitura da antiga categoria da emulação. O termo está lá, por vezes de forma jocosa – como jogo. Numa perspectiva pós-romântica, vanguardista e, agora, pós-vanguardista, emular é tomar diversas escritas como ponto de partida, não para imitá-las servilmente, mas para de algum modo, com menor ou maior sucesso, rivalizar com elas. Essa ideia de rivalidade já comparecia na *emulatio* clássica, de origem greco-latina. A diferença é que o exercício de emulação antes se fazia tomando alguns autores como modelos, tal como no caso exemplar das epopeias. No contexto pós-romântico, vanguardista e pós-vanguardista, contemporâneo, a ideia de um número restrito de modelos se esfacela, e a noção de confluência desloca em definitivo a de influência. É isso que nomeio como estética da emulação, englobando também as artes visuais, o teatro, a filosofia e outros discursos, digamos, menos artísticos: a política, a mídia, os esportes etc. O emulador é, antes de tudo, um fingidor. João Cezar de Castro Rocha estudou amplamente essa problemática emulatória, inclusive citando o *Retrato desnatural*, em seu livro sobre Machado de Assis na coleção que dirijo para a Record (selo Civilização Brasileira).

Karl Erik – *Qual é a relação para um leitor profissional como você entre o prazer da leitura e o impulso da criação?*

Como disse na primeira resposta, a leitura é o princípio mesmo da literatura. É escritor, por definição, aquele que lê e lê bem. Mas ler bem, nesse caso, vai muito além de decodificar um texto. As melhores leituras são interrompidas, aquelas que você faz erguendo a cabeça, como definiu Barthes lindamente num ensaio – aliás, ele é um de meus confluentes mais decisivos, bem como, sabidamente, outros pensadores franceses de sua geração. Dificilmente consigo ler um livro de ponta a ponta sem anotar alguma coisa e por vezes sem inventar um novo texto, à margem, a partir do que leio. Meus livros estão quase todos rabiscados, frequentemente com pedaços de um texto que posso ou não desenvolver alhures.

Ler, para mim, é sinônimo de rabiscar, de traçar novos cursos, para me tornar, com alguma felicidade, o precursor de alguém mais adiante. Tempo e contratempo, antecipação e retardo, eis o ritmo binário da invenção literária, termo que prefiro ao ultrarromântico “criação”. Inventar não é criar a partir do nada, mas estabelecer relações entre as coisas e os discursos do mundo, com recurso igualmente à imaginação. Os livros que não risquei decerto foram os que menos me interessaram. Nem todo livro é arrebatador, longe disso. Isso vale tanto para o que você chama de leitor profissional, decerto se referindo ao professor, crítico e teórico, quanto para o escritor, que é tanto um amador quanto, a seu modo, também um profissional. Minhas leituras são, quase sem exceção, uma mistura de viagem idílica, quase descomprometida, e possibilidade de escrita ou reescrita infinita do texto da outra e do outro que me raptam. *Le*

Ravissement de Lol V. Stein, bem como diversos livros de Marguerite Duras, fazem parte do percurso literário que estou referindo. Não é a leitura essa forma de arrebatamento, de raptó ou quase “estupro” de que escapamos por meio do comentário e da reescrita? Todo grande escritor não passa de um reescritor dotado de imaginação, sua verdadeira linha de fuga. Tudo isso ocorre com grande influxo de prazer, senão não tem graça.

É nesse sentido que o sistema literário brasileiro é mais limitado do que deveria. Infelizmente a escola, sobretudo a pública, não forma em geral bons leitores, ou seja, sujeitos capazes de decodificar e reinventar o texto alheio. Se formássemos bem indivíduos aptos à decodificação, já seria um grande avanço, pois um dos problemas mais graves de nosso sistema escolar é gerar semiletrados, aqueles que mal assinam seus nomes e leem precariamente, quando o conseguem. E não é que seja tão baixa a verba para a educação, mas ela é mal administrada e, sobretudo, os professores do primeiro e do segundo grau são malformados, além de ganharem muito pouco. Li recentemente que mais da metade desses docentes jamais frequentou a universidade.

É duro escrever literatura nesse contexto de semiletramento, tendo que concorrer com mídias que fornecem o conteúdo visualmente mastigado. O porvir da literatura, no Brasil e no mundo, depende dessa atividade tão arcaica quanto a humanidade: o ato de ler e decifrar signos visuais, auditivos, táteis, olfativos, gustativos, amplamente sensoriais e cognitivos. Todo grande leitor é potencialmente um grande escritor: mesmo que nunca publique um livro, a escrita se faz mentalmente e se inscreve no corpo e nas ações que pratica. A equação é elementar: literatura = leitura. E a melhor definição de

cidadania que conheço é a da aptidão à leitura em sentido estrito e amplo. Nada mais triste do que quem é incapaz de decifrar as múltiplas escritas do mundo, e nosso país conta com muitos indivíduos nesse lamentável estado.

Ana Chiara – *Existe uma poética da epígrafe no seu livro Retrato desnatural (diários – 2004 a 2007) que seguiria os ditames de uma política da amizade, segundo uma definição de Blanchot, que disse: “A amizade, esta relação sem dependência, sem episódio e na qual, porém, entra toda a simplicidade da vida, passa pelo reconhecimento da estranheza comum que não nos permite falar de nossos amigos, mas somente de lhes falar”?*

Penso que, sim, em meus livros de ficção há uma poética da epígrafe relacionada a uma política da amizade. As epígrafes me fascinam por dois motivos principais. Primeiro, elas dão o tom do texto que vem a seguir, o que em inglês se chama de keynote. Muitos textos, e não apenas os meus, é claro, podem ser lidos a partir das epígrafes, que constituem de fato um ponto de partida. As dedicatórias também contam bastante, pois muitas vezes a pessoa a quem se dedica o escrito foi seu inspirador ou sua inspiradora. Do primeiro caso, há inúmeros exemplos em *Retrato desnatural*, por meio das citações de Montaigne, de Almodóvar, de Zé Celso Martinez e de tantos outros. Do segundo caso, daria o exemplo de um conto do livro *Cantos do mundo*, dedicado a Michael Löwy. Intérprete de Walter Benjamin, Löwy sugeriu a possibilidade de um escritor brasileiro inventar uma narrativa na qual o pensador alemão viria dar aulas no Brasil – daí o meu “O dia em que Walter Benjamin daria aulas na USP”.

Citar autores é criar redes de amizade, não necessariamente confrarias, pois estas supõem em geral pessoas semelhantes, como também indivíduos do gênero masculino. É contra esse conceito consensual do que seja amizade que se dirige, a meu ver, a frase de Blanchot citada por você. O verdadeiro amigo não é fruto de nossa projeção narcísica, mas resulta de nosso estranhamento para com certas pessoas, estranhamento inicial que acaba se convertendo em afeto. Em geral, começamos por amar os dessemelhantes, ao menos comigo é assim, depois é que se instala uma parte de familiaridade. Por isso, gosto que meus amigos não pensem exatamente como eu acerca de diversos assuntos. E no fundo, jamais conheceremos de todo nossos amigos – qualquer excessiva afinidade nesse caso torna-se suspeita.

Diria que o mesmo acontece com as citações das epígrafes: são um diálogo com o texto do outro ou da outra, mas que não implica uma homogenia. Evidentemente, para que meu texto tenha alguma força é preciso que se distancie daquele de que partiu. Se apenas repetisse a fala alheia, não haveria interesse algum. O fato de um trecho citado dar o tom inicial a um poema, a um curto ensaio, a uma narrativa não quer dizer que se trate de mero desdobramento. Desdobramento até há, mas pode se dar num sentido divergente, desviante e inaugural.

Citar, como epígrafe ou não, se reveste assim de um duplo fito: por um lado, é um modo de homenagear o texto alheio, mas que, por outro lado, necessita passar pela prova de fogo da diferença. Meu texto só pode afirmar sua própria assinatura se for dotado de uma singularidade em relação aos outros que cito direta ou indiretamente. Sejam textos literários, filmes, canções ou obras de artes

plásticas, existe essa prova de fogo do singular, que é diferente da originalidade romântica. A originalidade supõe uma criação ex nihilo, do nada. Já a singularidade inventiva supõe um diálogo profícuo com a alteridade, que se torna um ponto de partida para outras aventuras e desventuras. Digo também desventuras porque o resultado é sempre incerto. Se coloco uma frase de alguém com o peso de um Proust como epígrafe de um texto meu, o risco é ser esmagado por essa voz todo-poderosa. Mas é um risco delicioso e lúdico, vale muito a pena tentar, sem temor nem tremor.

Ana Chiara – *De que modo em seus livros está implicada a questão da “bioescrita” com a teatralidade e/ou a dramatização?*

Prefiro, de fato, esse quase neologismo que você refere, *bioescrita* ou *bioficção*, ao de autoficção. O problema é que a autoficção se banalizou. Quando tive contato com o termo, em 1997, numa palestra da franco-canadense Régine Robin, quase ninguém o conhecia no Brasil. Desde então, por intuição ou por contato direto com o que se fazia e faz na França, por exemplo, a autoficção se tornou um modismo por aqui. Virou uma forma bastante redutora de projetar suas fantasias narcísicas no plano da literatura, descambando muitas vezes para um realismo pouco inventivo. Ora, quando li e pesquisei acerca do tema, o que me fascinou de imediato foi a possibilidade justamente de teatralizar a vivência imediata, mas sem realismo anódino. Teatralizar significava assumir diversas máscaras, supostamente falando na primeira pessoa, mas performando diversas outras. Essa inspiração veio em grande parte de Nietzsche, que não cessou de se reinventar ao longo de seus escritos, especial-

mente no *Ecce homo*. Mas veio também de Montaigne, cujos *Ensaio*s justamente fornecem a epígrafe do *Retrato desnatural* (“Pois é a mim mesmo que pinto”), de Pessoa, de Kaváfis e de Proust, entre outros. Em nenhum desses escritores homens, nem tampouco nas mulheres que me fascinaram, como Lispector, Duras e Ana C., a relação com a própria vida é desprovida de invenção. Para isso, basta ler as magníficas crônicas claricianas de *A descoberta do mundo*, ou *O amante*, de Duras, ou ainda vários textos de Ana Cristina Cesar na novíssima edição da Companhia das Letras. São escritas do eu, mas que se afirmam em tensão com a alteridade, com o desconhecido. Motivo pelo qual a autoficção para mim nunca deveria se tornar mais um gênero, como é o gênero bastante clássico da autobiografia.

Como a imagino, e até certo ponto pratico, a autoficção é somente um *dispositivo*, que posso articular em alguns de meus textos, ou em certas passagens, sem reduzir tudo a um imenso EU, como muitos fazem hoje. Digo em algum lugar do *Retrato desnatural* que o EU é apenas uma ficção: alguém já encontrou um EU, por assim dizer, em pessoa? Eu não!!! O EU é apenas uma das máscaras que inventamos para evitar o esfacelamento dessa identidade perfeita com que sonhamos... Acredito que cada indivíduo é portador de diversos EUS, que vão se revezando em vários tempos e lugares, até o fim. Como cantarola um personagem de Almodóvar, “teatro, tudo no mundo é teatro”.

E isso é o que se pode chamar também de bioficção ou de bioescrita: a escrita de uma vida como reinvenção. No dizer radical de Cecília Meireles, que amo citar e recitar, “a vida só é possível reinventada”. É, portanto, para tornar minha vida possível que escrevo, de outro modo ela seria impossível: “eu” me suicidaria ou morreria de

tédio, o que dá no mesmo. O que salvou Baudelaire do tédio foi ter escrito amplamente sobre o *spleen*, senão acabaria envenenado pela própria melancolia.

Bioescrita é reescrita do eu como Outro, do eu outrado (Pessoa). Isso é o que nomeei num ensaio como *alterficção*, para rasurar a autoficção: ficção do eu como outro e não como mesmo egoico. A arqui-famosa frase de Rimbaud é incisiva e sem apelo: *eu é outro*, ponto final. Eu é, e não “eu sou”. Eu é: terceira pessoa do singular. Para se atingir a singularidade cabe passar pela prova do outro, do desconhecido, do abismo (Clarice em “Os desastres de Sofia” e em *A paixão segundo G.H.*). A diferença entre essa teatralização do eu e o teatro como instituição é que a primeira não tem roteiro, é feita de improvisos e instantâneos.

Quando nos damos conta, a peça está para acabar e não fizemos nem metade do desejado... A solução é reescrever a vida para compensar essa impossibilidade que é ter uma vida plenamente satisfatória, com começo, meio e fim bem amarrados. Basta ver como morreu o mais do que consagrado Drummond: achando-se insuficiente, no limite da impotência, e com toda razão. Como diz Clarice em algum lugar, salvo engano em *A hora da estrela*, que cito propositalmente de memória, morrer não me basta. Viver tampouco é bastante, sequer suficiente (Raduan Nassar). Me sinto sempre aquém de tudo – deve ser por isso que não paro de escrever, publicando apenas uma parte do que faço. Bioescrita: questão de vida e morte. Nada mais contemporâneo e, ao mesmo tempo, intempestivo.

Ana Chiara – *No panorama da cultura, considerando o grande público leitor: entre o jornalismo e a história, qual o papel do romance na atualidade?*

Essa é uma pergunta gigantesca que não tenho como responder em sua totalidade. Vou tentar trazer um pouco para o lado das coisas que escrevo, esboçando uma curta resposta, decerto insuficiente. Um de meus escritos inéditos, o livro de poemas *Camuflagens*, tem como epígrafe geral uma frase do *Ulysses*, de Joyce: “A história, disse Stephen, é um pesadelo do qual estou tentando despertar” (é uma tradução minha, certamente tosca, para: “History, Stephen said, is a nightmare from which I am trying to awake”). Penso que a história é, de fato, um grande pesadelo e minhas *Camuflagens* estão cheias deles: o sofrimento dos palestinos, o horror da guerra em geral, a tentativa mal-sucedida das manifestações em diversos países, o homicídio, o dolo, os conflitos de toda ordem, o sonho desesperado de uma vida melhor para os exilados, e por aí vai. Mas um romance, em vez de ser mero jornalismo, ou seja, registro realista dos fatos, precisa ser um reinventor da história, sob pena de virar simples documento. *Uysses*, como tantos outros romances da alta modernidade, é uma reinvenção da história como tentativa (provavelmente vã) de acordar do pesadelo. Tal é também o lance de *Grande sertão: veredas*, de Rosa, e de *A maçã no escuro*, de Clarice, duas tentativas precárias de sair do labirinto.

Sonho em escrever um romance. Mas sempre me indago qual ou como seria “meu” romance. Pois não existe uma fórmula para o gênero. Cada grande obra romanesca, sobretudo a partir do século XIX, na Europa e no resto do mundo, reinventa seu próprio gênero. Só não age assim quem se baseia em receita para o sucesso, em geral com resultado medíocre mas potencialmente muito vendável. Na quarta capa do *Retrato desnatural* vem sugerido que se trata de “romance”. Luiz Ruffato, reconhecidamente um de nossos melho-

res romancistas atuais, levou a sugestão a sério e considerou, com efeito, o volume como romance. Não tenho como explicar isso em poucas palavras. Só posso defender que existe ali a vida algo romanceada de um indivíduo, que se oferece em fragmentos ou, melhor, em pedaços. Bem lidos, esses pedaços textuais configuram uma trajetória não linear e bastante acidentada, porém é uma verdadeira trajetória ficcional. Chamo isso de “romance”, ou esboço de. Agora, tenho o projeto de escrever um romance “de verdade”, e já tomei inúmeras notas nesse sentido. Mas continuo me indagando o que seria isto: um romance “de verdade”? Um romance naturalista, realista, jornalístico ou autoficcional em sentido atualmente convencional? Como não encontro resposta satisfatória, vou escrevendo pedaços que, espero, um dia se juntem num todo mais ou menos harmonioso, que poderei nomear com mais exatidão como *romance*. Não sei que rosto terá, nem se terá algum, mas a aposta se faz por meio desse sonho acordado que é a ficção literária. Só ela pode nos livrar, ao menos em parte, do pesadelo da política, da guerra sórdida, do latrocínio, do terrorismo de Estado e do terrorismo de facções assassinas. A literatura tem a seu favor a capacidade infinita de inventar uma política dos afetos. É assim que leio (ou costumava ler) os romances fabulosos de Machado, sobretudo o *Memorial de Aires*: um testamento literário acerca da impossibilidade de fazer um “verdadeiro” romance. Essa ficção são as memórias afetivas de um senil, numa situação limítrofe, com um pé do outro lado.

Acredito muito, portanto, nesse romance por vir. Quando e se chegará, não tenho como prever. Só resta tatear ao acaso, traçando no escuro por enquanto minhas memórias de cego...

Antonio Cicero – *Penso que a crítica ainda não deu ao seu livro Retrato desnatural a importância que ele merece. Passando – e bem – por todos os gêneros, ele, numa espécie de Aufhebung hegeliana, ao mesmo tempo os incorpora e transcende. Como é possível, depois disso, escrever algo além de um Retrato desnatural II?*

Agradeço imensamente pela generosidade de seu comentário. É sempre muito complicado para um autor explicar por que um livro não recebeu a atenção que talvez – e enfatizo esse talvez – ele mereça. Não me interessa de fato o sucesso, disso a literatura atual está cheia, mas sim a leitura atenciosa da parte de leitores especializados e não especializados.

Nesse sentido, não creio que tenha havido propriamente fracasso, nem sua pergunta sugere isso, aliás. Alguns leitores cuja opinião tenho na mais alta estima, a começar por você, leram e apreciaram o livro com grande esmero. Uma de nossas maiores críticas, Leyla Perrone-Moisés, fez amplas referências ao *Retrato desnatural* num artigo em que tratou do que chama de “literatura exigente”. Um leitor bastante arguto das Minas Gerais, Flávio Boaventura, escreveu um ensaio de primeiríssima hora, que incluiu em seu livro *A máscara inquieta*, publicado pela 7Letras. Além disso, saíram duas excelentes resenhas na imprensa: uma de Carla Rodrigues, para o “Prosa & Verso”, do *Globo*, e outra de Italo Moriconi, que foi matéria de capa do caderno “Ideias”, no extinto *Jornal do Brasil*. O *Retrato* também é objeto do grupo de pesquisa sobre autores contemporâneos coordenado por Evelina Hoisel, na UFBA. Do mesmo modo, uma pesquisadora da UFES, Fabíola Padilha, escreveu um denso artigo sobre os aspectos autobiográficos do volume. Outro

mineiro, excelente ensaísta e poeta, Rodrigo Guimarães, escreveu igualmente um estudo. Por fim, um jovem pesquisador radicado em Paris, Daniel Rodrigues, também realizou uma intervenção em evento internacional, discutindo aspectos do livro. Já dos leitores não universitários, recebi diversos comentários bastante alentadores, por e-mail ou pessoalmente. Notei que, por vezes, o leitor menos instrumentado descobre certas nuances do texto que escapam ao scholar, e vice-versa. Por isso mesmo, não abro mão de nenhum dos dois, prezando muito a ambos.

Alguns colegas escritores também fizeram comentários muito encorajadores, como Armando Freitas Filho e Luiz Ruffato. Não me interessam o elogio gratuito ou sua contrapartida, o ataque infundado. Me importam realmente as respostas interessadas e interessantes, com a sensibilidade e a inteligência que cada um a seu modo pode investir na obra em questão. Razão pela qual mantenho grandes esperanças acerca de leituras vindouras.

Sabemos o quanto a história da literatura é instável em termos de reconhecimento. Autores consagradíssimos em sua época praticamente desaparecem quando morrem. Tal é o caso de Anatole France na França e de Coelho Neto no Brasil. Pode ser que em algum momento esses escritores sejam reabilitados, mas faz mais de um século que são pouco citados, nem talvez sejam reeditados. E o contrário também acontece: autores que em sua época não foram lidos reaparecem com toda plenitude nos séculos seguintes. Creio que a verdadeira força de Shakespeare só se expande inteiramente a partir do século XVIII, quando se tornará um escritor de escritores, uma referência incontornável na dramaturgia e na poesia. Ele foi autor popular em sua época, mas

o prestígio universal da obra veio depois, daí até hoje se conhecer pouco de sua biografia.

Não estou me comparando a nenhum desses autores, seria absurdo! Mas os indiquei apenas como sintoma do que costuma acontecer nos sistemas literários formal e informalmente. Nenhum livro, nenhum autor jamais pode ter certeza da validade e da permanência de seu reconhecimento, embora muitos atravessem séculos e cheguem até nós. Drummond tinha grande consciência desse problema e não se deixava envaidecer pelos louvores que lhe eram tecidos. Assim sendo, para nós, autores de hoje, é preciso relaxar quanto a maiores ansiedades e investir o máximo na qualidade da escrita. Se aquilo que fazemos tiver valor, alguém há de reconhecer. Se não, paciência, a história também está cheia de talentos abortados... Como diz Armando Freitas Filho, citando lindamente Clarice em epígrafe, o importante é cumprir o doloroso mas também prazeroso *Dever* até o fim. Essa é a tarefa de quem escreve, em qualquer tempo.

Como escritor, considero pessoalmente *Retrato desnatural* até agora o ápice do que desejei – e desejo – fazer em literatura. Trata-se de um livro que se deu todas as liberdades, formais e temáticas. Nele investi tudo o que para mim conta na literatura: a narrativa, a ficção, a poesia, o ensaio, o diálogo com as artes plásticas, com o cinema, com as novas tecnologias etc. Dei a sorte de encontrar uma pessoa dadivosa como Luciana Villas-Boas, responsável editorial da Record na época, hoje minha agente literária, que aceitou bancar um livro pouco comercial. Apesar disso, o volume vendeu relativamente bem. Eduardo Coelho, então editor da Língua Geral, também gostou bastante dos originais, mas disse que a editora não poderia bancar um volume dessa extensão.

Resisti muito à tentação de fazer um *Retrato desnatural II*, e acho que fiz bem, pois isso seria cair numa fórmula. Não dá para repetir o gesto de liberdade sem cair no clichê de si mesmo, a pior coisa que pode acontecer a um autor. Intuitivamente, passei a escrever outras coisas, que nem de longe são o oposto do *Retrato*, mas que buscam, sim, outras configurações. Quero sempre experimentar temas e formas que ainda não desenvolvi de todo. Sou um apaixonado pelo experimentalismo em artes, tenho uma dívida enorme para com as vanguardas do século XX e para com os movimentos precursores do século XIX, como o impressionismo e o pós-impressionismo.

Mas não me considero um vanguardista, isso seria ridículo hoje: ter a pretensão de estar na dianteira de tudo! Aliás, você mesmo já escreveu excelentes artigos sobre o assunto. O que me interessa é experimentar, tendo a impressão – espero verdadeira – de que cada livro inventa seu próprio gênero e sua própria forma, ao mesmo tempo em que preserva alguns traços que suponho sejam meus e que alguns leitores já reconhecem. Escrever um romance faz parte de minha trajetória por vir, assim também o desejo. Diante desse tipo de intenção, me vejo sempre desarmado, começando quase que do nada. No fundo, vou sempre buscar meus interlocutores preferenciais no passado, mas também no presente, ainda que à revelia de alguns deles...

Antonio Cicero – *Evando, como editor da Coleção Contemporânea, da Civilização Brasileira, você me encomendou o livro Poesia e filosofia, publicado em 2012. Assim, você sabe como é que percebo a relação entre essas duas atividades espirituais. Agora gostaria de saber o que você, que, como eu, pratica tanto filosofia quanto poesia, pensa sobre isso.*

Seu livro se tornou uma grande referência sobre esse assunto. Com efeito, essa é também uma temática que atravessa as coisas que escrevo, e decerto constitui um dos motivos de nosso diálogo permanente. Tentei teorizar isso em diversos ensaios, tais como *Derrida e a literatura* e *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. Também intento pôr em prática algumas dessas reflexões em meus escritos estritamente literários, mas sem cair em “aplicação” de conceitos. De modo que é difícil dar uma resposta concisa sobre esse aspecto que comparece praticamente em todos os meus textos, embora muitas vezes de forma disfarçada.

Não me considero um filósofo, nem tenho tal pretensão, por “n” motivos impossíveis de resumir. Todavia, desde adolescente, sempre me interessei por filosofia. Mas acho bom não ter feito essa opção na época do vestibular, escolhendo Letras. Mesmo assim, desde o início dos anos 90, quando fui à França e me tornei aluno de Sarah Kofman, na Sorbonne, e de Jacques Derrida, na E.H.E.S.S., tenho lido sistematicamente tanto autores da tradição, como Platão, Kant e Hegel, quanto filósofos modernos e contemporâneos, como Heidegger, Benjamin, Deleuze e principalmente Derrida. É uma leitura bem particular, com uma curiosidade específica por temas que me fascinam desde sempre: a relação entre vida e morte, a interseção complexa e ineludível entre o empírico e o transcendental, a grande questão da verdade, a relação homem/animal, o racionalismo etc.

Quando escrevo o que se chama de texto literário, não tenho dúvida de que essas questões aparecem, muitas vezes voluntariamente. Mas procuro a todo custo, e torço para que seja com algum sucesso, não fazer literatura filosófica, que considero uma chatice.

A literatura não precisa imitar a filosofia para ser potente, ela tem seus próprios instrumentos e sua própria história. Não creio em absoluto que sejam campos rivais, mas antes vicinais, que se recobrem ao longo da história ocidental dos mais diversos modos. Falo do Ocidente porque, por bem ou por mal, é a única cultura a que tive acesso mais direto, pois infelizmente meu contato com as culturas indígenas e de origem africana já foi bastante mediado. Para mim, a literatura ou, melhor, alguns textos literários elaboram uma forma de pensamento que pode ser tão ou mais relevante do que os textos da tradição filosófica. É isso o que chamo de *literatura pensante*, que não é um rótulo classificatório, porém um modo de ler determinados textos para ver como neles se elabora um tipo de pensamento bastante diferencial. Foi o que procurei fazer em meu ensaio sobre Clarice.

Além disso, lembro que diversos escritores dialogaram explicitamente com a filosofia, sem de modo algum se reduzirem a simulacros de filósofos. Goethe, Mann e Machado, entre outros, não tiveram nenhum temor em citar e comentar textos da tradição dita metafísica, muitas vezes de forma irônica. Basta aqui referir o arquifamoso “humanitismo” de Machado.

Antonio Cicero – *Você acredita em Deus?*

Essa é uma questão vastíssima e que também faz parte de nossa “conversa infinita”, para citar um livro de Maurice Blanchot de que gosto muito. Vou tentar responder como leigo, a única posição nessa matéria em que me sinto competente. Não penso que o importante seja ainda “acreditar ou não acreditar em Deus”, e por

isso percebo certa ironia no modo como você colocou a questão. Penso que essa indagação pertence à órbita da teologia, saber que entrou em declínio com o final da Idade Média e chegou ao século XIX totalmente desacreditado, depois da grande revolução das Luzes. Não sou um homem de fé, nem de não fé, então para mim essa temática, colocada assim, já está ultrapassada, exceto para os que professam algum tipo de religião. Nisso eu enquadraria o ateísmo e o agnosticismo. Ambos são rótulos que já encontram sua situação bastante definida na história do teologismo.

Haveria, portanto, três modos básicos de valorizar Deus ainda hoje: em primeiro lugar, o teísmo ou o fideísmo, que são os modos de compromisso direto com Deus, como o nome já diz, por fidelidade e fé. Em segundo lugar, o ateísmo, uma religião que não ousa dizer seu nome, mas que mal o disfarça: a-teu é o que nega Deus (*a-theos*), mas a negativa o prende infinitamente à divindade, e ele acaba sendo um crente eterno por vias negativas. Por fim, o agnosticismo igualmente ainda faz parte do campo das doutrinas teológicas, tendo sido inventado como movimento pelo positivista Thomas Huxley: a-gnóstico tem o mesmo defeito de ateu, apenas nega o adjetivo “gnóstico” (sábio ou conhecedor de assuntos metafísicos), declarando-se “ignorante”. Em ambos os casos, a privação ou a negação indicadas pelo “a” mantêm um vínculo permanente com o nome que negam. Epistemologicamente pouca coisa muda.

Ora, sinto-me nessa perspectiva um legítimo herdeiro das Luzes e considero que o nome de Deus já fez mal o suficiente à história da humanidade. É preciso simplesmente abandoná-lo à própria sorte e à dos que o veneram: teístas, ateus e agnósticos. Sou também um leitor assíduo de Nietzsche, embora não subscreva tudo o que ele

diz. Aliás, não subscrevo a totalidade do pensamento de nenhum filósofo, pois todos merecem algum tipo de questionamento. Mas Nietzsche escreveu o essencial sobre a figura de Deus: *Assim falou Zarathustra*, *Gaia ciência*, *Ecce Homo* e *O anticristo* são maravilhosas paródias, dramas cômicos, em que se encena a morte de Deus. Enfatizo esse aspecto teatral. Ao contrário dos que tentam reinserir Nietzsche na tradição teológica, a graça e a comicidade de seus textos estão em não levar nem o Deus do monoteísmo nem os deuses politeístas a sério. Zombou deles a maior parte do tempo, mostrou como eram máscaras culturais e assim os tratou e destratou. Mesmo Apolo e Dioniso, que ele amava, eram figurações culturais e não entidades transcendentais, verdadeiras anedotas. Esse era e continua sendo o teatro filosófico nietzschiano como o interpreto: tratar as religiões como mitologias, descreditando-as como artigo ou matéria de fé. Os valores de Nietzsche eram bem outros e estavam mais próximos das artes, como desenvolveu Rosa Dias num belo livro sobre o assunto, também para a Coleção Contemporânea. Aí o horizonte epistemológico muda completamente: não estamos mais, agora no século XXI, no campo das questões teológicas, que perderam a validade há mais de dois séculos. Estamos, sim, no campo das novas Luzes, das Luzes de hoje, que são uma combinação complexa de razão, inteligência, sensibilidade, intuição e muita pesquisa. Nesse sentido, as religiões me interessam bastante, mas apenas enquanto mitologias e como assunto de investigação intelectual. Assim, defendo apaixonadamente que tudo deve ser investido para compreender como surgiu a ideia de deuses na humanidade, em seguida a noção inicialmente egípcia do Deus único, que se transformou no monoteísmo dos povos semíticos. Como ocorreram

as guerras de religião, o poder destrutivo dos dogmas, os diversos fanatismos, os fundamentalismos atuais etc. etc. A tarefa é imensa e ela deve ser abordada numa perspectiva multidisciplinar: história, filosofia, antropologia, sociologia, etnologia, economia, política, literatura, artes e assim por diante. A teologia pode até dar alguma contribuição, desde que abra mão dos dogmas que sempre a regeram, algo quase impossível.

Em suma, o Deus dos judeus, dos cristãos e dos muçulmanos (será realmente o mesmo para todos esses fiéis?), por exemplo, só me interessa como personagem mitológico, e me sentiria espantado ao ter que minimamente acreditar ou desacreditar na existência real dessa grande e terrível fábula. Seria tão estranho quanto se me indagassem se acredito em Zeus, Hermes, Atenas ou qualquer outro personagem do panteão olímpico – daí a ironia a que me referi, diante de tamanho anacronismo. Os gregos do século IV a.C. ainda acreditavam nessas entidades, mas isso faz muito tempo... Já Heráclito dizia, um século antes, que o que existe não foi criado nem por divindade, nem por homem algum. Ele conseguiu antecipar em dois milênios e meio o declínio do teocentrismo e do antropocentrismo humanista, ambos movimentos altamente dogmáticos!

Você mesmo já escreveu, com grande liberdade, belíssimos poemas a partir da Torre de Babel e de alguns mitos greco-latinos. Há também inúmeras referências mitológicas no que faço, em geral de forma bem-humorada e desconstrutora. Adoro brincar com os mitos para desmistificá-los e desmitificá-los igualmente. Se consigo, não sei, mas é uma brincadeira que muito me apraz.

Inclusive um dos motivos para responder um tanto longamente a sua pergunta bastante provocativa e até mesmo aporética é que o

tema religioso faz parte de um livro atualmente no prelo: os *Cantos profanos*, que acabou de sair pela Editora Globo, em que falo da necessidade de simplesmente esquecer Deus, para retirá-lo da cena, apagando-o um dia em definitivo da memória dos homens. Estes rirão muito, daqui a algumas décadas, quando alguém lhes lembrar que um dia seus ancestrais, quer dizer, alguns de nós hoje, ainda davam importância às divindades. Nesse dia, o contexto cultural será tão diferente que mesmo a palavra “laico” não fará mais sentido, pois terá perdido o outro elemento com que fazia par... Não vejo isso como utopia, mas como sonho bastante real.

É preciso urgentemente libertar a humanidade e o planeta como um todo da ideia tenebrosa do Deus totalitário. Para tanto, cabe traçar o quanto antes a genealogia plural do fenômeno religioso. Enquanto isso não ocorre, o direito ao culto mítico deve ser preservado como assunto privado, reduzindo-se a um mínimo a visibilidade pública dos símbolos religiosos. Isso porque a maioria das religiões tem caráter proselitista, e para os fundamentalistas o deus deles não só é melhor do que o dos outros, mas também, por isso mesmo, autoriza a matar. Essa possibilidade está inscrita tanto no Velho Testamento quanto no Alcorão. No ano passado, vi um documentário na TV a cabo em que jovens israelenses justificavam o assassinato de palestinos dizendo que a Bíblia é que os ordenava a fazer isso. Esse é o mesmo argumento dos fundamentalistas islâmicos. É claro que a maior parte dos judeus não pensa assim, tampouco os muçulmanos esclarecidos. O mesmo se aplica aos atuais evangélicos no Brasil e em outros países.

Entretanto, a facção fundamentalista de qualquer religião pratica atrocidades em nome do Senhor absoluto. Religião é matéria de

grande perigo para os humanos em geral, e em nome da salvação eterna muitos homicídios continuam sendo cometidos. Motivo pelo qual cabe elaborar uma legislação bastante refinada sobre os limites do culto às divindades, quaisquer que sejam suas origens, como um direito importante mas do qual não se deve abusar. Proibir a visibilidade simbólica apenas é inócuo. Seria preciso também uma grande campanha de esclarecimento e educação cultural – mas quantos governos, hoje, estão dispostos a realizá-la?

Por fim, compararia as religiões às drogas e aos fármacos em geral. Há aqueles que sabem fazer bom uso dos medicamentos e psicotrópicos, em prol de seu bem-estar e do alheio. Porém, há muitos outros que utilizam as drogas para se autodestruírem, levando junto, se possível, uma grande quantidade de pessoas. A devoção religiosa pode sem dúvida trazer benefícios, desde que bem dosada e controlada publicamente pelo Estado.

Godofredo de Oliveira Neto – *O conto que fecha a segunda parte de Cantos do mundo (2011) tem como epígrafe uma frase em que Hélio Oiticica propõe literalmente: “Experimentar o experimental” (p. 139). Seria esta sua divisa, como ficcionista? Como e por que produzir literatura experimental numa época em que o mercado, a mídia e mesmo parte do meio acadêmico privilegiam outros critérios em suas escolhas?*

Se é uma divisa, não sei, mas foi uma frase que me marcou muito e que é sem dúvida uma das linhas de força de minha atividade como ficcionista e como ensaísta. Ensaio e ficção se aproximam desde logo porque ambos são formas de experimento, de tentativas-e-erros, de uma pesquisa incessante que constitui provavelmente

meu estar no mundo. Li recentemente uma entrevista do artista plástico norte-americano Richard Serra em que ele sublinha esses dois aspectos: sua relação com a escultura é um modo de elaborar suas experiências pessoais e, por isso mesmo, ele realiza uma investigação constante. É por essa razão que amo a palavra francesa *recherche*, que significa busca e pesquisa, ou seja, vida e obra entrelaçadas, algo como *vidobra*, se o termo soa bem...

Retomo aqui parte de uma das respostas que dei a Antonio Cicero. A frase de Hélio Oiticica pode ser lida de inúmeros modos. Minimamente, creio que essa foi a forma que ele encontrou de evitar cair na armadilha da repetição inócua, ou seja, achar que descobriu uma fórmula de experimentar a linguagem artística e se acomodar. Sabemos que H. O. nunca estacionou, buscando até o fim novos modos de invenção, num estado inventivo permanente, que era sua própria vida. Não por acaso são as artes plásticas que mais me inspiram atualmente. Ao contrário da literatura, que, de um modo geral, mas nem sempre, tem se afeiçoado nos últimos tempos a uma linguagem comum que beira o banal, as artes plásticas se empenham cada vez mais em levar sua própria linguagem ao limite. Isso acontece na escultura, na pintura, nas instalações, no vídeo, nas performances e em todo tipo de intervenção urbana. Frequentemente essas linguagens se misturam, gerando um híbrido difícil de definir a partir de conceitos tradicionais.

É claro que Damien Hirst e Jeff Koons realizam coisas comparáveis a verdadeiras mercadorias, os ateliês deles se parecem mais com linhas de montagem do que com laboratórios de invenção. Têm também muitos seguidores, apenas com menos talento, pseudoartistas que vivem de puro marketing, fazendo pose de rebelde – uma

mediocridade que pode render milhões. Mas há inúmeros artistas de fato inventivos e que mexem emocional e intelectualmente comigo: Cildo Meireles, Ernesto Neto, Carlito Carvalhosa, para citar alguns brasileiros, Antony Gormley, Gerhard Richter, além do próprio Richard Serra, entre outros.

O mesmo ocorre com o cinema. Já assisti a todo tipo de filme, de blockbusters a películas bastante experimentais, mas estas últimas realmente me inspiram a tentar fazer algo parecido na narrativa. Agora mesmo tenho escrito narrativas que provavelmente configurarão meus *Terceiros cantos*, fechando uma trilogia improvisada ao longo do percurso, mas que talvez receba outro título. Há duas semanas assisti a um filme, a seu modo, experimental, *Oslo, 31 de agosto*, do diretor norueguês Joachim Trier, parente distante do dinamarquês Lars Von Trier, mas com uma linguagem bem distinta deste. Quando voltei para casa, não consegui parar de pensar naquela história e em alguns recursos que o diretor agenciou para elaborar uma narrativa que, no fundo, tem uma historinha relativamente simples de um jovem envolvido com drogas etc. Isso bastou para que se esboçassem duas histórias utilizando algumas das técnicas do filme e mesmo alguns de seus temas, embora com uma abordagem bastante diferenciada. Provavelmente se algum espectador que tenha visto o filme ler uma dessas narrativas, não reconhecerá a relação de gênese, pois minhas cópias são quase sempre transformadoras, até porque as linguagens são bem diferentes. Não sei se vou colocar esses textos na nova coletânea, escrevo muito mais do que publico, mas eles estão dentro daquilo que chamo de meu pró-jeto: as coisas que, de modo às vezes irrefletido, vou lançando para frente, mais adiante, sem medir as consequências e sem

fazer ideia de aonde vão dar. Será que esses livros que tenho lançado algum dia conquistarão o mercado? Não sei, tentar responder a isso me paralisaria. Só sei que não me interessa nem um pouco fazer outra coisa. Quiçá um dia ocorra reconhecimento efetivo. Se não ocorrer, paciência. Como diz um personagem de Beckett, *eu tentei...* Por outro lado, como já disse, foi uma agradável surpresa perceber que meus dois livros ficcionais obtiveram um retorno tanto por parte do leitor comum, não especializado, quanto por parte de, digamos, profissionais da escrita. Teria vários exemplos, vou dar apenas um. Poucos meses depois de ter publicado *Retrato desnatural*, recebi o e-mail de um leitor do interior de São Paulo, dizendo que tinha lido e relido o volume, gostado muito e que doaria a uma biblioteca, assim como costuma fazer com os livros que julga importantes. Era uma mensagem muito bem escrita, mas sem nenhum jargão acadêmico, espontânea como costumam ser as declarações dos indivíduos que amam a leitura pelo prazer e pela curiosidade. Aliás, acho que a grande divisa de toda literatura deveria ser mesmo esta, como queria o poeta latino Cícero: para deleitar (antes de tudo), para comover (sempre), para educar (dos mais diversos modos). Sem um desses três elementos, a ficção, a poesia, a biografia e o ensaio ficam uma coisa desenxabida, anódina. De alguma forma, meu leitor paulista obteve prazer, emoção e depreendeu algo de útil em meus escritos, sem necessariamente dispor de instrumentos especializados. Recebi diversos outros testemunhos semelhantes. Quanto à crítica universitária, já mencionei que mais de um pesquisador colocou livros meus em seus projetos e alguns textos foram publicados. Em ambos os casos, felizmente não tenho nenhum controle sobre o que o outro e a outra pensam a respeito de minhas

ficções. Procuo acolher as leituras como elas vêm, ouvindo atentamente o que me dizem e agradecendo sempre como uma dádiva. A leitura é decerto o porvir da literatura, mas nenhum escritor pode prever o que acontecerá daqui a alguns anos com suas obras. E isso é um bem, pois representa um desafio para não se acomodar e continuar experimentando. Gostaria de ter muitos leitores, sinto horror pelo elitismo. Mas sinto igual horror pelo populismo: fazer literatura apenas para agradar ao mercado e a um tipo de leitor que adora consumir o já visto. Me indago sobre o que restará de tudo quanto se publica e badala hoje em dia – talvez muito pouco. Mas ninguém está mesmo apto a prever o futuro, tanto mais que a experiência do tempo se acelerou incontrolavelmente.

Em contraponto ao que acabei de dizer, pelo menos dois autores que li depois de publicar meus primeiros livros me fizeram ver que, também em literatura, o experimental está vivo: os já citados Sebald e Coetzee. Deste li recentemente o *Diário de um ano ruim*, que tem sido tomado como um dos parâmetros da literatura contemporânea de qualidade, e me agradou muitíssimo. É um texto dividido em três faixas, na mesma página: na parte de cima, encontra-se uma série de pequenos ensaios sobre questões atuais; na parte do meio, a voz narrativa do escritor que fala de suas relações com a digitalizadora dos ensaios; e na parte inferior, o rodapé, a voz feminina da digitalizadora (avatar da antiga datilógrafa) dá sua versão dos fatos. Eis um relato altamente experimental, feito por um escritor em plena atividade, que muito me encantou. Sebald fez igualmente uma literatura bastante ensaística, acompanhada de imagens que não são meras ilustrações. Desde *Retrato desnatural*, quando ainda não o havia lido, desejo associar imagens a meus textos, por razões

editoriais ainda não pude fazê-lo, mas espero conseguir isso no próximo. Vou tentar.

Resumindo, “experimentar o experimental”, como penso, significa antes de tudo ver como se pode inventar hoje sem simplesmente repetir o legado das vanguardas. E sem tampouco cair nas armadilhas do mercado. Não desprezo o mercado, isso seria ingênuo, mas creio que a relação deve ser sempre crítica e desconfiada, sob o risco de trituração pela máquina. Há inúmeros casos desse engodo, me dispense de citá-los, pois se tornaram quase uma norma. Ressalto, contudo, que também aprecio a literatura convencional, o poema clássico metrificado, o romance realista bem construído, a peça com começo, meio e fim. Só que vou procurar isso no século XIX ou antes, momentos áureos desse tipo de literatura. Hoje me interessa o que me desafia e inquieta, como o filme extraordinário *O som ao redor*, de Kleber Mendonça Filho, e a cinematografia em curso de Eryk Rocha. O cinema experimental contemporâneo é, com efeito, muito estimulante e o busco no circuito ou nos festivais.

Godofredo de Oliveira Neto – *No conto “O dia em que Walter Benjamin daria aulas na USP”, você atribui ao personagem inventado a partir do pensador alemão a seguinte afirmativa: “Contudo, se um dia dominar o idioma, não sei se será possível filosofar em português, nunca ouvi falar em filósofo brasileiro” (p. 162). Passadas mais de seis décadas da datação da carta em que se encontra, a frase parece manter toda a atualidade. Ao mesmo tempo, suas narrativas são de uma densidade tal que o vinculam à linhagem de escritores inaugurada por Machado de Assis e integrada por nomes como Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, cujos escritos temperam a ficção com uma boa dose de*

filosofia. A seu ver, a filosofia brasileira ainda surpreenderá o mundo, ou continuará limitada a essa aparição diluída, promovida por diletantes no regaço das artes? Seja qual for o prognóstico, o que significa para você tirar partido do enlace entre criação e reflexão?

Eis uma questão bastante espinhosa. Existe uma tradição filosófica brasileira. Aliás, é até uma das subáreas de estudo definidas pelo CNPq. Todavia, é fato que não tivemos até hoje nenhum filósofo, assim definido, com capacidade de influenciar e formar leitores a partir de um pensamento original. Menos ainda conseguiram nossos filósofos atravessar a fronteira, para serem traduzidos e apreciados lá fora. Temos, sim, uma grande tradição de professores, tradutores e leitores altamente especializados de filosofia. Mas esse é um problema do próprio sistema filosófico: pouquíssimos países, além dos notoriamente ligados à tradição metafísica, conseguiram afirmar uma voz própria em filosofia. Fora do grego, do latim, do francês, do alemão e, mais recentemente, do inglês, raríssimos são os casos de interesse internacional por filosofia em outros idiomas. Mesmo Agamben certamente é mais lido nas traduções francesas e inglesas, ou para outros idiomas, do que no original. Creio até que poucos leitores lembram que ele é italiano... Esse é portanto um problema geral da filosofia, que sempre foi irradiada no Ocidente a partir de algumas culturas hegemônicas. Torço para que no século XXI isso mude, mas ainda não há sinais claros nesse sentido, embora a investigação filosófica esteja tomando caminhos surpreendentes. Em contrapartida, temos uma exuberante tradição sociológica e antropológica. Normalmente são pensadores que se voltaram para ler e comentar aspectos da cultura e da sociedade brasileiras no

diálogo com outras culturas e sociedades. O mesmo ocorre com a crítica e a história literárias. Quanto aos escritores, decerto os que você cita dialogam com a filosofia. Mas me interessa neles sobretudo a formulação de um pensamento vinculado à própria literatura. Não creio que a literatura, quando pensa, esteja necessariamente retomando ou desenvolvendo temas da filosofia. Desde as origens gregas e mesmo desde as origens não ocidentais da literatura, vem se desenvolvendo um tipo de pensamento ligado à poesia, ao ensaio inventivo, ao teatro, ao romance. Veja Sófocles, Shakespeare ou Nelson Rodrigues. Os três são pensadores fundamentais que nada devem em princípio à filosofia, pois levam a uma experiência de pensamento que pode ser tão intensa quanto um comentário de Platão ou de Kant, porém com meios bem diversos.

O que me encanta na literatura é a densidade, ou seja, a capacidade de reverberar novas experiências no leitor, sem que se separe forma de conteúdo. Essas experiências são de toda ordem: intelectuais, emocionais, amplamente sensoriais. Em literatura, o pensamento nunca é meramente abstrato, pois se faz no cruzamento com diversos componentes bastante concretos. Diria que, nesses autores, a filosofia é apenas um dos elementos, uma linha de força entre outras. Talvez seja isso o que quis dizer quando inventei a referida expressão *uma literatura pensante*, que serve apenas para designar uma prática: a prática da reflexão em literatura e as experiências que suscita. O pensamento é um efeito que pode ou não ocorrer como resultado da interação, a maior parte das vezes fortuita, entre leitor e texto. Pensamento é uma relação inaugural com a alteridade, um acontecimento singular engendrado pelo desconhecido e que nos melhores casos atinge provocativamente o leitor.

Mas gostaria de chamar a atenção para um aspecto pouco apontado até agora por meus leitores. Apenas um sinalizou isso, o pesquisador Eduardo Losso. Trata-se de meu gosto pela cultura pop, que ajuda a nuançar um pouco minhas relações com a filosofia, sem que haja contradição alguma. Até aqui foi enfatizada minha relação com a chamada alta cultura, expressão cheia de equívocos, pois toda forma cultural relevante para mim é alta, o que não quer dizer que todas sejam iguais. Diferentemente, penso que o interesse disso que se chama cultura reside na topografia, na alternância entre mais e menos alto, até atingir o verdadeiramente baixo, que pode ser também outra forma de chegar ao ápice...

Pois quero falar também de minha relação com matéria menos nobre, ao menos em aparência. Como disse no início, respondendo a Karl Erik, havia todo tipo de publicação para leitura lá em casa durante minha infância. Mas houve um que me acompanhou durante anos, até o final da adolescência. Tal material foram, primeiro, as histórias em quadrinhos, depois os desenhos animados da TV e do cinema. A primeira coisa que consegui ler foi um almanaque da Disney, e essa arte refinada fez intensamente parte de meu imaginário infantil. Li bastante também as fábulas dos irmãos Grimm, cuja coleção meu pai adquiriu quando eu era pequeno, bem como os contos de Perrault, alguns na versão integral, outros na versão adaptada e em geral mais adocicada. Mas os personagens de Disney tiveram forte presença em minha infância. Não apenas Tio Patinhas, Mickey e Donald, mas também as histórias que ele adaptou para o cinema: entre muitas outras, as de Peter Pan, Bambi, A Bela Adormecida, Alice no País das Maravilhas, além dessa obra-prima da cinematografia mundial que é *Fantasia*, saudado por Mário de

Andrade como um filme luminoso. Já na puberdade me fascinavam sobretudo Super-Homem, Batman e um personagem hoje não por acaso desaparecido, o Fantasma. Quando enveredei em definitivo pela literatura adulta, sentia certa culpa por ainda gostar, em plena adolescência, de histórias em quadrinhos e de desenhos animados. Até que conheci a pop art de Lichtenstein e Warhol e me dei conta de que aquele material da cultura de massa poderia ser reutilizado magnificamente noutro plano cultural, sem culpas.

Hoje, Warhol é um dos artistas que mais admiro, exatamente por sua ousadia e capacidade de jogar infinitamente com as hierarquias culturais. Não é fortuito que minhas primeiras formas de expressão foram o poema, o romance e as histórias em quadrinhos, tudo inicialmente misturado no mesmo plano afetivo e intelectual. Ainda hoje, quando tenho tempo (raramente) gosto de ver um bom desenho na TV, sobretudo os de minha infância, como Pica-Pau, a Pantera Cor de Rosa e Tom & Jerry. Quando isso ocorre, me divirto feito a criança que outrora fui. Uma revistinha bem infantil da Abril, que creio existir ainda hoje mas num formato menor, chamada *Recreio*, possibilitava que se armasse em papel o chamado Mundo de Recreio. Para mim, era uma forma de materializar em muitas cores aquilo que a literatura me daria toda a vida: um universo de fantasias sem fim, boas e más.

Jamais quero perder esse gosto do menino pela cultura de massa, daí que, a despeito de sentir um prazer incomparável em ouvir música erudita e de vanguarda, nunca deixei de cultuar artistas pop como Michael Jackson e Madonna, além, claro, dos roqueiros clássicos, sobretudo a tríade espetacular: Beatles, Dylan e Stones. Ouço igualmente grupos contemporâneos, como Placebo, The Killers

e Radiohead. Combino tudo isso em algumas histórias, com citações explícitas ou implícitas de trechos de canções bem populares, algumas de Lupicínio, outras de Caymmi, Cartola, Gil e outros. Não dou exemplos, porque isso se encontra em muitas das coisas que publiquei, e não estou aqui para dar o mapa de minha ficção (risos). A tropicália apenas reforçou esse aspecto: duas das trilhas sonoras de minha infância foram “Superbacana” e “Alegria, alegria”, ambas de Caetano – mais alta cultura pop, impossível. Deixo apenas uma pista: o conto “O último show” foi claramente inspirado na trajetória de superstars do showbiz.

Godofredo de Oliveira Neto – *A terceira parte de Cantos do mundo se faz de histórias ambientadas em diferentes latitudes, que, no entanto, não recebem descrição detalhada e têm seus poucos dados bastante subjetivados. Quem quisesse entender esse movimento poderia lembrar que você é um desterrado que viveu em várias cidades e viaja bastante, que produz em plena globalização e que tem muita consciência literária, daí limar de sua prosa qualquer traço de naturalismo. Mas pensar assim talvez seja burocratizar a abordagem e perder de vista o desafio de escrever sem chão – sobre o qual pediria que falasse um pouco.*

Creio que seu comentário já traz uma excelente constatação: sou, sim, um desterrado. Mas isso nada tem de negativo, pois não é vivido como doloroso exílio. Não me sinto preso a solo nenhum, embora adore morar no Rio de Janeiro, depois de ter trabalhado e vivido em outras metrópoles ou cidades de médio e pequeno porte. Nasci num vilarejo, que hoje é ainda uma pequena cidade no interior da Bahia, mas logo aos oito anos viajei de férias com a família

ao Rio. Quando criança, meu pai era comerciante, e assim muito cedo me vi pegando o avião em Itabuna ou Ilhéus para ir a Salvador, acompanhando-o junto com meu irmão. Meu pai detestava viajar sozinho e minha mãe não ia por ter pavor de avião. De modo que ainda muito novo tive contato com meios diferentes daquele onde nasci e percebi logo que meu lugar jamais seria apenas ali. Antes mesmo de qualquer viagem, lembro de ter visto umas fotografias de São Paulo que muito me impressionaram. Havia um vasto mundo por descobrir e assim que pude fui em busca dele.

O primeiro grande deslocamento ocorreu aos catorze anos, quando fui morar com os irmãos em Salvador para estudar. Residi durante oito anos na capital baiana, onde concluí a graduação. Percebi então que precisava ampliar os horizontes, ter novas experiências culturais e existenciais. Lembro de ter parado de fazer literatura naquele momento por achar que precisava de mais experiência urbana para me tornar o escritor que pretendia ser. Por ter nascido na região do cacau, tinha medo de cair na tradição amadina que todavia amo. Era o receio de virar um regionalista... Receio infundado porque meus interesses sempre foram outros, sem nenhum aprisionamento à terra, à região. Hoje até sinto por vezes o desejo de escrever alguma história com temática rural, talvez um dia o faça, a meu modo, é claro.

Na primeira metade dos anos 80, vim fazer mestrado na PUC com intenções de voltar. Depois da PUC, comecei o doutorado na UFRJ, o que me permitiu viajar para a França com uma bolsa-sanduíche. Nunca tive a pretensão de ficar apenas um ano, como era previsto inicialmente no programa da bolsa. Fiquei dois anos como bolsista em Paris e mais três anos como professor em Grenoble. Isso rasgou

em definitivo as limitações de meu horizonte de partida. Precisaria de muita escrita para dar conta das experiências de toda ordem por que passei e passo ainda a cada vez que me desloco no Brasil e em outros países.

Recentemente, fiz uma viagem por seis cidades da Holanda, motivado por uma busca de Van Gogh. Fui nas pegadas dele ou de seu espectro. Talvez um dia o torne personagem de minha ficção, mas de qualquer modo tenho me inspirado bastante em suas telas e em seus escritos. Van Gogh era um artista conceitual *avant la lettre*, suas cartas e até um sermão (tentou a carreira de pastor protestante, mas felizmente não deu certo) são hoje considerados como parte integrante de sua obra, no mesmo nível que as maravilhosas telas. Tinha uma lucidez inacreditável a respeito de sua inserção na história da pintura, era um crítico e um teórico de primeira linha. Era também um grande viajante para sua época: passou por mais de uma cidade holandesa, viveu em Antuérpia, Bruxelas, Londres, Paris, Arles, Saint-Rémy. Além do holandês, falava e escrevia em inglês e francês. Era um eterno caipira, com seu chapéu de palha, mas profundamente desenraizado, à solta no mundo. Um matuto cosmopolita.

Em todas as histórias de *Cantos do mundo* que se passam em outros lugares, o narrador está pouco preocupado com a cor local, mas sim com certos traços culturais que servem para ele desenvolver sua imaginação e capacidade reflexiva. Em sua maioria, são lugares que visitei, com exceção da Cordilheira dos Andes no ponto em que se dá o acidente de avião de “E se comêssemos o piloto?” Conheci apenas a parte urbana da cordilheira, a cidade de Bogotá. Importam muito mais as experiências que vivenciei em vários sentidos do

que a descrição naturalista da paisagem. Descrições minuciosas já foram feitas maravilhosamente no século XIX pelos realistas e pelos naturalistas – por que repetir isso no século XXI?! Estou mais interessado no trânsito, na passagem e no movimento dos personagens do que nos fatos em si, mas estes também certamente contam. O que busco realizar são instantâneos colhidos de passagem, que talvez deem um aspecto um tanto esquelético a meus personagens, com pouca carne e muito reflexo. Foi algo semelhante que disse a respeito de meus *Cantos profanos*, recém-publicados, o designer Daniel Trench, responsável pela capa. Ele comparou meus personagens ao perfil alongado das figuras de Giacometti. Sublinhou ainda que essa falta de contornos definidos talvez seja nossa, quer dizer, dos humanos ou dos viventes em geral. Não sei se a comparação é justa, mas sinto que ao menos tem a ver: me vejo figurativamente esquelético, quase descarnado, e devo projetar isso nas personas que invento. Nunca encontrei Trench pessoalmente, mas o escolhi como capista por ter conhecido seu belíssimo trabalho na revista *Serrote*, entre outras publicações. No fundo, sou extremamente pobre, mas tento fazer algo de interessante com essa pobreza que vejo em mim e no mundo.

Não gosto da palavra globalização, muito ligada ao desenvolvimento tardio do capitalismo. Prefiro planetarização, termo mais neutro, que sinaliza o processo irrefreável de trânsito entre culturas, muitas vezes pacificamente, porém outras vezes com grandes conflitos. Os inúmeros migrantes por motivos de guerra são a face mais sombria desse movimento planetário ininterrupto.

Observaria ainda que é difícil determinar o momento e o modo como a ideia de um livro se faz. No caso de *Cantos do mundo* mas

também dos outros, a coisa ocorreu de modo aleatório, com o acúmulo de textos esparsos, que depois configuraram um volume ficcional. Isso deve estar relacionado ao que no *Retrato* chamava de mundivisão. Essa era minha maneira de desfocar a antiga metáfora da visão de mundo, a *Weltanschauung* dos alemães. O que sempre me incomodou nessa expressão é a ideia de que um escritor, um artista, tenha uma única visão de mundo. Não creio nisso, mesmo uma obra tomada isoladamente pode ter diversas visões de mundo. Uma única visão de mundo suporia uma ideologia subjacente à obra, mas isso só ocorre, a meu ver, na arte panfletária, de direita ou de esquerda.

As artes complexas se fazem por divisões, multiplicidades formais, que implicam outras tantas concepções de mundo. Mundivisão significa que o mundo em si já está dividido, inelutavelmente – o mundo em que vivemos é um campo de forças em tensão permanente e conciliações parciais. Ao artista cabe redobrar essa divisão do mundo, mas não para intensificar os conflitos. Bem ao contrário, para nos ajudar a conviver melhor com essas diferenças e esses diferendos. A literatura e a arte em sentido forte não se fecham nunca numa visão de mundo, abrindo-se mais e mais a novas visões, com o aporte essencial de seus leitores. Mundivisão é sobretudo o modo como o leitor verá o texto, de múltiplas maneiras, sob vários prismas. Sonho sempre em realizar uma obra cada vez mais prismática, irreduzível a qualquer ideologia, a qualquer concepção estrita do que seja o mundo. Estou indo ao encontro do que desconheço de olhos bem abertos, mas muitas vezes tateando no escuro. Mundivisão é também a impossível visão de um cego, aquele que tem a visão necessariamente dividida, bloqueada,

interrompida. Um cego tangendo um alaúde ou, para atualizar a imagem, um cego dedilhando um teclado...

Antes de concluir, um último comentário. Esta entrevista saiu bem mais longa do que a encomenda, mas isso se deveu sem dúvida alguma à generosidade dos entrevistadores, que acionaram em mim teclas insuspeitas. Não deve ser levada muito a sério, não passa de ficção.

PEDRO MEIRA MONTEIRO

**“O interesse pelo Brasil se acendeu,
e não acho que vá se apagar tão facilmente”**

Os avanços sociais, políticos e econômicos do país nos últimos anos despertaram o entusiasmo de nosso povo e a atenção do mundo, irmanados na crença de que finalmente havíamos decolado. Todavia, as retumbantes manifestações do ano passado se somaram às más notícias econômicas para acordar o velho temor de que, em nosso caso, a crise seja uma espécie de condição crônica.

Em momento tão nebuloso, nada mais oportuno do que conversar com Pedro Meira Monteiro, que, formado pela Unicamp e pela Universidade de Versalhes, é professor da Universidade de Princeton desde 2002, vive dando palestras pelo mundo e vem ao Brasil com regularidade. Contribui ainda para aprofundar sua visada dos impasses que enfrentamos uma atuação multifacetada e sempre voltada para os trópicos, que inclui a edição do periódico *ellipsis* e, em parceria com colegas de sua própria instituição e da USP, a coordenação da Rede Global Colaborativa “Raça e Cidadania nas Américas” (RACA).

Dedicado à literatura e à história cultural, o dublê de docente e ensaísta tem uma vasta lista de textos publicados, entre artigos e livros de sua autoria, além de coletâneas que organizou sozinho ou em parceria. Em meio a vários autores que pesquisou com afinco, destaca-se Sérgio Buarque de Holanda, de quem, inclusive, está escrevendo a biografia. Quem sabe o lançamento do olhar, a um só tempo, para o horizonte e as raízes nos ajude a compreender o que está acontecendo?

É o que Pedro Meira Monteiro faz nesta entrevista concedida a **Dau Bastos**, na qual analisa diferentes interfaces do Brasil com o exterior, com ênfase na literatura. A argúcia e o criticismo são duas características a perpassarem suas respostas, em movimento que as imuniza contra qualquer traço de ufanismo, tanto quanto respalda sua aposta de que, apesar dos reveses atuais, nosso país entrou definitivamente na pauta do planeta.

Um dos textos que mantive em mente durante a elaboração do projeto de pesquisa sobre a presença da ficção brasileira contemporânea nos campi norte-americanos foi um ensaio em que você afirma que “nos últimos anos parece haver um reaquecimento da reflexão sobre o Brasil nos Estados Unidos, especialmente no âmbito dos estudos literários”. No entanto, mal cheguei à Universidade de Stanford – para pesquisar a recepção de nossa ficção contemporânea nos campi estadunidenses –, as grandes cidades brasileiras foram tomadas por manifestações gigantescas, cujo efeito imediato, ao menos em minha cabeça, foi de desmonte da ideia de emergência. Os dados econômicos apenas reforçaram essa impressão, que me leva a lhe fazer uma pergunta que também venho me fazendo: nosso país realmente está dando passos largos, ou fomos vítimas de mais uma ilusão, como o milagre econômico que a direita forjou durante a ditadura e a expectativa vivida décadas depois, quando a esquerda ascendeu ao poder?

O reaquecimento da reflexão sobre o Brasil é real, e não apenas nos Estados Unidos. Suspeito que tal interesse não se limite ao *boom* momentâneo da economia, referindo-se antes ao casamento entre a ainda incipiente – e feliz – abertura internacionalizante no meio

acadêmico aqui e alhures, e certo apelo do Brasil como possível “parceiro global”, para utilizar a retórica da sedução que está em jogo. A questão é complexa. Por um lado, compartilho o susto e a sensação de que, afinal, a verdadeira “marola” (refiro-me à inteligente bravata de Lula, quando supôs o Brasil fora da crise mundial de 2008) talvez tenha sido o entusiasmo com o país como “bola da vez”. Há muita cegueira em ver o Brasil como bola da vez, entre outras razões porque há inúmeras bolas no jogo, e os BRICS são só um dos vetores de uma engenharia mundial complexa, que não se limita à economia, mas tem suas dinâmicas próprias no âmbito da cultura e das relações internacionais. Assim sendo, esse “impulso” inicial, de um ampliado interesse pelo Brasil, não terminará apenas porque os indicadores econômicos não estão cumprindo a função de confirmar a ilusão do crescimento e do arranque. O jogo é simbólico também: a economia pode fraquejar, e até a democracia pode revelar suas fissuras, mas o interesse se acendeu, e não acho que vá se apagar tão facilmente. Tal interesse depende aliás de fatores que vão muito além de nós, individualmente, mas tem a ver, de diversas formas, com o trabalho que fazemos dentro e sobretudo fora do Brasil, *sobre o Brasil*.

O movimento das ruas, por complexo e enigmático que seja, é o índice gritante de uma *presença* de agendas que o pacto democrático convencional não acolhe nem entende. A mídia, então, mal consegue acompanhar esse animal novo e desconhecido. Os conservadores simplesmente dizem “eles não têm objetivo algum” e os que supostamente não são conservadores se assustam com a “falta de limites” dos manifestantes, seu “oportunismo” etc. É uma combinação estranha, nova, mas não acho que devamos lê-la, necessariamente, como sinal

de um esgotamento, ou de uma falha naquele impulso que parecia mais claro há alguns anos. Dou um exemplo comezinho, anedótico, mas talvez útil para entender o que estou tentando sugerir: nosso programa de verão de português, que a cada ano leva 25 alunos de graduação de Princeton ao Rio de Janeiro, para que passem um mês estudando língua e cultura, morando em casas de família etc., tem sido um grande sucesso. Entretanto, em 2012 não houve um único incidente; já em 2013 houve vários pequenos incidentes (roubo, furto etc.). É claro que uma amostragem tão pequena (50 estudantes, em dois anos de um programa de língua) não tem valor sociológico para medir coisa alguma. Mas, no plano não mensurável das impressões e sensações, ficou claro, para os que dirigimos o programa, que algo aconteceu entre 2012 e 2013. No ano passado a situação no Rio já não era tão “tranquila”. Não me refiro exclusivamente às manifestações de junho, mas também à reorganização do tráfico de drogas, à politização do debate sobre segurança pública, à discussão das UPPs, o caso Amarildo etc. Mas, francamente, não acho que a “falta de tranquilidade” seja necessariamente má. Tampouco creio que ela seja o sinal de que o arranque econômico era tão só um tranco momentâneo, como se a história tivesse nos enganado e agora fôssemos os guias de um parque fantasma. Ao contrário, penso que a situação “instável” seja o sinal de que algo está em movimento. As novas camadas de consumidores (gostemos ou não do fenômeno, chamemos ou não de “classe C”) são um fato, e é com esse fato que devemos lidar, isto é, aí está o elemento inicial de um empuxe que mal se esboçou ainda. Se Oswald de Andrade escrevesse seu manifesto hoje, talvez dissesse: “o consumo no Brasil é o acontecimento religioso da raça”. Tudo incógnita, mas uma incógnita interessante.

A Copa, por exemplo, é a incógnita das incógnitas, e não falta quem leia os avanços e recuos como sinais inequívocos de algo que está fora do campo. Embora eu resista à leitura alegorizante do jogo nacional, não há dúvida de que começamos com um gol contra e levamos uma surra quando se tratava de jogar como gente grande. Há muito o que pensar sobre a nossa relação com o futuro e com a autoridade: avançamos sob o olhar a um só tempo severo e bondoso do Pai-técnico, que protege os meninos de qualquer intempérie e assume a culpa pelos males da pátria. Mas o jogo, se encarado a sério, é mais que isso, e permite mais que isso: ele estimula o embate com o Real, tornando efetiva a possibilidade da derrota, o que não é o fim do mundo... A tensão aguda entre o #vaitercopa e o #nãovaitercopa é sinal de que se vive na oscilação imaginária entre o tudo e o nada, o sucesso absoluto, que faz jus às expectativas mais altas (uma forma de narcisismo, como sugeriu Nuno Ramos recentemente?), e o descalabro que prova que não prestamos. Não é preciso deitar o país no divã para perceber que a ideia de que “tudo está errado”, dos estádios à presidenta, é infantil e destina o sujeito (coletivo) à inação. Acho que convém olhar com atenção para o que acontece dentro e fora dos campos. O futebol é um fenômeno complexo, e é uma expressão profunda do estado da civilização. Se alguém duvida disso, que leia o *Raízes do Brasil* do século XXI: *Veneno remédio*, de José Miguel Wisnik. Ali estão cifrados os problemas do nosso futuro, ou seja, ali se lê, com propriedade e imaginação, o “percurso do nosso tempo” (para jogar com a expressão recente de Roberto Schwarz, em seu diálogo com Caetano Veloso).

As conversas que travei nos Estados Unidos me deixaram a impressão de que quem não acompanha a situação de nosso país ainda o associa à

emergência, reforçada pelos grandes eventos esportivos de 2014 e 2016. No entanto, aqueles que podemos chamar de brasilianistas percebiam, entre outras coisas, que um percentual alto de brasileiros chegava a rejeitar sumariamente a Copa do Mundo, daí terem retomado ao menos parte do pessimismo de outrora. Em sua opinião, como o Brasil está sendo percebido por quem mora nos Estados Unidos? E você, como vê nosso país neste momento?

Quando sugiro que em *Veneno remédio* estão cifrados os problemas do nosso destino, penso justamente naquilo que Wisnik chama de “variação ciclotímica”, que ele identifica a um “complexo” que nos perseguiria, conforme acabo de formular: ou somos os melhores ou não prestamos para nada. Ou tudo ou nada. Para ele (e estou plenamente de acordo, no plano da crítica literária), a perfeita sátira desse estado de coisas é o emplasto Brás Cubas. Em certo sentido, poderíamos dizer que Machado de Assis disse algo assim: enquanto nos considerarmos portadores da solução de todos os males, não resolveremos nada; na verdade, ainda morreremos disso. O ponto é que a sensação de que estamos voltando para trás (o “pessimismo de outrora” a que você se refere) é a incapacidade de ver que de fato avançamos, embora o brilho prometido fosse ilusório. Ele sempre é, aliás.

Nem entro na discussão do problemático princípio identitário que permite falar em nome do país (“nós”, “nosso” etc.). Fico aqui apenas com a questão dessa variação ciclotímica que dá tom à ameaça de que “não vai ter copa” (refiro-me, como bem se sabe, a um dos lemas do movimento que se espalhou pelas redes sociais e, em alguma medida, pelas ruas). Por que não deveria haver? Associar a Copa do Mundo à alta e lesiva malandragem da FIFA, da CBF e

quejandos é fechar os olhos à complexidade do fenômeno e ao que ele traz de mais interessante, ao expor a questão: o país deve ou não sustentar uma imagem que, quanto mais primeiro-mundista, mais se desconecta da sua realidade? Esse descompasso sugere uma espécie de “ideias fora do lugar”, só que referidas às expectativas em torno de um “padrão internacional” a ser atingido, cuja inviabilidade parece evidente, quando se atenta para o próprio umbigo. Em suma, parece que seria saudável evitar a sinuca do binômio “emergência ou descalabro”.

Penso que não haja, para os que não são brasilianistas, clareza quanto a tudo isso. Há certo entusiasmo com os jogos (Copa e Jogos Olímpicos) e um pouco de dúvida em relação às manifestações, que são enigmáticas. Aliás, são enigmáticas para nós (brasilianistas e/ou brasileiros) também. É uma forma da política ainda desconhecida, que negocia com os corpos nas ruas, mas se mantém conectada na esfera digital. É outra sorte de vibração, que ainda não entendemos. Muito complexa, porque a palavra de ordem não é mais única nem epifânica. Não há mais uma “Marianne” que leve a República adiante. São vozes múltiplas, que ultrapassam o que a crônica dos tempos pode revelar. Alguém deveria escrever um ensaio com o título daquele famoso texto de Barthes (“A morte do autor”), que se chamasse “A morte do jornalista”. E, nesse sentido, nós, críticos, somos todos “jornalistas”, porque gostaríamos de narrar o que acontece, sem que seja de fato possível fazê-lo. Ao menos, não com os instrumentos com os quais fomos formados e com os quais ainda ensinamos a ver o mundo.

Independentemente de aumentar ou diminuir o interesse pelo nosso país, não há dúvida de que não temos escolha senão fazer o possível para ampliar

sua presença mundo afora, sempre na esperança – talvez quimérica – de seu fortalecimento internacional contribuir para a melhoria do conjunto de nossos compatriotas. Nesse sentido, o que acha que vocês, que trabalham com a literatura pátria no exterior, podem fazer, dentro e fora da universidade, para torná-la mais conhecida? E nós, que atuamos no Brasil?

Há que ampliar sempre a presença da literatura brasileira no exterior. Talvez um bom começo seja o questionamento da ideia plácida de um “exterior”. Os espaços que criamos e recriamos cotidianamente nas universidades estrangeiras, por exemplo, com os programas de língua portuguesa e literatura brasileira (ou “lusó-asio-afro-brasileira”, para ser mais generoso e correto) são espaços híbridos, complexos e multilinguísticos. Não são rincões, ou guetos em que nos aquartelamos com o “nosso tesouro”, nem são espaços neutros, como se falássemos de uma universal “literatura comparada”. Há especificidade no que fazemos e há zonas em que essa especificidade se encontra com as especificidades de outras línguas e culturas, criando um diálogo. O que fazemos é isso: levar a língua e a literatura (ou, mais abrangentemente, a “cultura”), para expô-las. Não quero com isso sugerir que sejamos missionários a levar a boa-nova àqueles que ainda não conhecem a transcendente beleza do que fazemos e somos. Ao contrário, somos apenas os operários de um campo de provas em que a língua e a literatura são postas sobre a mesa, negociadas e confrontadas com o tesouro alheio.

Tenho a grande esperança (talvez ilusão?) de que, com o crescimento do interesse sobre o Brasil, vejamos um adensamento, fora do país, da reflexão crítica sobre a literatura e a cultura brasileiras. É claro que tal reflexão sempre existiu, mas acho que ela vem se tor-

nando mais ampla e profunda. Talvez no passado o “brasilianista” fosse aquele que ia buscar o diálogo e as fontes do seu trabalho no Brasil, durante o verão ou nos períodos de pesquisa. Nesse mesmo passado (um passado hipotético, porque se trata apenas de uma suposição), os brasileiros que trabalhavam fora do Brasil se sentiam mais isolados, distantes dos centros do debate e muito limitados em seu poder de fogo, como críticos. Talvez se sentissem apenas “divulgadores”? Mas agora, que o quadro se alterou, que há uma nova geração de brasileiros/brasilianistas aprendendo a lidar com o espaço ampliado dos estudos luso-brasileiros fora do Brasil, e agora também que a comunicação digital permite contatos mais rápidos e eficientes, é possível que aquilo que se produz fora passe a importar no Brasil, de uma forma que não importava antes. É possível intervir no debate, ser parte dele, publicando em português, inglês e espanhol. No dia em que as grandes universidades brasileiras tiverem realmente em seu radar alguns centros de estudo fora do país, que não sejam mais apenas pouso para um pós-doc ou para um par de palestras, penso que aí teremos feito o que devemos sempre fazer: borrar as fronteiras e assumir que a voz crítica pode vir de fora do país. O Brasil ainda é incrivelmente provinciano, em sua bastança (e imaginária abastança...). Universalizar-se não é simplesmente falar inglês e galgar postos nos suspeitíssimos índices de excelência acadêmica, nem estampar estrelinhas noattes, ou colecionar “pós-doutorados” pelo mundo. Universalizar-se é também assumir que o que produzimos pode ser tão importante quanto o que se produz fora, desde que se perceba quão relativos são o “fora” e o “dentro”. Quanto ao que se pode fazer especificamente no Brasil, sinto-me um pouco acanhado, afinal estou há doze anos “fora”, e seria inde-

coroso pontificar sobre o que se deve ou não fazer, estando no Brasil. Mas tenho muita gana de ver chegar o momento em que a voz crítica que vem de fora seja por fim reconhecida e ouvida, para que então os que nos visitam no “exterior” percebam que lugares como os que construímos cotidianamente são parte natural do cenário do debate crítico brasileiro. Este será o momento em que o “exterior” não será mais tão exterior assim. E se estas hipóteses estiverem corretas, acho que todos sairão ganhando.

Na UFRJ, a graduação tem um percentual razoável de alunos que estão na Faculdade de Letras para aprender idiomas e, entre esses estudantes, vários veem como perda de tempo estudar literatura brasileira, à qual opõem uma resistência que nos obriga a usar dos mais variados artifícios para torná-la atraente. Conto isso para estimulá-lo a ir longe no relato de sua experiência de apresentar nossa ficção e nossa poesia para estudantes nascidos nos Estados Unidos e em outros países, em todo caso desconhecedores da existência de um sujeito chamado Machado de Assis ou de uma senhora de nome Clarice Lispector. Como se dá o jogo entre “desnaturalização da importância do objeto literário” (para usar uma expressão próxima do que você disse em depoimento ao Conexões Itaú Cultural) e a conquista da atenção para o valor da produção de nossos autores?

É uma pergunta difícil, de vastas consequências. Seria tentador, embora equívoco, voltar à ideia de uma “missão” e responder como um propagandeador do valor perdido da literatura. No entanto, parece-me que a nossa tarefa, ao menos quanto àquilo que você pergunta, é rigorosamente a mesma, no Brasil e fora dele: tornar

interessante e significativa (portanto, atraente) a experiência da leitura. Não acredito em receitas ou segredos, mas creio na possibilidade de uma “transferência”, em sentido psicanalítico: o que nos importa como sujeitos pode importar para o Outro, que embarcará na nossa viagem na exata medida em que estivermos, nós mesmos, viajando a pleno vapor, na sala de aula.

A viagem da literatura tem a ver com o deslocamento do sujeito, que, como bem sabemos, pode se dar à roda do quarto, pelo Oriente distante, por paisagens inóspitas e desconhecidas ou por meio do desconhecido que insuspeitadamente nos aguarda na esquina de casa. Tenho um pouco de receio da utilização, hoje em dia, da palavra “desterritorialização”, porque ela muitas vezes soa como um troféu reservado àqueles que superaram as fronteiras e os preconceitos nacionais. Que qualquer literatura, por sua natureza mesma, nunca tenha sido inteiramente “nacional” é uma questão já antiga: são os românticos que se entregam à paisagem e descobrem nela os valores de uma Europa idealizada, os modernistas que se imaginam devoradores do prato alheio etc. Mas, de uma forma ou outra, e tomado o devido cuidado com as palavras, a literatura *desterritorializa*, no sentido de sacar o leitor de um local que ele supunha conhecido, para transformá-lo em outra coisa. Transformá-los a ambos, aliás: o lugar e o leitor. Para isso, é preciso paciência, paixão, leitura continuada, informações mínimas, contexto, análise de texto, enfim... tudo o que um bom professor de literatura deve almejar trazer para a sala de aula. Mas é preciso também compromisso e exercício de leitura do outro lado, e aí sabemos que a batalha é difícil e muitas vezes inglória. Não acredito que nós, na universidade, possamos mudar muito o quadro calamitoso dos leitores despreparados de

hoje em dia. Essa é uma tarefa muito mais ampla e profunda, e depende de um choque no plano das políticas de educação, sem o qual o barco afundará, ou continuará à toa. Mas na universidade podemos ao menos “caçar” os leitores interessados e capacitá-los, isto é, torná-los leitores apaixonados, independentes e autônomos. Talvez, no meio do caminho, com sorte, alguns desgarrados pularão para dentro do barco e entenderão que a literatura foi feita para desestabilizar e adensar a compreensão, e não para dar respostas às questões que o mundo nos coloca. Esse é o pulo do gato que nos une e que, num mundo tão mergulhado na ideia do “sucesso” e dos “objetivos claros”, torna-se uma tarefa bem difícil, quase quixotesca. Mas o Quixote, apesar de todas as aparências em contrário, sabia o que estava fazendo, ao tornar-se um personagem real...

Outro dia, ouvi um americano especialista em música brasileira dizer que os sons produzidos em nosso país estão cada vez mais cosmopolitas. Isso me fez pensar em sua defesa de uma literatura brasileira mais universal. Pediria que desenvolvesse seus raciocínios a respeito, se possível incluindo Jorge Amado e Guimarães Rosa na conversa.

É um continente, isso de Jorge Amado e Guimarães Rosa... Tenho uma grande curiosidade sobre a utilização do termo “cosmopolita”, que me parece uma espécie de coringa no jogo da internacionalização e nesse “negócio” que é a cultura. O termo pode ser mais ou menos interessante, a depender de como é empregado, em que contexto e com que fins. No caso da música, parece-me produtivo utilizar a noção de cosmopolitismo para averiguar e avaliar o quanto a produção musical (por ser mais complexa que o discurso

letrado, incluindo textura tímbrica e rítmica, além do jogo entre letra e sons, é claro) é porosa, isto é, quanto a música oferece de um tecido onde vão se plasmar formas oriundas de diversos lugares e tradições. Os sons viajam mais rápido que as letras no papel, além de serem acessíveis como instrumento também para as camadas não letradas, semiletradas ou simplesmente desinteressadas no letramento formal. Nesse sentido, a música pode ser mais facilmente “cosmopolita” (penso no significado que pode ter a expressão quando olhamos para as pesquisas de Christopher Dunn ou Charles Perrone, por exemplo). Quanto a ser mais cosmopolita em nossa contemporaneidade, é possível porque à indústria fonográfica se soma hoje a circulação digital dos sons, que aliás põe em questão e em suspenso essa mesma indústria. Podemos dizer que a busca pelo “popular”, para uma enorme parcela da MPB, tendia à procura de elementos mais “puros”, estáticos e “genuínos”, tendendo para a ideia congelada de uma música verdadeiramente nacional. O tropicalismo é o grito autoconsciente que, ao fazer as pazes com a indústria cultural, permitiu trabalhar com as “raízes” sem confundi-las com o autêntico, o telúrico etc. Mas depois disso vem a *digitalização*, que é tropicalista por sua natureza mesma: ela embaralha, bagunça, rompe fronteiras e confunde as esferas da autoria e do plágio. O belíssimo potencial “pirata” do mundo digital é a fronteira dessa porosidade que se pode atribuir à música, e que talvez se possa chamar de “cosmopolita”, voltando à raiz do termo, o qual pressupõe o cosmos como casa do sujeito.

Há algum tempo venho me perguntando se a “casa do ser”, segundo a expressão com que Heidegger celebrenemente cunhou a poesia, poderia ser localizada, hoje em dia, na esfera digital. A verdade da

expressão do sujeito talvez não deva mais ser buscada nas formas puras de sua “individualidade”. Este é um problema enorme, que o pensamento pós-moderno mal arranhou, e que agora ganha sua forma política quando nos vemos diante dos limites e talvez da falência de toda uma noção do indivíduo. Afinal, o indivíduo tinha uma casa, um lugar a que pertencia, e agora essa casa e esse lugar são poderosamente “invadidos” pelo mundo, numa escala inédita. Essa é uma forma de cosmopolitismo, que ademais nos deixa a batata quente nas mãos: o que (ou onde) é então a casa do ser?

Não defendo uma literatura cosmopolita como programa a ser aplicado. Todos os que estudamos o mundo letrado sabemos do paradoxo de que a mais universal das literaturas é a que mais sabe escutar o local. Esta é uma das questões das vanguardas, mas é um problema de todos os tempos. Guimarães Rosa e Jorge Amado, para responder à sua provocativa pergunta, são dois casos extremos de atenção a esse paradoxo. De um lado, o sertão é o mundo, Dante aparece na boca de Riobaldo, o romancista ibérico surge nos sons e nas cantigas que dão forma e charme à literatura rosiana. De outro lado, Jorge Amado tematiza (com menos apuro estético ou estilístico, é verdade, mas com grande alcance de imaginação e um evidente apelo de mercado) as coisas da Bahia, e de uma Bahia mítica e histórica num único tempo. São e não são apenas coisas locais. Mas não se trata de chegar a alguma linguagem “universal”, e sim de descer ao mais fundo de uma experiência *significativa* que, por significativa, será traduzível para o Outro. “Traduzível” em sentido amplo: como *traslado* da experiência, que tradicionalmente aprendemos a entender como ameaçada pela reprodução dos meios técnicos. Walter Benjamin continua soberano quando se trata de

entender o problema da recuperação angustiada da *experiência*, que a aceleração e a desterritorialização poriam a perder.

A questão moderna, que estamos vivendo num grau com o qual os frankfurtianos talvez nem tenham sonhado, é que a experiência já passa pelos “meios”, ela já é um caminho a ser trilhado no plano digital – a menos que uma improvável sociedade alternativa resolva propor um novo regresso aos bosques. Mas temo que Walden e todas as ilhas imaginárias em que nos protegemos dos malefícios do mundo não existam mais. Ou talvez nunca tenham existido, pelo simples fato de que levamos o mundo conosco, queiramos ou não, gostemos ou não. Não há isolamento quando se iniciou a aventura da linguagem e da literatura. Com isso quero dizer que somos cosmopolitas sempre que falamos e empregamos elementos diversos para nos fazer entender: respiramos com o mundo. O mundo pode estar cada vez mais insuportável, mas é tudo o que temos... Se não quisermos morrer, é melhor respirar com ele. Talvez essa seja uma forma de fugir à díade simplista de cosmopolitismo *versus* provincianismo. A literatura só vive fora desses extremos.

Na UFRJ, temos recebido cada vez mais estudantes estrangeiros interessados na ficção e na poesia brasileiras, entre os quais alguns chegam a traduzir e publicar textos literários de nossos compatriotas em seus países de origem. Mas vejo isso ocorrer basicamente na Europa e, mesmo assim, em editoras pequenas. Enquanto isso, encontrei uma matéria intitulada “A América boceja diante da ficção estrangeira”, publicada no New York Times de 26/7/2003, na qual o jornalista comprova, por meio da coleta de vários depoimentos de profissionais de editoras comerciais e universitárias estadunidenses, que nunca se teve tão pouco interesse

pelos contos e romances produzidos em outras nações. Você acha que a ficção brasileira contemporânea tem alguma chance de escapar a essa tendência de fechamento para as demais literaturas, registrada no meio editorial norte-americano?

Evidentemente, a circulação de boa literatura estrangeira nos Estados Unidos ainda é muito pequena, sobretudo quando se pensa no volume do mercado livreiro norte-americano. Mas tenho a impressão de que as coisas vêm mudando, ainda que a passo bem lento. Recentemente ouvi, de uma importante tradutora, que trabalha sobretudo com traduções do espanhol e do francês para o inglês, que os números se alteraram significativamente nos últimos dez anos (o que coincide exatamente com a época posterior à data da matéria a que você se refere, no *New York Times*). Por outro lado, tenho sido consultado por editoras norte-americanas e europeias sobre literatura contemporânea brasileira e, ao menos num caso, sobre uma obra clássica da literatura brasileira que deve ser traduzida para o inglês. Os desafios são imensos, mas o campo de “translation studies” vem se afirmando e já ocupa um espaço importante no mapa acadêmico, o que não é casual. Por outro lado, vejo o aumento do interesse por traduzir, como você notou também na UFRJ. Temos formado alguns tradutores muito bons em Princeton, e creio que esta seja uma tendência por todo o país, nos últimos anos. Desse esforço, nos programas de português das universidades norte-americanas, podem surgir novos tradutores, capazes de trabalhar com a complexidade de uma transposição literária, que exige grande preparo técnico e também convivência com outras culturas. Já existe uma lista de tradutores competentíssimos, é claro, mas ela é pequena, e talvez esteja se ampliando.

Suspeito, portanto, que haja uma abertura no horizonte, não um fechamento. Ainda é muito pouco, mas é um começo, que aliás pode selar um compromisso importante com a tradução, no nosso trabalho de formação nas universidades estrangeiras (e brasileiras, como você bem nota).

O trabalho realizado com a literatura brasileira nas universidades dos Estados Unidos é responsável pela criação de uma comunidade de leitores em português, o que, levando-se em conta as barreiras que a literatura produzida no Brasil enfrenta para atravessar as fronteiras e o perfil dos receptores formados nos campi, já é extremamente valioso. Todavia, para circular fora do meio acadêmico, os textos precisariam ser traduzidos e publicados. Ora, atualmente muitas editoras têm conseguido viabilizar a produção de textos com público em potencial reduzido graças a mecanismos como e-book e assemelhados. O que acha da ideia de instituições de ensino brasileiras e estrangeiras se associarem com vistas a colocar em circulação, em inglês, uma biblioteca básica brasileira?

Pode ser uma ótima ideia, que talvez devesse estar associada a centros de excelência em que se estejam formando tradutores. Algo nessa linha, embora limitado a um único lugar, já está em curso no caso da University of Massachusetts em Dartmouth, tanto com a “Brazilian Literature in Translation Series”, dirigida por João Cezar de Castro Rocha, quanto com a “Luso-Asio-Afro-Brazilian Studies and Theory Series”, dirigida por Victor K. Mendes, e também a “Adamastor Book Series”. Nos três casos, embora com escopos diferentes, a tradução ocupa lugar central.

Quanto à possibilidade de trabalhar com públicos reduzidos em função do e-book, tenho algumas dúvidas. Uma parte fundamental da produção do livro continua intacta, mesmo no caso de livros em formato eletrônico: seleção de catálogo, revisão, editoração e produção final. E há a questão dos direitos autorais, no caso de obras modernas ou contemporâneas, bem como da tradução, que é sempre custosa. O que se altera substantivamente são os custos de produção em papel, que desaparecem ou são transferidos para o leitor (no caso de *print on demand*). Mas isso é apenas uma parte do processo de produção.

Insisto, contudo, que talvez estejamos vivendo um bom momento, de aumento no interesse pelas traduções. No quadro atual de fusões das grandes multinacionais livrarias, vejo alguns elementos positivos (em meio a uma consolidação do mercado e dos grandes grupos que me preocupa, é claro). Penso nas novas traduções para o inglês e na entrada, no catálogo em língua inglesa, de clássicos da literatura brasileira. É o caso dos clássicos Penguin, que começam a abrigar mais obras brasileiras, enquanto no Brasil, graças à fusão com a Companhia das Letras, a Penguin (agora Random House) lança seus próprios clássicos “universais” em tradução para o português, em alguns casos com novos prefácios ou aparato crítico modificado. Ou, então, vê-se a adição de novos títulos ao catálogo dos “clássicos” publicados no Brasil. Trata-se de uma interface interessante entre os mercados editoriais em língua portuguesa e em inglês. O mais importante é que a própria noção de clássico se altera, porque o “clássico” passa a circular mais livremente entre dois mundos e duas línguas. É uma questão a pensar: o mercado, a leitura e sua legitimação.

Seu blog pessoal, sua página de docente da Universidade de Princeton e os livros que você andou escrevendo ou organizando deixam perceber uma pluralidade de interesses bastante enriquecedora, que abrange uma fatia considerável de nossa literatura e se estende a outras artes. Nesse conjunto, que lugar você reserva à ficção brasileira contemporânea?

Gosto de imaginar que a presença da literatura contemporânea em sala de aula ajuda a relativizar o peso que tem a literatura canônica. A produção contemporânea ainda não se cristalizou na hierarquia rígida que sustenta o cânone, o que nos permite criar entradas interessantes para a compreensão da literatura brasileira, fora das expectativas criadas pelo cânone, livrando-nos um pouco de seu peso. Sobretudo, por meio da literatura contemporânea é possível perceber o que a literatura canônica deixou como inspiração ou como obstáculo – e às vezes o obstáculo é justamente a inspiração dos escritores mais novos.

Tenho menos tempo do que gostaria para acompanhar a produção contemporânea, mas estou atento, na medida do possível, ao que se tem publicado no Brasil. Tenho prestado especial atenção à tendência a buscar espaços íntimos e gestos mínimos na prosa contemporânea, que dá o tom àquilo que Denilson Lopes chamou de “delicadeza”, num livro que me fez pensar bastante quando o li, há alguns anos. Penso especialmente em Adriana Lisboa, José Luiz Passos e João Anzanello Carrascoza, para ficar só com estes. São exemplos de poéticas (romance, nos dois primeiros casos, e conto, no último) que evitam o comentário cru e direto do descalabro contemporâneo. Sempre que há um sentido de “absurdo” nesses autores, ele parece ter sua fonte no próprio sujeito, e não

no ambiente ou na sociedade que o enformam. É uma literatura de intimidades, de trajetórias interiores complexas.

Quanto ao meu blog (“pena vadia”, numa alusão à expressão de Machado de Assis no *Memorial de Aires*), é um exercício que me é muito caro, e que tem a ver com o espectro do “contemporâneo”. Nele, é possível manter o radar ligado e voltado para textos e referências que vão surgindo no dia a dia. Trata-se de um movimento duplo, de escuta e escrita, atenção e expressão. Talvez se possa dizer que toda escrita é assim, mas o blog, além de reunir aquilo que tenho publicado em jornais e revistas no Brasil, cumpre a função de suporte de uma escrita “não acadêmica”. Tem sido para mim a forma de manter o balanço entre a urgência e a pausa, a rapidez e a ponderação. É também uma forma de perguntar pelos novos meios e por sua influência sobre a escrita contemporânea.

Aprendi que o blog reproduz uma forma já quase caduca de escrita: o diário do escritor (no caso, um “escritor-crítico”). Portanto, é uma forma de resistência, já que a prosa que nele se fixa depende de uma temporalidade somente possível diante da “parada do pensamento” (jogo aqui livremente com outra expressão de José Miguel Wisnik, que com ela se refere àquilo que o discurso não pode jamais tocar, porque se trata da poesia em seu momento auroral, de pura melodia – daí a “parada” do pensamento, que o torna reverente diante do mundo). Ou seja, é preciso parar e respirar (*respirar com o mundo*, segundo a velha metáfora da leitura como respiração, que utilizei há pouco), para então buscar a expressão capaz de fixar um sentimento, uma angústia ou uma intuição. Ultimamente tenho experimentado uma forma de espelhamento do blog no Facebook: cada “post” no blog se converte imediatamente numa entrada no Facebook, onde

mantenho uma página (não pessoal), também chamada “pena vadia”. O Facebook é um espaço de expressão que me irrita bastante, porque pode ser claustrofóbico e muito pobre. Mas tem sido curioso perceber que as entradas que estariam “seladas” e “caladas” no blog ganham vida nos comentários e nas reações do Facebook. A ampliação do conjunto de leitores (leitores que se “cutucam” e vão indicando uns aos outros o que ler, ver ou escutar) é notável, e é essa a forma de leitura das novas gerações (supondo que as novas gerações se mantenham fiéis às redes sociais, o que é uma incógnita, já que o Facebook parece estar envelhecendo rapidamente).

Não trago essas questões à baila para simplesmente falar de mim, mas sim porque a contaminação do espaço tradicional da escrita (o diário, o blog) pelo tempo frenético das redes sociais (a superficialidade dos comentários, o quase invariável tom de fofoca das opiniões, mas também a rapidez inteligente de algumas tiradas e o humor que pervade o meio) pode ser uma forma de compreender as transformações da literatura contemporânea, dentro e fora do Brasil. Não me refiro apenas ao sucesso das formas breves (microrrelatos etc.), mas a uma *poética* que depende do diálogo entre o tempo acelerado daqueles que não podem tirar os olhos do telefone ou da tela e um outro tempo, arrastado e único, ditado pela leitura tradicional (uma letra após a outra). Desconfio que haja aí algo a ser pensado: a leitura levada a seu limite e a crise do relato tradicional. Sem pensar nessas questões, dificilmente conseguiremos divisar as mudanças, se houver, da literatura contemporânea.

Gostaria que oferecesse ao nosso leitor uma ideia da comunidade formada pelos professores de literatura brasileira espalhados pelo mundo.

Quem são esses docentes? Como se comunicam entre si? Que eventos e periódicos organizam?

Um canal para compreender um pouco esse trabalho pode ser encontrado no excelente espaço que o Itaú Cultural criou ultimamente, com o “Projeto Conexões”. Recomendo vivamente, porque ele contém respostas muito mais interessantes e complexas que as que eu poderia oferecer aqui: <http://conexoesitaucultural.org.br>.

No mais, há as associações profissionais (APSA, BRASA etc.), as publicações (*ellipsis*, *Portuguese Literary & Cultural Studies*, *Luso-Brazilian Review*, para ficar com as publicações baseadas nos Estados Unidos e dedicadas ao mundo lusófono) e os encontros com os colegas em eventos aqui e ali, muito frequentemente no próprio Brasil. Há um fenômeno curioso, que é a presença de muitos brasileiros, formados parcial ou totalmente na universidade pública *no Brasil*, que chegam aos países de língua inglesa, especialmente às universidades norte-americanas, e ali se estabelecem profissionalmente. Essa presença existe há bastante tempo, é claro, mas parece ter se tornado mais forte nos últimos dez ou quinze anos.

Isso está conectado ao meu comentário sobre a possibilidade de intervenção, *a partir de fora*, no debate sobre a literatura e a cultura no meio acadêmico brasileiro, e mesmo na esfera pública, pensada mais amplamente. Insisto na imagem que utilizei há pouco: os que ensinamos literatura brasileira ou língua portuguesa fora não somos simplesmente divulgadores; o espaço da reflexão existe e está invadido por debates pouco conhecidos no Brasil, o que torna possível pensar numa reflexão produzida fora, que regresse ao Brasil, mas o faça “contaminada” pelas referências locais, ou “forâneas”. O

interessante é que o “local” em questão fica “fora”, embora não deva ficar “de fora”: é aquele espaço da sala de aula em que convivemos com alunos estrangeiros, mas é também o ambiente dos departamentos de línguas e literaturas estrangeiras, bem como os programas de estudos de área (programas de estudos latino-americanos e caribenhos etc.). Basta que se pense em quantos dos “brasilianistas” (brasileiros ou não) trabalhando nos países de língua inglesa, por exemplo, são também “latino-americanistas”, isto é, o quanto tais pessoas já estão mergulhadas num plano em que se borram as fronteiras nacionais e regionais, ou mesmo linguísticas, da América “latina” (o Caribe é uma zona especial, especialmente porosa e interessante, nesse sentido). Esse apagamento ou relativização das fronteiras se transporta e codifica na produção feita a partir do estrangeiro. No torna-viagem, o tesouro fica mais rico, porque contaminado pelo Outro.

Você diz acreditar na possibilidade de os docentes de literatura brasileira situados no estrangeiro virem a contribuir de maneira mais sistemática com os debates em curso em nosso país. Me parece que é o que você próprio faz, como se constata, por exemplo, em suas constantes viagens de trabalho ao Brasil, além, evidentemente, da publicação de livros seus e da organização de obras de importantes autores nacionais, a exemplo do volume de correspondência entre Mário de Andrade e Sérgio Buarque de Holanda. Por fim, mas igualmente importante, você é um dos coordenadores da Rede Global Colaborativa “Raça e Cidadania nas Américas” (RACA), de que participam estudantes e professores da Universidade de Princeton e da Universidade de São Paulo. Pediria que comentasse essa atuação múltipla e, ao mesmo tempo, ancorada nos trópicos.

Penso que as respostas anteriores deem uma ideia do alcance do que se pode fazer de fora do Brasil e do que tenho tentado fazer, em conjunto com os colegas do campo espalhados por vários países e também em conjunto com meus colegas (professores de língua e de literatura) em Princeton.

Quanto à contribuição que se faz a partir do estrangeiro, é curioso que algumas universidades (mesmo universidades consideradas importantes) ainda sofram do preconceito linguístico e exijam, dos colegas que procuram se efetivar e progredir na carreira acadêmica, livros publicados em inglês, apenas ou principalmente. É claro que um livro produzido em inglês terá um público e um livro produzido em português terá outro. Mas há muitos leitores em comum, e a importância que cada um de nós pode almejar ter nos debates sobre a literatura brasileira não está, e não pode estar, baseada apenas na produção em inglês. Isso seria de um provincianismo atroz – o mesmo, aliás, que se estampa na ansiedade pela publicação em inglês, no Brasil. Trata-se de um balanço delicado, em que estão em jogo o poder da língua e as relações intra- e interinstitucionais.

No caso da rede colaborativa RACA (*Race and Citizenship in the Americas*), trata-se de um projeto de três anos e tem sido uma experiência enriquecedora. Financiada por Princeton e parcialmente pela USP, dirigida por mim, João Biehl, Lilia Schwarcz e Antonio Sérgio Guimarães, ela tem permitido trazer colegas e estudantes do Brasil, assim como tem levado muita gente daqui a circular pelo meio acadêmico brasileiro, na Universidade de São Paulo e para além dela. Trata-se da “atuação múltipla”, ancorada em mais de um local, a que você se refere em sua pergunta.

Em suma, penso que o melhor que fazemos e podemos fazer – os que estamos fora do Brasil, mas ensinando *sobre o Brasil* – é atuar como “mediadores”, isto é, como aqueles agentes duplos que servem a dois mundos, respondem a dois ou mais códigos e vivem a angústia, mas também o prazer, de habitar espaços em que a mais familiar das referências pode se tornar estrangeira, como num passe de mágica. O estranhamento da própria tradição, a sua exposição a outras tradições, a contaminação linguística e teórica, a insuficiência da língua e da literatura que “representamos” mostram que a própria *representação* é precária e que o melhor que temos a fazer é aprofundar a sensação de impertinência, servindo de conexão, sendo *outros* e *nós mesmos* num único tempo. Se alguma vantagem existe em estar longe dos trópicos, eu a resumiria assim: experimentar os limites da importância daquilo que carregamos é uma forma de perceber quão pequeno é o nosso tesouro, isto é, quão parecido ele é, no fundo, ao tesouro dos outros. Somente assim podemos resistir ao enfeitiçamento de nossa própria importância: notando o que é importante e feiticeiro, para além de nós e de nosso acanhado espaço de origem.

RESENHAS

ANÁLISES DE LIVROS
DE ENSAIO, FICÇÃO
E POESIA

Da existência límbica na atualidade

O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam, de Evandro Affonso Ferreira

Alita Caiuby*

Recebeu um bilhete elíptico: “ACABOU-SE, ADEUS”. A amada o abandonara. Outra vida começava para aquele que diz ter sido fidalgo. A mensagem concisa o levou para as ruas, onde vaga há dez anos como mendigo, na esperança de reencontrar seu grande amor.

Quando lemos o único parágrafo de 127 páginas de *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*, sentimos desconforto, angústia, revolta. Mas não sabemos bem o que fazer. Nosso novo mendigo, também não.

A personagem não deixa de ter sua parte autobiográfica, já que o autor declara ter também um amor avassalador e se sente um pária na sociedade. Autodidata, nascido em Araxá (MG), Evandro Affonso Ferreira trabalhou como bancário e redator publicitário. Aos 45 anos, sofreu um infarto; a experiência fez com que se dedicasse mais à literatura e fundasse o sebo Sagarana. O primeiro livro – *Bombons recheados de cicuta* – surgiu em 1993, com caráter humorístico. Em 2002, fechou o sebo, mas três anos mais tarde retomou a atividade de alfarrabista com o Avalovara, que acabou nas mãos do amigo jornalista e escritor Bernardo Ajzenberg.

* Doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

À época já havia escrito *Grogotó!*, de 2000. E, com o apadriñamento de José Paulo Paes, passou a chamar a atenção da crítica. A partir daí, lançou uma sequência de títulos inusitados: *Araã*, de 2002 (finalista do Prêmio Portugal Telecom 2004), *Erefuê*, de 2004, *Zaratempô!*, de 2005, e *Catrâmbias!*, de 2006. Em 2010, a mudança de estilo apareceu na capa – *Minha mãe se matou sem dizer adeus*. Em 2013, ganhou o Prêmio Jabuti na categoria de melhor romance, com *O mendigo que sabia de cor os adágios de Erasmo de Rotterdam*.

A obra mostra a fala (ou pensamento?) de um homem sensível, instruído, que tenta aliviar o desespero da espera de um retorno imaginado enquanto conversa com um interlocutor.

Todos são anônimos: mendigo, ouvinte e amada. A esta última é reservado certo artifício especial: ele declara ser a letra “N” a primeira de seu nome, mas faz suspense sobre as quatro letras finais. Seu vício é marcar o corpo e a cidade com a inicial – “logomarca da esperança”. “N” de “nada”, “nunca”, “nascituro”, “náufrago”, “nati-morto”, “nebuloso” ou “niquilidade”. Enxurrada vocabular entrecortada pelo refrão insistente – “ela virá eu sei”.

Enquanto tenta fazer arrefecer a “loucura *in totum*” que o espreita, contempla a cidade com olhar de poeta niilista, desvelando, nas figuras da farandolagem que o rodeiam, as aflições e dores dos seres urbanos, a essência dos seres humanos: “O insólito alheio condimenta nossas vidas”.

Da perspectiva do mendigo, despontam algumas personagens, “seres-caramujos”, como a “mulher-molusco” e o “menino-borboleta”. A aproximação com os animais, além de fazer referência clara à obra *As metamorfoses*, de Ovídio, revela a sobrevivência instintiva a que se submetem. Enquanto a moça se enclausura tristemente numa caixa de papelão, o garoto ainda tem a gana da

infância e espera o quebrar do casulo com a certeza de uma felicidade futura. Os outros se afugentam na bebida, ignoram como podem a vida que levam. O mendigo misantropo, desequilibrado pela abstinência da amada, observa à distância a interação dessas pessoas com o meio. Descortina o alquebramento de uma sociedade que procura esconder a miséria e o abandono: “Difícil saber quem é mais infeliz: eles, que estão sentados na caverna de Platão, contemplando, bêbados, as sombras, ou eu, sob a luz da loucura, vendo as coisas como elas são na realidade”.

No sertão de concreto, “metrópole apressurada”, a referência singela a Guimarães Rosa aparece quando o narrador chama seu ouvinte de “senhor”. Aos poucos, revela incertezas e hesitações pessoais. A dúvida vai adquirindo força na narrativa. O destrambelho – o desvario, a doidice – chega aos poucos e é a força geradora da fala compulsiva e desenfreada. É preciso livrar-se do trauma, é preciso livrar-se da dúvida.

Ele não sabe se é melhor morrer ou ficar louco, está moribundo – a amada “descuidou-se do tiro de misericórdia”. Não sabe se deve ter consciência ou viver no alheamento. Se a amada virá. Se está viva. Uma espera estagnada, angustiante e já exausta vai enfraquecendo aos poucos as convicções do narrador. E ele acaba se mantendo no mesmo lugar, sem conseguir tomar uma atitude.

Em sua andança perene, leva o livrinho de adágios do pensador holandês como companheiro. Os supostos ditados, em latim, perfuram sua narrativa. A obra, publicada pela primeira vez em 1500, conta com 4.151 provérbios e dificilmente é encontrada. Nem mesmo o autor, Evandro Affonso Ferreira, possui um exemplar. Confessa que inventou algumas frases para sua narrativa. Não é possível saber, então, a autoria dos pequenos conselhos espalha-

dos pelo texto. Importa mais, no entanto, sua insistência perturbadora, advertindo o funcionamento recorrente da sociedade, que comete os mesmos erros, oculta as mesmas misérias.

O discurso do mendigo transita em três eixos básicos: o lugar à sua volta, a amada e Erasmo de Rotterdam. Os pequenos acontecimentos diários da mendicância são relatados em detalhes, dentro de suas percepções de mendigo culto. Eles funcionam como gatilho para a segunda instância de sua fala, a amada. Quando trata dela, o tempo oscila entre passado e futuro – a memória de seu amor confunde-se com o desejo de reencontrá-la. A figura da amada enleia-se com a de Erasmo, que muitas vezes entra em sua fala sem ser anunciado, construindo uma idolatria múltipla pela amada e pelo pensador humanista.

O *Elogio da loucura*, livro ícone do humanista, embora seja mencionado rapidamente, parece ter muito mais impacto na proposta literária da narrativa como um todo. Percebemos que Erasmo e o narrador concordam que a loucura é o fio condutor de toda uma sociedade. Todavia, enquanto o mendigo tenta manter sua razão, a deusa loucura de Erasmo persegue-o. Arma-se um jogo velado entre eles. Seus discursos ora se aproximam ora se distanciam, contribuindo para a potência significadora do livro: a hesitação. Concordam, por exemplo, com as incertezas – “tudo, no mundo, é tão obscuro e variável que é impossível saber alguma coisa ao certo”, diria a voz onipresente da obra de Erasmo de Rotterdam. Ao que o mendigo de Evandro Ferreira reitera que “hoje sei que nosso peito vive atafalhado de sentimentos dúbios contraditórios”.

A percepção da figura feminina, contudo, é divergente. “O *primum móbile* dela minha existência é encontrar a amada – possivelmente vivificadora de minha razão”. Somente a chegada

da mulher livraria o mendigo de todos os males, isentá-lo-ia de tomar decisões, fazer escolhas. Colocaria, enfim, nas mãos dela o caminhar de sua vida, aplacaria de uma só vez sua loucura, sua esperança, seu estado de limbo. No século XVI, a deusa da loucura possivelmente estaria rebatendo tal crença. Quando aconselhou Júpiter, foi categórica: “Faça uma mulher, eu disse, e a dê ao homem como companheira. É verdade que a mulher é um animal extravagante e frívolo, mas é também divertida e agradável. Vivendo com o homem, ela saberá, com suas loucuras, temperar-lhe e suavizar-lhe o humor tristonho e rabugento”.¹

Mas a posição ambígua da mulher – entre loucura e razão – não muda os sentimentos do mendigo. Ele se sente amputado, abandonado, “vítima fatal da incompletude”. E a escolha pela peregrinação aparece como punição. Esse amor inconcluso não tem espaço na cidade dos “amores líquidos” de Bauman, ele é idealizado, romântico, crônico. Um amor que beira a loucura? Mas não é pela sua ausência que o mendigo estaria enlouquecendo?

Enquanto reflete sobre as incongruências e complexidades humanas, o leitor é atravessado por inúmeras referências da música, cinema, literatura e filosofia, numa miscelânea extravagante. Passa por Maquiavel, Billie Holliday, Eurípedes, Aristófanes, Johnny Mercer, Demóstenes, Thomas More, Platão, Cole Porter, Mizoguchi, Diadorim, Bruno Schulz, Tirésias, Édipo, Villa-Lobos, Penélope, Humphrey Bogart, Dante, Chet Baker, Santo Agostinho, Sherazade, Lutero, Tchaikovsky, Otto Maria Carpeaux, para citar alguns.

1 A assertiva consta no livro *Elogio da loucura*, de Erasmo de Rotterdam.

E, diante dessa desordem psicológica e intelectual de um mendigo profeta, ficamos também nesse estado de letargia. Não sabemos o que é razão e o que é loucura. Não sabemos se ele realmente fala com alguém, não sabemos se a amada existiu em algum momento, ou é fruto de um devaneio que, de fato, já chegou.

O mendigo dá a voz, no entanto, a um sentimento muito contemporâneo: o da incerteza. Não sabemos como resolver nossos dilemas íntimos. Não sabemos conviver com a dúvida, com as inconstâncias e, ainda assim, acabamos por construir um mundo de limites transitórios, líquidos, mutáveis, incertos – o paradoxo da modernidade. Aos olhos do mendigo, temos apenas a certeza da miséria, do desamor, da hipocrisia, do sofrimento.

A atualidade da obra do autor mineiro está justamente aí. Pois coloca em xeque nossas convicções (já não tão firmes), nosso *modus vivendi*, nosso olhar que desvia. Talvez a verborragia tenha como interlocutor o próprio leitor contemporâneo, que dá as costas para a pobreza e para o descaso e não sabe mais o que é amar. O recado está dado, reconhecimento feito.

O que quer, então, um autor como Evandro Affonso Ferreira no cenário de nossa literatura contemporânea? A resposta é rápida: “Aos 21, preocupava-me com a possibilidade de me tornar um escritor famoso, ser um cidadão respeitável. Hoje? Penso o seguinte: a maioria deles, coleguinhas, escreve pensando em mudar o mundo. Eu? Em mudar de endereço: comprar quitinete própria”.

Um romance de deformação

Qualquer maneira de amar, de Marcus Veras

Flávio Augusto Câmara*

É com uma visada atenta aos trabalhos da escritura, na forma de um rito plasmado nos limites da memória e da vida, que buscamos uma maneira consequente de construir uma aproximação da casa de força de *Qualquer maneira de amar – um romance à sombra da ditadura* (2014), do carioca Marcus Veras, ganhador do Prêmio Guimarães Rosa de 1986 com o excelente livro de contos *A cidade arde*. A insistência em comerciar negaceios e piscadelas com a recepção do romance, em que a despreensão (função de simulacro) é um dispositivo de relevo, instaura um horizonte de expectativa cuja tônica é voltar aos vazios disseminados pela narrativa para atravessá-los de novos significados. Assim, o que é da ordem do dado e, a um só tempo, da contingência risca seu lugar com uma recorrência quase compulsiva.

A planta baixa do texto de Veras não deixa de nos surpreender pela sua “pobreza”. A arquitetura simples segura uma camada de acesso capaz, portanto, de capturar um certo leitor, a fim de que logo o traia seguidas vezes. Eis o quadro enquanto esquema: um ex-advogado rico já no ocaso da vida se refugia no Sítio das Folhas, região serrana do estado do Rio de Janeiro, para escrever em cadernos

* Graduando em Letras na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

escolares suas memórias de personagem marginal (politicamente obscura), num período histórico compreendido entre o golpe civil-militar e os comícios das Diretas. Do retiro à solidão, “do corpo a corpo” com a própria biografia à morte, tudo comunica um espaço de significação feito de sinais imediatamente recebidos como violentamente saturados.

Contudo, é no interior dessa dinâmica que as criaturas diegéticas vão ganhar notável espessura. A importância lateral do advogado Mauro Meireles deixa ver uma multidão de indivíduos (absolutamente anônimos) empenhados numa forma de resistência com dimensões microfísicas, quase sempre à margem da sensibilidade historiográfica ou da seletividade política, com sua indeclinável preferência pelas notabilidades. O fazer multitudinário (singularidades constituintes) de indivíduos invisibilizados, não alcançados pelos discursos que se querem, por exemplo, de caráter epistêmico, assume uma voz de aguda afirmação. Onde os historiados, a mídia, os grupos políticos e as narrativas de Estado assomam seus limites, esses seres ao rés-do-chão são radicalmente substancializados. Como uma espécie bastante particular de romance de formação e/ou deformação, tal clivagem narrativa é uma realidade que atravessa todas as experiências da personagem Mauro, a exemplo da emergência da ditadura ainda entre sua vida escolar e o começo da adulta. A sombra ou o tacho implacável do arbítrio começa a sulcar de maneira irreversível um sem-número de almas. Esta foi a sorte daqueles amigos do colégio, já no começo do regime:

Cinco anos mais tarde, quando eu já não estava mais ali, o ex-Calango, agora Carlos Alberto, poucos meses antes de ter ingressado nas hostes do PCBR, foi preso em operação de roti-

na e torturado até a morte dentro de um quartel do Exército em Belo Horizonte. Já nosso parceiro Francisco, depois de militar na Juventude Universitária Católica, mergulhou na clandestinidade recrutado pela Aliança Nacional Libertadora, mas, percebendo que o quadro era nada favorável à luta armada, abandonou a guerrilha e fugiu para o Triângulo Mineiro, onde mudou de nome, tornou-se apicultor e nunca mais jogou bola, em homenagem a Calango. Quanto a mim, sempre chegando ao palco quando o terceiro ato está em vias de terminar, pouco a pouco fui me dando conta de que aqueles merdas com metralhadoras nas mãos não iam largar o osso tão rápido como apregoavam, e que muitos anos de escuridão estavam a caminho, apesar da bela tarde calorenta no alto da Rua da Bahia (p. 37).

O escrever só se realiza como uma dialética sem fim do reter da dor porque fundado no contar antes como um imperativo moral. Todavia, esse determinante ético-existencial não salva nem redime, embora invista o arranjo narrativo em sua totalidade de um dispositivo genérico com suficiente produtividade estética. É *pregnante*. Tudo, numa dada instância de significação, pode apontar em direção contrária, como a erótica do advogado com a sua empregada. Mas é a vida em seu sentido particular que só se justifica quando subsumida pela escrita, presença segundo a qual seu domínio de virtualidades já é sempre a inteireza do que é. Logo, quando parece não se afirmar, opera-se uma descida.

A opção de iniciar o romance com uma espécie de pórtico, uma cena (minemo-diegética) estritamente alegórica acerca da morte de alguns militantes políticos dando tiros no mar em meio ao breu de uma praia deserta, aos gritos, todos os anos, é muito

feliz. Além de talhada a golpes de muito boa mão. Formalmente, no que diz respeito ao plano dos capítulos, tal entrada flutua com autonomia, o que provoca no leitor um a¸ulamento sem descanso da aten¸o, uma vez que sua significância   tácita e permeia toda a obra. Esse rito   infernal e toca o patológico, heran¸a (coletiva?) incontornável, abrigada sob a precariedade do símbolo em sua forma estável. Vejamos alguns passos dessa representa¸o:

Não é a primeira vez que eles encenam aquele ato. Enrola as mangas da camisa social e segue em dire¸o   beira-mar. [...] O tranco   forte, provoca um pequeno deslocamento no ombro direito, e o atirador retesa mais os músculos para o segundo tiro, enquanto ouve o estrondo chocar-se com o vento. [...] – Thomaz, onde está você? [...] Cad  você, Tenório? Todo o ritual leva não mais do que três minutos (p. 12).

Aquele que grita num apelo demasiadamente humano, e não deixa de apertar o gatilho, é um e o mesmo.

Circunscrito, pois, esse domínio, todo um teatro de acontecimentos está licenciado a pôr em movimento seus atores. As mudan¸as de colégio, o padre golpista que leva os alunos para a passeata da Família com Deus pela Liberdade, o “exílio” dos pais e suas mortes, os primeiros lances eróticos, o fascínio pela literatura marxista... Os casos são muitos e, quase sempre, bastante voláteis, sucedendo-se numa falsa linearidade, sob uma ordem narrativa cujo emparelhamento da vida e da memória vai aos poucos se transpassando, como quando uma voz fala a outra, num jogo de alteridades diegéticas em que os pontos do discurso exigem um deslindamento permanente, se possível. A infalibilidade “cognoscente” da perspectiva em terceira

pessoa é rasgada pela outra, da memória, que a trai, já que se tornam indiscerníveis, movem-se na emenda dos dois “relatos”, constituindo um espaço de verdadeiro palimpsesto.

É senão aqui que cabem algumas perguntas. A Polícia do Exército estoura, de súbito, na Tijuca, o aparelho político em que Mauro figurava apenas como um jovem interessado em fumar maconha e transar com alguém. Sem mais, tem de fugir sozinho – “ouvi o rangido da porta empurrada para o lugar de onde saíra e mergulhei na semiescuridão apenas alumbrada por um poste distante” (p. 120) – com uma criança de menos de dois anos no colo, Tainá, dizendo ter sido poupado, pela distância, “de ouvir os terríveis sons que se sucederam, porta da frente arrombada, janelas de vidro destroçadas, os berros dos policiais, o choro da empregada”, [...] “os soluços de Catarina quando o capuz preto caiu sobre a sua cabeça” (p. 121). O que significa essa força centrípeta que o trouxe? E essa criança, salva pela generosidade de uma prostituta que a abriga num barraco da favela da formiga, depois de passarem por uma “dura” da mesma Polícia do Exército? Estamos sob a égide do Ato Institucional número 5, a hegemonia e perpetuação da linha dura. O obscurantismo tomava conta de tudo. Essa criança é uma pergunta solta na narrativa, com um forte vezo de pessimista, ainda que não absoluto. Aparece estrategicamente no meio e no fim do romance. Diante da institucionalização do mal, haverá esperança ao menos para ela? Tainá, já adolescente, acompanha a mãe no comício das Diretas, impassível diante do entorno vibrante. A pergunta, pois, ganha uma abertura ainda mais radical, não?

A especulação desse narrador se move no espaço das fraturas sociais, políticas e éticas em que essas personagens estão lançadas. Frequentemente, os horizontes das personagens, talvez

em seu sentido último, apresentam-se ou bem em estado de aporia ou desérticos, ainda que no tom geral do fluxo do romance haja um leve tônus eufórico. Seria essa miséria de gratificação o móvel do narrar? Mais um simulacro? Como aqueles lances e jogos de perspectivas e ilusões, entre inconscientes e deliberadas, do Mauro com a menina loura da faculdade? Há um solo minimamente sólido em que essas violências ganham um contorno, considerado, de certa maneira, mais nítido: o da erótica do Mauro com a empregada. A brutalidade patriarcal implícita no autoritarismo do advogado nos é imediatamente chocante, sobretudo por aparecer sem mediações, ou seja, não apenas sem sinal de fissuras subjetivas (conflitos), mas também com transparente autocomplacência, o que avilta a tão explícita generosidade política para com os de baixo. O efeito de realidade do que é da ordem do fraterno parece autoidêntico ao esmagamento do mando que reifica. Como se num plano de total naturalização uma coisa já fosse sempre a outra. O artifício dessa escritura é justamente deixar esse abismo em suspenso.

Marcus Veras escreveu, pois, um romance em que as formas do obscuro, no domínio de um estado de exceção, são radicalmente contrapostas aos vazios do texto, instância em que a afirmação cognitiva dos leitores se dá nos moldes de uma democracia cuja essência é sua suplementação. Apostou no elogio das contingências do fazer literário como se a memória, em sentido mais comunitário que individual, fosse uma ficção necessária constitutiva da vida, em que sua necessidade está sempre imperativamente colocada. Constar com um solo tão raro de interlocutores exponencia e dramatiza os limites do literário, como também empresta à recepção da obra um veio forte do humano. Com boa expressividade estética, parece aqui situado o centro de atração do texto.

Dados cinéticos

“Deuses”, de Augusto de Campos

Maíra Borges Wiese*

“Deuses” é um dos dois novos poemas cinéticos do poeta Augusto de Campos (o outro se chama “Pó”) publicados na revista online *Errática* em 2013. Ele se insere no grupo de poemas que sinaliza certo “afastamento”, pelo poeta, da página impressa e a exploração de uma nova ferramenta e interface: os recursos computacionais de animação e a tela eletrônica, que possibilitam a mobilidade de caracteres. Desse afastamento – talvez uma saída para o *poema*, tal como propõe o seu “Sem saída” (2003) – surgiram os primeiros “clip-poemas”, publicados em CD-Rom, este integrado ao livro *Não* (2003). Especialmente a partir daqui, Augusto passa a desenvolver uma série de outras obras cinéticas, sejam remediações para a forma animada de seus poemas impressos¹ ou poemas que já surgem como animação.²

Entretanto, a forma visual de “Deuses” ainda lembra a estrutura de vários poemas concretos do autor, como os presentes nas

* Mestre em Estudos Literários e Culturais pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

1 Alguns exemplos estão disponíveis em seu site: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>.

2 São exemplos os “TVGRAMA 3”, “TVGRAMA” e “Chance Words”, disponíveis na revista *Errática* (www.erratica.com.br).

séries *Despoesia* (1998), *Ovonovelo* (1955) e *Stelegrama* (1975-1978). As letras brancas sobre a tela negra (ou o contrário, como no poema “Pó”) e dispostas em um bloco quadrangular nos mostram que Augusto de Campos ainda se mantém próximo à poesia concreta e à página impressa. Por outro lado, a animação e o aspecto sonoro, que se juntam à palavra e à tipografia, indicam que o poeta também está atento à organização dos objetos contemporâneos: estes tendem à multimodalidade e à publicação na Web – recursos que Augusto utiliza nesse novo poema.

Deuses

“Deuses doam dados doados deuses doem”.

Augusto de Campos

“Deuses não jogam dados”.

Albert Einstein

“Os deuses vendem quando dão”.

Fernando Pessoa

As letras imitam dados; a animação imita o jogo de dados que se espalham em um tabuleiro. Posteriormente as palavras se agrupam para formar, por fim, a frase do poema (“Deuses doam dados doados deuses doem”). Conforme mencionado acima, “Deuses” mantém a estrutura principal da poesia concreta, mas aproveita alguns recursos da plataforma multimídia, no intuito de atingir o máximo de verbivocovisualidade: a tipografia atua semanticamente (o desenho das letras imita os pontos dos dados);

a organização espacial é explorada através da animação, que simula um jogo de dados; a aliteração (em “d”, “a”, “o” e “e”); e o barulho do mexer e jogar dos dados, tal qual sonoplastia.

O aspecto sonoro do poema indica que a palavra “dados” está atrelada ao objeto-cubo de seis lados, geralmente utilizado em “jogos de azar”. Mas não só o aspecto sonoro. Há, além deste, insistentes indicativos que remetem ao objeto e ao número a ele atrelado: há seis palavras no poema; estas são compostas por apenas seis tipos de letras (“a”, “d”, “e”, “m”, “o”, “s”); a animação exclui, quando do lance de cada letra no quadro negro, dois dos oito “d” (jogam-se, então, seis “d”).³ O “seis”, sabemos, é um número que simboliza o acaso. “Seis” é também a quantidade de dias da construção do “mundo” (no Velho Testamento, o “Hexaemeron” – “seis” + “dias”).⁴ Temos, aqui, uma breve junção de “deuses” e “dados”.

Mas voltemos ao sentido da palavra que remete ao objeto em questão. Quem joga “dados” joga com o acaso, não com previsão, com certezas. Stéphane Mallarmé, em seu poema reverenciado pelos poetas concretos, propõe: “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”. Há, aqui, duas forças distintas, contraditórias, a do “lançar” (projetar) e a do “aleatório”, com as quais lidamos continuamente: estabelecemos uma sequência de planos, de ações, e buscamos realizá-la; mas, ao mesmo tempo, sabemos do imprevisível, da impossibilidade de controle – afinal, não somos “deuses”.

3 Lembro-me de um verso de João Cabral de Melo Neto: “Jogam-se os grãos na água do alquidar”. Os “g” como grãos na água, tal qual os “d” como dados.

4 Sobre isto, há um trabalho do poeta e designer André Vallias que é oportuno. O trabalho se chama, apropriadamente, “Hexaemeron”. Trata-se de um poema digital que discute a criação e o acaso, e explora os recursos da permutação e da aleatoriedade (comuns aos poemas digitais mais recentes).

Esse “jogo” com o acaso não é mais incomum no âmbito da arte. John Cage, em 4’33”, não sabia o que viria do público; muitas performances consistem na imprevisibilidade das intervenções; outros incorporam o que vem do acaso na obra pensada, como E. M. de Melo e Castro no livro *Quatro cantos do caos*⁵ etc. Mas uma obra parte essencialmente de um *projeto*; e todo *projeto* é uma tentativa humana de dominar a desordem do *acaso*.

São os deuses, assim pensamos, os nossos projetores de destino. No poema de Augusto de Campos, entretanto, eles surgem de maneira incomum. Parece haver um erro, uma contradição na associação da palavra “deuses” e “dados”. Deuses não podem doar “acaso”.

Para ilustrar melhor essa afirmação, a frase de Einstein (“Deuses não jogam dados”) nos ajuda. Ele a pronuncia com a intenção de rebater o Princípio da Incerteza de Heisenberg, que mostrava, na mecânica quântica, que era impossível determinar a posição e a velocidade exatas de um elétron etc. Einstein não aceitava essa indeterminação, porque, para ele, Deus havia organizado o universo de um modo perfeito, harmônico, e que caberia à Física descobrir as “suas fórmulas”. Por acreditar nisso, Einstein, que não se considerava ateu, pronunciou sua frase célebre: “Não tenho fé para ser ateu, pois Deus não joga dados”. Não se referia a um Deus judaico-cristão, um Deus que determinava destinos humanos, mas a um Deus que havia estruturado o mundo de modo perfeito e ordenado, e que, por tal razão, os elementos

⁵ Sobre esta informação, ver a seguinte entrevista: http://www.youtube.com/watch?v=VQI7_sFAerw#t=388.

da natureza não deveriam se mover de modo imprevisível. Mas se não se movem de modo imprevisível, então podemos determiná-lo (o que Einstein buscou provar nos seus debates com Bohr durante alguns congressos).

O sentido de “deuses doam dados” remete ainda às referências bíblicas sobre o livre-arbítrio (exemplo: “E o Senhor Deus ordenou ao homem: ‘Coma livremente de qualquer árvore do jardim’”, Gênesis 2:16). Soam a algo como: o vosso destino está traçado, mas lhes dou o livre-arbítrio para escolher um caminho dentre inúmeros. Se existem caminhos e os homens não sabem a que leva cada um, existe, desse modo, a força do imprevisível.

O que significaria, então, “deuses doam dados”? Apesar de “dados” representar a imprevisibilidade, representa, antes, a existência de probabilidades. Esta é justamente a origem etimológica da palavra “acaso”: no latim, *a caso*, onde *caso* significa “possibilidade”, “acontecimento”, “acidente” etc., derivando de *cadere*, “cair” (“jogo o dado e cai o acaso”). Um “dado” nos dá um número de possibilidades que pode ser medido; mas é impossível prever que variação específica irá ocorrer (cair). Em outras palavras: apesar da impossibilidade de determinar o que virá, sabemos da existência de possibilidades, de um número mais ou menos determinável de caminhos; temos livre-arbítrio; temos o poder de escolher, de projetar, de planejar, de “lançar” um dado, mesmo que isto não venha a abolir o acaso.

Se os deuses nos doaram dados, nos doaram possibilidades, escolha, livre-arbítrio; e, diferentemente do verso de Fernando Pessoa em *Mensagem*, que acentua a necessidade de sacrifícios para o alcance das graças – “Os deuses vendem quando dão/ Compra-se a glória com desgraça” –, os deuses de Augusto parecem não pedir

nada em troca (“dados doados doem”). O que faz, então, os deuses doerem? Não estão felizes com as escolhas feitas pelos homens?

Há muitas razões para dizermos que não: não estão felizes.⁶

6 Se pensarmos no conjunto da poética de Augusto de Campos, não seria incomum se observássemos um questionamento metapoético em “Deuses”. Não foi este, entretanto, o caminho interpretativo deste texto. Mas a título de proposição: no poema cinético “Pó”, que acompanha “Deuses” na revista *Errática*, Augusto escreve: “És pó só pó/ se és pó sê/ esse pó/ poesia/ .” O poema termina com um ponto, simbolizando um grão de areia, ou um pixel. Campos parece propor que a poesia deve voltar à sua origem (“és pó e ao pó retornarás”); talvez deva voltar a ser forma (a principal proposição dos concretos). Esses dois poemas revelariam um descontentamento do autor com a produção poética contemporânea?

A estrutura sobre a corda bamba

Quiçá, de Luisa Geisler

Rafael Loureiro de Almeida*

Linguagens e formas de narrar que se entrecruzam de maneira harmoniosa. Composições que formam uma unidade complexa de romance, de células independentes e interligadas, imitando a vida, ou melhor, um organismo. A estrutura de *Quiçá* (2012), primeiro romance de Luisa Geisler, costuma ser o principal alvo de elogios e boas impressões dos leitores, mas é fácil encontrar outras qualidades em sua tessitura, como os marcantes elementos narrativos, a estilística refinada ou mesmo a escolha de personagens incomuns aos romances brasileiros, que nos permitem encontrar no livro uma espécie de nascedouro autoral.

Se pensássemos em termos numéricos, talvez percebêssemos que um dos principais fatores da complexidade de *Quiçá* é a forma como ele se condensa. Trata-se de um romance relativamente curto, de 61 capítulos distribuídos em 245 páginas. Todavia, nesse restrito volume, trabalham-se diferentes tempos narrativos e gêneros textuais, de tal forma que é impossível não perceber a densidade de aproveitamento no livro, que se lança como arquitetura literária de grande vulto. Se o estruturalismo não estivesse um tanto fora de moda, *Quiçá* causaria alvoroço nos meios acadêmicos.

* Doutorando em Literatura Brasileira na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Sabe-se que o romance é um gênero esponjoso, capaz de absorver praticamente todos os formatos de texto. Um dos mais interessantes efeitos estilísticos de *Quiçá* é a sensação de se estar lendo dois livros ao mesmo tempo, e uma provável causa desse efeito estaria ligada a uma audaciosa proposição de absorver o formato de um livro de contos, o que, de certa forma, relaciona-o ao irmão mais velho, *Contos de mentira* (2011). O resultado da proposta tem grande influência na definição da estrutura do romance, alternando os 31 capítulos do núcleo central da história com outros 30 capítulos de variados gêneros textuais, entre eles o conto, o microconto, a crônica, o anúncio, a notícia, a prosa poética, o e-mail etc. Contudo, a consistência desses trinta capítulos não é suficiente para compor um livro isolado e, de maneira semelhante, as narrativas que compõem o núcleo central, ao serem afastadas de seus pares intercalados, não conseguiriam esconder uma certa disritmia. Desse modo, a estrutura de *Quiçá* é um corpo com articulações precisas. Unidos, todos esses fatores nos levam a crer estarmos diante de um vigoroso romance antropófago, erguido numa estrutura feita de pau-brasil.

De fato, quando se tenta analisar *Quiçá* sob luzes teóricas, percebe-se que o romance possui um elaborado sistema de anticorpos, lutando para que seu organismo não seja desconstruído pela teoria do romance, antes inserindo-se nela por meio de seu próprio sistema plurilinguístico. Os costumeiros elementos da narrativa, tais como tempo, espaço, narrador e foco narrativo, são deliberadamente pervertidos. Internamente, o sistema desafia a sequência lógica da história a se equilibrar na dinâmica da própria estrutura. No entanto, contra organismos externos, é capaz de obrigar resenhistas experientes a se limitarem a passar ao largo de sua unidade complexa.

Para distorcer o elemento narrativo do tempo, faz-se uma formação geométrica de três ritmos: a narrativa linear, que habita as primeiras e últimas linhas dos capítulos ímpares (1º, 3º, 5º, ..., 61º); a narrativa não linear, que ocupa a maior parte do romance e sempre surge nos entremeios da narrativa linear citada anteriormente; e, por fim, o tempo fragmentário (ou metaliterário), que se refere à coletânea de experimentações narrativas dos capítulos pares (2º, 4º, 6º, ..., 60º). Quanto ao espaço da narrativa, é possível notar a riqueza do universo ficcional criado em torno do núcleo central, em que se evita ao máximo os referentes da realidade, desde a criação de cidades até a dos programas de TV e dos produtos anunciados, como “a nova pasta de dentes, Ohai, quinze horas de proteção anti-cáries, antigengivite, antigravidez, antienvelhecimento” (p. 156). Em contraste, nos capítulos fragmentários os espaços procuram a ambientação em lugares reais, como Rio Grande do Sul, São Paulo, Milão, Oriente Médio, assim como se utilizam de referentes como a ONU, o Big Mac, ou a indicação de *A sordidez das pequenas coisas*, de Alessandro Garcia, ao Prêmio Jabuti. O ideal seria perceber como essa relação se complementa: as experimentações mantêm um afinado vínculo com a realidade de seu contexto de produção e trabalham como linhas que impedem o universo do núcleo central, com a leveza que o suspende, de se distanciar muito.

Na ação, a alternância entre capítulos provou ter uma pequena chance de confundir os críticos sobre qual seria a ação principal e qual seria a secundária, embora seja uma questão aparentemente simples, visto que, apesar de serem complementares, os dois eixos do romance têm uma relação evidente entre núcleo central e narrativas paralelas. A história, valendo-se de sua dinâmica estrutural, necessariamente invoca outros conflitos e ações além

dos que estão no núcleo principal, complementando-os. Contudo, as narrativas paralelas não se entrelaçam com definição, enquanto que o núcleo central nos leva a um enredo bem construído: dois jovens primos, Clarissa e Arthur, encerrando o primeiro ciclo de amizade que surgiu durante o ano de convivência, rumam ao interior a fim de se juntarem aos familiares durante a noite de Natal; nos entremeios dessa narração, surge outra, maior que a primeira, em que são expostos momentos daquele ano de modo a remontar o relacionamento e a transformação dos personagens.

A questão da pluralidade no foco narrativo também se deve à antropofagia do livro de contos. Nos capítulos pares, experimentam-se diversas vozes narrativas, ora em primeira pessoa, ora em manifestações de lirismo, ora narradores intrusos ou ainda tentativas de tornar o narrador ausente. O núcleo central, por sua vez, é narrado em terceira pessoa: observador e neutro nas partes lineares, onisciente e interventivo na construção não linear.

Apesar de ser um enredo que envolve dois protagonistas, Clarissa tem maior destaque do que Arthur. Desde a primeira frase do romance – “A menina de onze anos já se esqueceu da última vez” (p. 5) – tal condição é exposta, inclusive, com ênfase. Centralizar a trama numa personagem de tão pouca idade é, no mínimo, um desafio para qualquer autor que não esteja produzindo literatura infantil. No entanto, em *Quiçá* a narrativa se mostra bem à vontade com a construção da personagem e de seu drama. No terceiro capítulo, encontra-se uma das primeiras e principais descrições sobre ela:

Clarissa ainda almoçava depois da partida da diarista, tinha de vir de perua escolar, passava suas tardes com Zazzles ou com o piano ou nas aulas de natação. Lia muito, estudava, ou no com-

putador ou com o material escolar. Às vezes, conseguia encontrar uns jogos. Agradava-lhe chegar em casa com a melhor nota e elogios no rodapé. Os pais nem sempre viam, tinham tanto a fazer, mas Clarissa tinha os elogios (p. 20).

Arthur, outra escolha incomum, também é uma construção complexa. Adolescente de 18 anos, morava em Distante, pequena cidade do interior e tradicional recanto da família; porém, ao tentar o suicídio, é convidado pelos pais de Clarissa, que moram na megalópole São Patrício, a morar com eles por um ano. É um rapaz magro, bissexual, fumante, com tatuagens, talentoso para o desenho, sem nenhum interesse pela leitura, fã da banda Light Green (de rock progressivo) e disposto a se socializar com pessoas de sua faixa etária. O convívio com Clarissa evidentemente se torna um fértil terreno para conflitos, mas ambos se modificam à proporção que interagem, humanizam-se conforme aprendem um com o outro.

Além dos pais de Clarissa, Lorena e Augusto, donos de uma agência de publicidade, um dos mais interessantes personagens secundários é Zazzles, o gato de Clarissa, que participa de uma maneira adjuvante notória, tanto para criar alívios cômicos no desenvolvimento da trama quanto para aproximar a relação entre os primos. Mesmo entre as tias anfitriãs, que são algumas das coadjuvantes menos representativas, existem ocasiões em que se mostram individualizadas, como, por exemplo, durante a discussão sobre vegetarianismo na confraternização em Distante.

O domínio da linguagem de *Quiçá* é reconhecível por numerosos fatores, entre os quais estão nuances estilísticas sobre o mundo sensível. Inserções cuidadosas de onomatopeias, descrições visuais inusitadas, como a de um “branco-antigo #FAEBD7”,

e uma certa tendência proustiana de associar cheiros à memória deixam clara a existência de uma apurada sensibilidade textual. Um segundo exemplo diz respeito à forma como conduz as profusões dialógicas, em que diálogos entrecortados reproduzem burburinhos repletos de significação. Outro forte exemplo está no capítulo 21, quando o som de “música pop vinha do prédio ao lado” (p. 99) durante uma das reconciliações entre os protagonistas. Sem citar nomes, inserem-se trechos de músicas de Lady Gaga (“Born this way”, “Just dance” e “Poker face”) e, subliminarmente, também versos de “O me! O life!”, de Walt Whitman. O leitor menos informado passará despercebido pelos trechos do século XIX sem prejuízo à compreensão da obra (e, de fato, não haveria prejuízo mesmo se também não reconhecesse as letras de Lady Gaga), enquanto que um leitor mais avisado terá a chance de sentir a ligação entre textos aparentemente tão distintos.

Portanto, o primeiro romance de Luisa Geisler é uma construção meticulosa. É raro encontrar romancistas tão afinados com o gênero, mesmo entre aqueles que possuem mais prática. Consciente das finalidades da obra literária, *Quiçá* é dotado de enorme capacidade para abranger variados horizontes de leitura e fruição estética. Deve ser visto como um romance de estreia, mas é também um filho vigoroso, daqueles que nascem como o referencial exigente de um conjunto literário – algo para os próximos irmãos confirmarem.

Primor pisciano

O comedor de Salamanca, de Jorge Fernandes da Silveira

Rhea Sílvia Willmer*

“Senhor, a noite veio e a alma é vil.
Tanta foi a tormenta e a vontade!
Restam-nos hoje, no silêncio hostil,
O mar universal e a saudade”.

Fernando Pessoa, *Mensagem*

Jorge Fernandes da Silveira é professor de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro e reconhecidamente um dos grandes leitores de poesia contemporânea. Seu livro mais recente, *O comedor de Salamanca* (2012), traz o subtítulo “Memória breve”, mas, ao contrário do que o subtítulo sugere, não é simplesmente um livro de memórias.

Temos em mãos um volume no qual encontraremos desde poemas até notícias de jornal, passando por textos em prosa, dicas de filmes e anotações. Esses textos estão entrecortados por memórias, relatos de viagem e retratos da crise econômica europeia. O título do livro é tirado de um desses episódios a respeito da crise: o “comedor de Salamanca” é o restaurante universitário, outrora

* Doutora em Literaturas Portuguesa e Africanas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

farto e agora racionado e inflacionado. Ao corte de gastos soma-se a notícia de que não haverá mais professor visitante na Universidade de Salamanca, ou seja, aquele será o último curso que o professor Jorge Fernandes da Silveira ministrará em terras espanholas. O retrato da crise econômica experimentada em sua estada salmantina culmina num dos momentos mais comoventes de sua narrativa: o encontro com uma senhora pedinte que é sua mãe, ou que poderia ser também a mãe de seu pai.

A memória, no entanto, não é unívoca nem descontínua, mas analógica e plural, e Jorge Fernandes da Silveira ultrapassa a definição de gênero (explorando essa característica da literatura produzida nos últimos anos) através da escrita ou compilação de textos em diversos idiomas, extrapolando, inclusive, a definição de autoria. Ao utilizar-se de longuíssimas anotações ou citações em inglês e espanhol – embora haja a predominância da língua portuguesa –, faz com que o leitor tenha a sensação de estranhamento com a obra. A língua em que um livro é escrito é um dos únicos fatores de unidade da obra literária que persiste, em vista da grande ocorrência de indefinição de gênero textual na literatura contemporânea. Além disso, nos acostumamos a identificar o autor com a língua em que ele escreve. Pois bem: Jorge Fernandes da Silveira se arrisca a ultrapassar essa última barreira, a da língua.

Deparamo-nos, portanto, com um livro que não possui uma estrutura unitária tradicional, ou seja, *O comedor de Salamanca* não é um livro com início, meio e fim. As anotações, memórias, observações e histórias vão se sucedendo por contiguidade, não por causalidade. Como se uma coisa levasse a outra através de temas que se avizinham, Jorge Fernandes da Silveira é quase que o organizador do volume, pois assume a função de um colecionador, no que talvez

seja um dos papéis também do memorialista, recolhendo trechos de periódicos, músicas ou textos em outras línguas. E essa função acaba por contribuir para a constituição literária da obra: ao trazer textos de outros autores (literários ou não) e equipará-los ao do autor que se constitui como Jorge Fernandes da Silveira, nivela todos os textos, de modo que a organização se constitua numa forma de autoria. O que supostamente seria externo ao autor é ressignificado por ele através de suas “colagens”, entretecidas por comentários espirituosos, brincadeiras e jogos de palavras que quebram a expectativa do leitor. Aliás, uma amostra dessa quebra de expectativa e da ironia do autor está registrada na própria quarta capa do livro, numa paródia a uma famosa cantiga de amigo de autoria de Martin Codax: “– Ondas do Mar de Vigo, cadê meu Amigo? / – Ué, sei lá!”

A peculiaridade de *O comedor de Salamanca*, portanto, consiste no fato de ser um livro que não apresenta um projeto fixo, mas uma estrutura movente, mutável, como é mutável o signo de Peixes, com o qual Jorge Fernandes da Silveira se identifica e ao qual se refere a respeito do que não está nessas suas curtas memórias: “o resto são experiências da vivência de um pisciano entre águas em viagem”. Não por acaso, Peixes, signo solar do autor (nascido num 16 de março), rege a poesia – e a dança –, sendo considerado o mais intuitivo, distante, abstrato, elevado, amoroso, compreensivo, humilde, sensível e devoto signo do zodíaco. Peixes, o décimo segundo signo, é o que possui a difícil missão de carregar a essência de Deus em um corpo material, tendo a capacidade de transcender ao nos levar além do mundo concreto, real, sólido, material.

Um evangelho da vaidade e do desejo

Iberê segundo Paulo, de Lula Falcão

Thiago Carvalhal*

O contrato será estabelecido: “Quero firmar o acordo”, diz Fausto. Sua pena, padecida em vida enquanto o pacto se manifesta em provação, não é menos resultado da natureza demoníaca do trato que efeito de seus desejos mundanos. No livro de Goethe, Fausto dirige-se a Mefistófeles e pondera:

Se estiver com lazer num leito de delícias
Não me importa morrer! Assim fico liberto!
Se podes me enganar com coisas deliciosas,
Doçuras a sentir, prazeres! Alegria!
Se podes me encantar com coisas saborosas,
Que seja para mim o meu último dia!
Quero firmar o acordo.¹

E, como consequência, cada passo seu em direção à satisfação de sua vaidade e suas pulsões somente poderá acarretar decadência e sequelas trágicas.

* Mestre em Literaturas Hispano-Americanas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

1 Na tradução de Alberto Maximiliano. (J. W. Goethe. *Fausto & Werther*. São Paulo: Nova Cultural, 2002, pp. 72-3).

Como a personagem de Goethe, Paulo troca sua alma – ainda que não o faça diretamente com Satanás, como o Fausto – por uma minguada promessa de consagração, bem como por alguns momentos no paraíso artificial das drogas e do sexo desenfreado, financiado pelo suado dízimo dos fiéis de uma Igreja neopentecostal em franco crescimento. Paulo é narrador intradieético e protagonista do romance (uma incomum proposta de metarromance autoficcional para o mercado editorial brasileiro) de Lula Falcão, *Iberê segundo Paulo* (2013).

Na trama desse seu segundo livro, sua personagem Paulo, um ex-revisor de textos alcoólatra, falido e pretense escritor, é retirado das ruas por Iberê, pastor da Igreja, cujas matriz e lavanderia se localizam em New Jersey. Como *ghost-writer* de Iberê, Paulo enxerga em sua confortável e hipócrita situação, a de falso crente e sóbrio de ocasião, uma oportunidade para os voos de sua literatura, passando a vislumbrar expectativas de reconhecimento e autonomia de sua escrita. O problema se faz presente quando suas expectativas evoluem nas mesmas proporções de sua recém-recuperada vaidade: em aceleração vertiginosa.

Como “quem tira dos pobres deve ao Diabo” (o trocadilho é intencional), e Iberê deve muito, o Inimigo está em todos os lugares (principalmente na Polícia Federal, na mídia corporativa, no Ministério Público e junto a outros sem fé que insistem em questionar os meios para a salvação que propõe a seus fiéis). Logo, o que se encaminhava para a satisfação e êxito de todos os envolvidos (lobos, pastores e ovelhas) naufraga, com a prisão do bispo, e Paulo cede à tentação de afanar a quantia de cinco milhões de dólares em espécie, metade das reservas pessoais da fervorosa personagem “mafiorreligiosa” de seu salvador. Daí em diante, *Iberê segundo*

Paulo ganha contornos de *road book*, enquanto o protagonista se afunda em bebedeiras, orgias e montanhas de cocaína que fariam tanto Bukowski quanto Hemingway orgulhosos.

Revolvendo seu caldeirão, o autor alagoano traz para a literatura contemporânea nacional uma proposta de parábola pós-moderna na qual faz uso de estratégias ousadas, tais como o uso da metalinguagem, do pastiche e da autoficção. Assim, cerze redenção e decadência (e a parábola do filho pródigo parece uma alusão conveniente, mas apenas se tomada de trás para frente), em uma trama que toma emprestado um leque de referências capaz de fazer jus ao desejo alucinado de seu narrador-protagonista por pertencimento ao campo cultural.

E são tantas essas referências que se chega à impressão de que, mesmo não se convertendo à religião de Iberê, Paulo internaliza a dicção do pregador e toma da palavra alheia, o cânone ocidental, não mais o texto religioso, como esteio de seu desempenho autobiográfico – e autoficcional, enquanto autobiografia de uma personagem de ficção –, valendo-se das mais visíveis (como as citações de obras e autores consagrados), aquelas que se dissimulam na fragmentação dos referenciais estéticos e temáticos em caótica hibridação.

Lula Falcão, consagrado jornalista com passagem por diversas redações e veículos de mídia, impõe a seu protagonista um narrar que se funda no cerzimento de referenciais tão díspares quanto os arquivos da imprensa e da lei (no sentido da conceitualização que empreende o teórico cubano, radicado nos Estados Unidos, Roberto González Echevarría), do cânone literário e filosófico das mais diversas tradições com os da Bíblia, particularmente os evangelhos. Desse modo, tematiza de maneira produtiva – e com o mérito de esquivar-se dos estereótipos – o universo do protes-

tantismo e suas conexões com a política e o mundo do delitivo, do enriquecimento ilícito, da lavagem de dinheiro e do embuste como eloquentes representações das Igrejas protestantes, seus líderes e fiéis, sem cair na prosaica armadilha de ater-se à descrição minuciosa, característica do texto de denúncia, justamente por valer-se da voz e do relato de sua imersa e implicada personagem (Paulo).

Nesse movimento, o de narrar de dentro das fronteiras de um mundo fechado aos não iniciados, o livro que o protagonista Paulo escreve se segmenta em três (a estrutura tríptica – uma alusão à trindade? – parece ser bastante relevante para a estruturação dessa obra de Lula Falcão). No subsolo, narrado, apologético e hipócrita, o primeiro livro dessa trindade livresca é *Evangelho segundo Iberê*, autoajuda que só beneficia o bispo (a quem é atribuído), de autoria de seu *ghost-writer* Paulo. Seu processo de composição está narrado no primeiro capítulo de *Iberê segundo Paulo*, e esse primeiro livro é o segredo mais bem guardado do mundo: sua real autoria nunca vem a ser questionada e nem mesmo Paulo, quando em decadência, a reivindica.

Em um nível acima desse primeiro livro ficcional, que não se oferece ao leitor, está o segundo livro, autobiográfico, através do qual Paulo dá seu testemunho acerca de sua salvação e decadência, e em que narra seu percurso rumo à satisfação de seus desejos, que aos poucos ganha contornos de calvário, de penitência. Seu ponto de partida está ainda no capítulo “O livro de Iberê”, que relata os acontecimentos relacionados à sua remissão de uma vida sem sentido e alcoólatra e se encerra com o início de sua decadência, na prisão de Iberê. Nesse livro são narrados os estragos que produzem Igreja e pastor em sua sanidade, e sua quase emancipação (relatada no segundo capítulo: “O livro de Paulo”). Mais adiante, o desenlace

do enredo, no “Epílogo”, encena o processo em que o narrador cai novamente em decadência.

Esse segundo livro coincide com o livro de Lula Falcão que o leitor tem em mãos, o terceiro da tríade, aquele que Paulo tentava publicar, sem cortes, sem censuras, sem a onipresente mão da edição a que se submetem os autores, em que está toda a verdade sobre a sua história e as que se constroem na intercessão com esta. Lula Falcão é, assim, veículo de uma verdade que emana de dentro de sua própria obra, pela pena (o duplo sentido aqui é proposital) de seu protagonista. Mas o efeito dessa pena é, ainda assim, não menos sinistro, já que sua salvação – e a propagação de sua verdade – é sua provação e sua desgraça.

Enquanto testemunho, *Iberê segundo Paulo* se vale da máxima que vaticina: “Estive lá e posso narrar”, o que torna verossímil e coerentemente situada a escrita de Falcão, que, enquanto testemunho-ficção, negocia com a lógica de um eu que narra enquanto se imagina existir no interior da ficção que constrói.

Tal negociação é um recurso para processar a desconstrução da autoridade narrativa e sinalizar que a mesma está em crise. Neste início de século, o romance e a narrativa deixam de ser formas autônomas de discurso, passando a estabelecer relações com outras formas de discurso não literárias, de modo extensamente mais produtivo que a estreita manutenção dos modelos tradicionais. É o que assinala a crítica literária argentina Josefina Ludmer, naquilo que enuncia como “literaturas pós-autônomas”.

Assim, o que assume seu lugar, enquanto fatura, sendo este o espaço da estabilidade narrativa, é a autoficção. No limiar e cruzamento entre as “escritas do eu” e a ficção, o lugar da autoridade narrativa deixa de ter a mesma relevância ou é nuançado, e o papel

da autoria (bem como a identidade do escritor) perde a concretude que o caracterizava em momentos anteriores da literatura. Lula Falcão é capaz de enveredar por esse intrincado caminho sem cair no experimentalismo abstrato e sem perder as rédeas de sua narrativa, que, afinal, se dá de modo circular.

Agora, a circularidade da narrativa somente é perceptível em uma segunda leitura, quando se faz possível notar que a trajetória de Paulo não se consuma: o desfecho do livro é preâmbulo de seu início. Sua salvação é escape momentâneo do inferno. É prazer e felicidade efêmera, enquanto sua degradação avança de maneira doce e lúbrica, vaidosamente formidável e recendente ao paraíso. Sua salvação é um fardo pesado, enfadonho, cuja promessa é sempre de cair em tentação e de que tudo em volta é uma ficção – sua ou de Iberê.

Apropriando-se de marcas peculiares ao *road book*, a narrativa de Lula Falcão denota que o caminho da fuga é sempre trajeto para o impossível, e que o aprendizado – marca do romance de formação de que Falcão também faz uso – pode ser perigoso. Paulo aprende. Descobre aquilo que já tinha como hipótese acerca da falsidade do mundo, da incapacidade de apreensão da verdade. E, principalmente, acerca da decadência, da falibilidade e da transitoriedade da vida. Paulo é refém de Iberê e de seus supostos amigos e companheiros do paraíso edênico temperado com sexo, drogas, ironia, referências e citações (e são muitas, além da conta, numa verbosidade de empréstimo que só encontra perdão quando se concebe Paulo como responsável, e não Lula Falcão).

Enfim, o que se pode perceber é que há certa previsibilidade em Paulo, ainda que apenas vagamente perceptível, uma vez que este engendra uma vida de sofrimento como enredo para seu próprio desempenho, performativamente, numa dança sadomaso-

quista em direção ao martírio quase gratuito. Sem aceitar assumir a culpa por Iberê pelas acusações penais a que este responde, o preço de sua salvação pelas mãos do bispo é muito alto.

Seu embate moral é saber-se bode expiatório de si mesmo, dado que o sofrimento de estar em um mundo onde as graças são escassas é tão grande que são necessárias culpas que o justifiquem – um castigo razoável. Tal impressão é divisível no conflito entre a gratidão e a dívida que reiteradamente faz parte de seu discurso testemunhal-ficcional, e que se aproxima daquele sentido de “testemunho” próprio ao discurso religioso, exemplar, moralizante. Afinal, Paulo é o único que ainda busca manter-se ético em um território pantanoso de personagens amorais, e por isso tem que pagar no seu inferno particular. Nesse inferno tanto faz se seu testemunho é fato ou ficção, uma vez que a condenação não admite recurso. Ninguém é inocente no inferno.

