

Diálogos: Literatura & Interfaces



São Paulo, 2008

Diálogos: Literatura & Interfaces

Organização, mediação e edição
Marcia Denser



São Paulo, 2008

copyright ccsp@2008
Centro Cultural São Paulo
Rua Vergueiro, 1.000
01504-000 – Paraíso – São Paulo – SP
Tel: 11 33833438
<http://www.centrocultural.sp.gov.br>

Todos os direitos reservados. É proibida qualquer reprodução para fins comerciais. É obrigatória a citação dos créditos no uso para fins culturais.

Prefeitura do Município de São Paulo
Secretaria Municipal de Cultura
Centro Cultural São Paulo
Divisão de Informação e Comunicação
Publicação site
Organizadora

Gilberto Kassab
Carlos Augusto Calil
Martin Grossmann
Durval Lara
Marcia Marani
Márcia Denser

D536 Diálogos: Literatura & Interfaces / organizadora Márcia Denser
São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008.
136p. em PDF – (Publicações on line)

ISBN 978-85-86196-32-4
Material disponível na Divisão de Acervos : Documentação
e Conservação do Centro Cultural São Paulo.

1. Literatura Brasileira. I. Denser, Márcia, org. II. Série.

CDD 869

Sumário

Introdução	05
Diálogo Caio Fernando Abreu e Márcia Denser	06
Diálogo com o Invasor: Cinema & Literatura	27•
Diálogo com o pós-herói: Literatura & Teatro	53•
Crítica & Criação nos anos 90	69
Literatura, Mídia & Cultura de Mercado	102
Poesia na Modernidade e Pós-Modernidade	120

Introdução

Este projeto teve como objetivo repensar o panorama literário brasileiro nos anos 90, abordando as conexões da literatura com as demais artes e mídias, bem como promover uma ampla discussão em torno de questões que no decorrer dos debates foram se desdobrando, se ampliando, tomando outros rumos, tornando-se mais específicas, acusando tendências latentes e manifestas na produção e na recepção.

A princípio, as questões seriam o esvaziamento dos espaços de socialização; a diluição das fronteiras entre alta e baixa cultura; a publicação em livro não como um fim em si, mas meio de atingir o cinema e a televisão, o livro roteiro, o texto esquemático; a ausência de idéias/ideais/conceitos/movimentos literários/filosóficos/artísticos; a preponderância da imagem (bidimensional) e dos espaços virtuais (nulodimensionais) em detrimento da tridimensionalidade das relações pessoais (e das relações com a obra, que é pura materialidade); a produção crítico/criativa e a lógica mercantilista; a situação da crítica quando a instância maior de julgamento é o público; a crise paradigmática nas ciências cognitivas; a crise da representação nas artes. De uma forma ou de outra, foi essa pauta que orientou a condução dos debates.

Esse volume traz a edição de cinco debates com os temas *Literatura e Cinema*, *Literatura e Teatro*, *Literatura, Mídia e Cultura de Mercado*, *Poesia na Modernidade e Pós-Modernidade*, *Criação & Crítica Literária*, além duma *entrevista inédita com Caio Fernando Abreu (1948-1996)*, que constitui seu último grande depoimento feito em vida, dado à mim, como escritora e responsável pela Equipe Técnica de Literatura já na época, julho de 1994.

Cada um deles constitui um capítulo, para cada um elaborou-se uma introdução ao tema em suas relações crítico-históricas, a fim de familiarizar o leitor com os assuntos abordados nos debates.

Márcia Denser
Equipe Técnica de Literatura
JUNHO/2006

Diálogo Caio Fernando Abreu e Márcia Denser **Uma edição, dez anos depois**

Finalmente estou editando a entrevista feita com Caio Fernando Abreu no dia 28 de julho de 1994, e lá se vão dez anos! E o resultado é que está muito boa — ainda que pelos motivos que eu, pesquisadora inexperiente na época, supunha errados. Afinal, mais parecia uma conversa, um papo entre velhos amigos, mas não houve jeito de abolir a escritora Márcia Denser de cena, tampouco introduzir uma impessoal *Madame X, a pesquisadora anônima*: seria privar o leitor do meu próprio testemunho de escritora, além de mutilar o material extremamente rico nele contido: revelações, bastidores, histórias com Clarice Lispector, Érico Veríssimo, Hilda Hilst, Lygia Fagundes Telles, tudo a respeito do *boom de 75* (do qual ambos, eu e Caio Fernando, fomos protagonistas), influências literárias, idéias, sociedade, ideologia, censura, política, profissão de escritor, posturas, processos de criação, viagens, gente, mídia, crítica, conquistas, avanços e retrocessos das nossas letras contemporâneas.

Enfim, um verdadeiro balanço, uma avaliação das nossas vivências na comunidade literária entre 70 e 90 e, atenção, *sob o ponto de vista vigente em 1994* — época do limbo literário brasileiro pós-*boom*, fase ocorrida entre 87 e 98 — e sem sombra nem sonho da retomada que eclodiria em 2000! Da parte dele e da minha. É ler para ver até que ponto acertamos e erramos.

A propósito, foi bastante oportuna a publicação em 2002 pela editora Aeroplano (da “maravilhosa” Heloísa Buarque de Holanda, segundo as palavras do próprio Caio) das *Cartas de Caio Fernando Abreu (correspondência ativa de 65 a 96)* organizada pelo poeta e pesquisador Ítalo Moriconi, obra que, graças à sua criteriosa edição, tornou-se duplamente valiosa: um objeto científico que também pode ser lido como “romance de uma geração”. Para nossa pesquisa, cujo objeto são as obras e os autores contemporâneos, as *Cartas* fornecem embasamento cronológico e aqui, especificamente, contextualizam os assuntos abordados naquela longa entrevista, sintomaticamente realizada enquanto ele aguardava o resultado dos exames de HIV, segundo carta escrita três dias antes, em 25 de julho, ao amigo Luciano Alabarse. O que explica o tom pessimista de Caio Fernando em muitos momentos do texto. E quem não haveria-de?

Fiel à tradição do Idart, tentei manter o máximo possível o coloquial a fim de fazer ressoar as cordas da memória, despertar outras e antigas vozes: *another voices, another rooms...*¹

Márcia Denser
São Paulo, fevereiro de 2004

Caio, mais gaúcho do que brasileiro

Márcia Denser — 28 de julho de 1994, depoimento de Caio Fernando Abreu, escritor da década de 70 e velho companheiro. Para começar, aquela pergunta básica: quando, em que momento você decidiu ser escritor?

Caio Fernando Abreu — Eu nasci com isso. Desde criança, antes até de ser alfabetizado, eu inventava histórias; em vez de as minhas tias contarem histórias para mim, era eu quem contava histórias para elas. Fui alfabetizado com seis anos de idade, antes de entrar na escola, porque a minha mãe era professora, assim como minha avó, e a primeira coisa que fiz foi escrever uma historinha, né? Desenhava, também. Aí juntava as duas coisas, ilustrava, criava histórias em quadrinhos. Aos 11 anos já havia escrito um romance, que registrei num caderno. Chamava-se *A maldição de Saint Marie*, passava-se na França, nas “montanhosas escarpas dos Pirineus” (*risos*).

MD — Meu Deus, as influências literárias gritantes...

CF — Francesas gritantes. Então acho que é uma coisa que nasceu comigo, uma marca, uma sina, um destino, eu acredito nisso, não me vejo fazendo outra coisa.

MD — Perfeito. Algo inato, que naturalmente você foi aperfeiçoando no decorrer do tempo. Mas, como disse Truman Capote, quando Deus dá um dom também dá um chicote, que será destinado à nossa autoflagelação.

CF — Sim, aperfeiçoado com o passar do tempo, mas é muito estranho observar como escrever se torna cada vez mais difícil. Quando eu tinha dez, 11 anos, escrevia com uma impudicícia, não é? A palavra que me ocorre é impudicícia.

Não tinha a menor responsabilidade sobre o que escrevia. Mas, à medida que se vai publicando, tendo leitores, você percebe sua influência sobre a emoção das pessoas, sobre a vida das pessoas, então aumenta sua exigência com a palavra.

MD — E as influências literárias?

CF — O livro da minha infância foi um livro maravilhoso de uma escritora inglesa chamada Frances Burnett, *A pequena princesa*. É a história de uma menina muito rica que vive interna num colégio inglês, cujo pai está na Índia em busca de diamantes. Mas este morre, deixando-a pobre e desamparada, então a dona do colégio a coloca para viver na mansarda, onde passa a contar histórias às outras meninas para ganhar a vida. Esse livro me impressionou muito. Depois eu parti para os contos de fada, li muito Andersen, meu pai tinha uma biblioteca grande. Daí caí de boca em Érico Veríssimo, li muito Érico. Eu sou muito gaúcho, né? Você acredita que eu me sinto mais gaúcho do que brasileiro?

MD — “O homem da fronteira?”

CF — *Completamente. Aliás, a ficção urbana do Érico Veríssimo, que é pouco conhecida e pouco reeditada, me influenciou muito. Lembro dum romance chamado Caminhos cruzados, onde ele é influenciado pelo Contraponto do Huxley. Agora, quando eu estive na França, procurei um antigo professor de literatura, Dionísio Toledo, exilado em 68, hoje professor na Sorbonne, e ele me pediu um artigo sobre o Érico. Comecei a refletir a respeito. Meu pai tinha uma coleção da editora Globo onde Érico falava de técnicas literárias, em todo romance que editava escrevia uma introdução crítica. Aí eu procurava orientação de leitura, via também Érico em Huxley, em John dos Passos. Aos 14, 15 anos, Germinal de Zola me fascinou, fiquei vivendo dentro desse livro.*

Eu morava numa cidade do interior (Santiago, Rio Grande do Sul) onde havia uma livraria muito precária, embora meu pai tivesse uma boa biblioteca; no colégio tinha alguma coisa, mas eu fui indo meio às cegas, sabe? Um pouco atordoadamente, aos 17 anos eu li muita coisa de Dostoievski. Machado não, Machado eu li muito mais tarde, porque o que eu conhecia de Machado de Assis eram testes de análise sintática que davam ódio. Fiquei de bode de Machado e de José de Alencar; este tentei reler, mas nunca me desceu, né? Aos

17 anos, ganhei de presente *Laços de família* da Clarice Lispector e foi uma grande, uma enorme iluminação.

MD — Clarice é linguagem de ruptura, ensinava a transgredir...

CF — Exatamente, e que a escrita não precisava ser necessariamente uma coisa intelectual. Eu nunca gostei de intelectuais nem intelectualismos.

MD — Intelectuais são amadores, mas você é um escritor profissional (*risos*).

CF — Percebi que a escrita podia ser emocional também, aí se abriu um novo mundo... Eu comecei a ler furiosamente literatura brasileira... Li todo o Graciliano, Lygia Fagundes Telles, que eu adoro, acho que tem um *timing* de linguagem, uma nobreza; li muito o José Lins do Rego; meu primeiro livro, *Limite branco*, que foi reeditado agora, é muito influenciado por José Lins do Rego. Eu li muito Cony, o Cony romancista é maravilhoso, *Informação ao crucificado*, *O ventre*, *Antes, o verão*...

Aí eu fui cair em Aníbal Machado, esquecidíssimo, Marques Rebelo, completamente esquecido, aí dei um salto para trás e fui cair em Aluísio Azevedo, que eu adoro. Reli há pouco tempo *O cortiço*. Também acho ousado o José Condé, *Um ramo para Luísa*. Naquela época — eu tinha entre 15 e 20 anos — a literatura brasileira era uma coisa muito viva, muito rica, os autores se influenciavam uns aos outros...

MD — Lembra dos cronistas de *O Cruzeiro*? Rachel de Queiroz, Rubem Braga, Paulo Mendes Campos.

CF — Meu pai trazia *O Cruzeiro* toda sexta-feira lá em casa, ajudou muito na minha formação. Rubem Braga eu lia pouco, gostava mais do Paulo Mendes Campos, que é um grande poeta. Mais tarde, na faculdade, fui ler Sartre, Camus, Simone, as leituras ganharam uma certa ordem, mas até a universidade foi tudo muito desordenado, eu realmente devorava o que caía na mão, lia de tudo...

MD — A idéia de publicar, de extroverter seu trabalho, como é que começou? Por poesias, por contos, em que veículo?...

CF — Quando morava no interior, me correspondia com o Érico Veríssimo, ainda tenho algumas cartas guardadas, ele era muito gentil, respondia tudo. Através dele, já em Porto Alegre, fui encaminhado ao Arnaldo Campos, que era dono

de livraria e publicou um conto no caderno de sábado do jornal *Correio do Povo*, chamava-se “Os cavalos brancos de Napoleão”, está no meu primeiro livro. Depois a Carmen da Silva publicou um conto meu na revista *Cláudia*.

Cuca fundida e pé na estrada

MD — Lembro da Carmen da Silva. Seu primeiro livro, Caio, foi *O ovo apunhalado*?

CF — Não, o primeiro foi *Inventário do irremediável*, de 1970, ganhou o prêmio “Fernando Chinaglia” em 69, categoria inéditos. Foi publicado por uma pequena editora de Porto Alegre chamada Movimento, apenas uns mil exemplares, foi um livro que eu organizei quando eu morei com a Hilda Hilst, que foi outra grande influência. Daí vim para São Paulo trabalhar na *Veja*, na primeira equipe da *Veja*.

MD — Quando foi isso, Caio?

CF — 68, o ano-chave, eu andava em muita passeata e reuniões subversivas, aliás mais por farra, mas aí tive que fugir, foi quando conheci a Hilda. Morei um ano com ela na Casa do Sol, perto de Campinas. Hilda tinha uma biblioteca imensa, onde descobri Lorca, Fernando Pessoa, e lá organizei esses contos do *Inventário do irremediável*...

MD — Esses contos foram reeditados?

CF — Não todos, alguns estão incluídos numa antologia chamada *Mel e girassóis*, organizada pela Regina Zilbermann, publicada pela Mercado Aberto em 88. Mas aí saiu esse primeiro livro, o *Inventário*; em seguida saiu o *Limite branco*, um romance que eu tinha escrito aos 18 anos, mas aí eu enlouqueci, como toda a minha geração, começou com muita maconha, então larguei a universidade, afinal todos os professores tinham sido exilados, viajei para a Europa em 72...

MD — O que você cursava na universidade?

CF — Eu fazia letras, na Faculdade de Filosofia. Mas em 72 larguei e fui para a Europa, fiquei dois anos fora, voltei em 74, era muito jovem e foi marcante essa vivência no exterior. Primeiro fui para Estocolmo, de onde eu voltei agora (94). Vivi quatro meses em Estocolmo, depois fui para Londres onde eu vivi um ano. E aí, quando viajei, eu tinha deixado *O ovo apunhalado* aqui, trancado, mas

enlouqueci tanto na Europa, que estava com o pé na estrada para ir para a Índia, de carona, quando parei e pensei — acho que foi a grande decisão na minha vida — pensei “Ou caio na estrada e vou para a Índia, ou volto para o Brasil e me torno um escritor”. Voltei. Aí eu voltei, e *O ovo apunhalado* estava enrolado com problemas de censura, a primeira edição foi publicada num convênio da editora Globo com o Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul. Quando finalmente saiu, exigiram que eu cortasse todos os palavrões e eliminaram dois contos, um sobre drogas, outro sobre incesto. Saiu uma versão expurgada do livro, que foi muito elogiado e tal, acho que tive sorte, esse foi meu terceiro livro e publicado em 75, no auge do *boom* literário. Voltei de Londres com, como se dizia na época, “a cuca completamente fundida”, tentei ficar no Rio ou São Paulo, mas sentindo “não vou segurar, não vou segurar”, então voltei para Porto Alegre. Aí fui trabalhar num jornal chamado *Folha da Manhã*, onde escrevia sobre teatro e literatura.

Lembro também que foi marcante o encontro de escritores que aconteceu em Porto Alegre na Feira do Livro no final de 75. Realmente, as pessoas estavam muito ligadas, os escritores eram muito ativos, tinha o João Antônio fazendo discurso, lá estavam Nélida Pinõn, Clarice Lispector, Rubem Fonseca, todo mundo foi àquele encontro. Até então eu só tinha um amigo escritor, o João Gilberto Nöll, entramos juntos na faculdade, além da Hilda Hilst, mas nessa feira, nesses encontros, eu percebi que havia uma coisa grupal...

Boom literário/70, além das coordenadas de tempo e espaço

MD — Algo como um movimento... (*Caio*: Exatamente.) Um movimento geral. De escritores do país inteiro e de várias gerações...

CF — De várias gerações e assim, literalmente, do Oiapoque ao Chuí.

MD — Acontecia um encontro de escritores para além das coordenadas de tempo e espaço, é isso que caracteriza o *boom* literário dos anos 70 como um evento sem precedentes na literatura brasileira. Pela primeira vez, escritores de gerações diferentes, de tendências diferentes e de lugares diferentes (e sabe Deus como o Brasil é grande!) de repente se reuniram num mesmo momento com propósito de intercâmbio, sintonizados no espírito de época e seus valores: solidariedade e utopia.

CF — Eu me lembro que — e isso só seria possível naquela época — passei uma tarde inteira com a Clarice Lispector nesse encontro em Porto Alegre. Sabe, ela quase não falava, quase não dizia nada, a Clarice. Saímos a caminhar pela rua da praia, entramos num bar, ela queria tomar café, aí, de repente, perguntou assim “Como é mesmo o nome desta cidade?”. Havia esquecido que estava em Porto Alegre. Mas eu era um novato, não é? Tive muito o apoio de escritores de outras gerações, desde o Érico até a Lygia Fagundes, que fez o prefácio do *Ovo*, Clarice, Hilda Hilst, olha só quantas madrinhas. Mas acho que isso mudou muito, não é? Hoje em dia vejo os escritores tão ilhados, tão sozinhos, eu sinto todos muito reclusos. Eu não sei se é uma coisa ligada a essa crise econômica no Brasil, a essa necessidade de sobrevivência de cada um, não é?

MD — Concordo, é muito triste.

CF — Ano passado, fui a um encontro de escritores em Erlagen, na Alemanha, e tive a oportunidade de conviver durante um mês com o Rubem Fonseca. Foi maravilhoso. O último romance dele, *Segredo de Estado*,² a sair pela Companhia das Letras, é uma coisa extremamente sólida, tem um trabalho de pesquisa fantástico.

MD — Zé Rubem³ se profissionalizou como escritor, Nélida também, mas poucos escritores brasileiros conseguem viver do que escrevem.

CF — Mas a nossa geração é meio sanduíche, ficamos entre a responsabilidade excessiva de nossos pais e a irresponsabilidade *hippie*. Então você trabalha, você tem seu dia-a-dia e tal, mas mantém sempre um pezinho no *underground*, não é? E, podendo não fazer nada, você não faz...

MD — Inclusive, Caio, porque a nossa geração é a geração da pílula, quer dizer, houve a liberação sexual, eu e você tivemos que jogar fora todos os valores herdados, mesmo sem ter nada o que botar no lugar, e, entre o passado que já era e o futuro que viria, caímos no limbo, de forma que compomos uma geração do meio, como uma pequena Idade Média em miniatura, um poço escuro de Coca-Cola...

CF — E veja só a ironia: a geração da pílula, da droga, da liberação sexual e do amor grupal é também a geração da AIDS. Quer dizer, tudo o que você abriu e lutou para se romper, de repente com esse vírus se fechou. O cinema está refletindo isso, vi um filme que me impressionou muito, chamado *Amor e restos*

humanos, um filme canadense que toca nesse assunto já como uma coisa cotidiana. Mas o que eu queria dizer é que nós somos de uma geração que foi vivendo aos trancos, levando uma porrada em cima da outra.

MD — Sem contar a ruptura de valores...

CF — Quando você tinha 15 anos, os militares tomaram o poder e aconteceu a censura e a tortura e a Guerra do Vietnã e uma porrada atrás da outra, né, uma porrada atrás da outra...

Pós-90: dinheiro como inimigo público

MD — Antes o inimigo público era o general de óculos escuros, o caudilho da república de bananas. Atualmente não há um inimigo claro, ele não tem uma imagem. Agora existe o poder do dinheiro... (*Caio*: Exatamente.) E o poder econômico funciona assim: agora você tem liberdade para escrever o que quiser, não há mais censura, só que você não consegue mais escrever, pois está ocupado 99% do tempo trabalhando para sobreviver. Mil vezes mais eficiente que todos os generais da história!

CF — Um editor na França, sujeito ótimo, muito engraçado, disse que às vezes tem vontade de organizar uma passeata pedindo que levantem de novo o muro de Berlim.

MD — E um amigo meu está escrevendo um romance chamado *Dove il male?* (*Onde está o mal?*). Atualmente, já não se sabe onde está o mal, embora seja onipresente, permeie cada segundo do nosso cotidiano, há essa alucinação coletiva, o Brasil é um país hipnotizado pela televisão.

CF — Completamente! É o 1984!⁴

MD — Cujo Departamento de Ficção só tem seis enredos...⁵

Mídia e alucinações coletivas

CF — Eu estava em Lisboa quando morreu o Ayrton Senna e acompanhei pela televisão lá. Eu achei um absurdo a manipulação do emocional coletivo, uma coisa assustadora, de ficção científica, um país inteiro na rua aos prantos. Porra, a profissão do cara não era isso mesmo, não era correr riscos?

MD — Gilberto Freyre disse que precisamos de ídolos! (*Risos.*)

CF — Então uma emissora de televisão, de repente, institui o exorcismo para uma nação inteira, é uma coisa assustadora.

MD — E para um sujeito que fica correndo em volta duma pista, mordendo o próprio rabo.

CF — Não importa, na realidade, quem motivou isso, podia ser qualquer um ou qualquer coisa, o que me aterroriza é a manipulação feita em torno, essa desvinculação total da realidade, para o brasileiro não ver, não agir, não interferir diretamente na realidade. É uma espécie de lavagem cerebral, e, como se trata de hipnose coletiva, o julgamento crítico fica completamente embotado. Outro dia, um amigo professor fez uma observação curiosa: na aula, os alunos prestam atenção durante um determinado tempo e em seguida dispersam, é o tempo de um segmento de tevê. Então a nova geração dá um *zap* na cabeça, muda de canal, dez minutos e já é hora dos comerciais. As pessoas de 60 para cá foram criadas na frente da tevê, o tempo mental mudou (...).

MD — As pessoas, inclusive, não se aventuram mais pessoalmente na vida, assistem à vida, a aventura é a interferência (*Caio: Apatia*) pessoal na realidade, porque a realidade via televisão é uma experiência “refletida”, não vivida.

CF — Atualmente em Paris curte-se muito realidade virtual, colocam-se uns óculos, luvas, e vivem-se várias experiências, uma viagem para outro planeta, uma relação sexual. Não sei no que esse planeta está se transformando, mas a verdade é que a relação com o livro não muda, não é? Num livro você determina o seu *zap*, se você quiser ler duas horas seguidas, sem intervalo, você lê.

MD — Desde Gutemberg, a informação seqüencial é básica, não há como mudar. O livro é uma obra de arte que se multiplica aos milhões e continua sendo única, continua sendo arte. Pelo preço de um livro compra-se Shakespeare, Machado, Homero, Faulkner. Como o sistema é impotente diante disso, reage publicando lixo. Lixo aos milhões.

CF — Trash, né?

MD — Trash.

CF — É verdade.

MD — Agora, Caio, voltando ao movimento de 70, que foi importante por reunir pessoas...

CF — Importante naquela época, por exemplo, foi a atuação do João Antônio a denunciar os editores. Ele dava mil entrevistas, dizendo que o escritor era explorado, pois até então os escritores brasileiros raramente assinavam um contrato, era tudo apalavrado, não havia adiantamento, não havia prestação de contas. Isso foi uma conquista dos anos 70, basicamente graças ao Loyola e ao João Antônio. Eu acho que de 75 para cá um resultado bom que temos é a maior profissionalização do escritor. Obtêm-se *royalties advance*, são pagos antecipadamente os direitos autorais sobre uma edição. Deixou de ser uma coisa feita de favor...

MD — E, Caio, do pessoal de 70, lembro nosso encontro em 77. Você estava com o Julinho César Monteiro Martins no lançamento de uma antologia da qual nós dois participávamos, parecia um encontro de duas pessoas que estavam se procurando...

CF — E quando se encontraram foi como se se conhecessem há muito tempo...

MD — Foi um encontro bonito entre nós, porque você representava toda uma tendência *underground* cuja contraparte feminina era representada por mim.

Sem a comunidade literária, escreve-se para o vazio

CF — Uma coisa que eu acho meio melancólica, assim, quando eu penso naquele tempo, é que muita gente não continuou, não é? Eu acho que, para você ser um escritor mesmo, precisa ter continuidade, você precisa produzir, precisa publicar. Eu me lembro de pessoas que publicaram um, dois, três livros e sumiram. Eu adoro escrever, criar, adoro e detesto, né? Porque é meio infernal, mas é uma coisa da qual eu não posso sair, então a gratificação vem junto com a criação, e o *boom* Brasil vai te desiludindo aos poucos, né? Em 70, o importante era o reconhecimento pela comunidade literária, os escritores liam uns aos outros. A comunidade te consagrava. E na medida em que não existe mais essa comunidade — hoje ela está dispersa — ficou muito frustrante, porque você escreve para um vazio. Lembro que, quando saía um livro entre 75, 77, 78, os escritores o discutiam, trocavam críticas, cartas.

MD — Os lançamentos eram verdadeiros *happenings*, não é?

CF — Olha só esta: eu conhecia por carta os escritores de Minas; aí, uma vez, quando consegui ir para Minas, fiquei conhecendo o Roberto Drummond, o Wander Piroli, o Duílio Gomes, o Werneck, aliás, fiz essa viagem para conhecê-los. Isso não acontece hoje em dia...

MD — E, mais tarde, em 85, 86, foram importantes algumas antologias como *Espelho mágico* organizado pela Julieta Godoy Ladeira, nos desafiando a escrever contos de contos infantis para adultos. Aí cada um foi atrás do seu mito; o conto do João Antônio, "Guardador", fez parte da coletânea *Abraçado ao meu rancor* com a qual ele ganhou o "Jabuti" de 93; os teus *Sapatinhos Vermelhos* e a minha *Branca de Neve* foram considerados os melhores do ano de 85 pela revista *Veja*, sem contar meu livro *A ponte das estrelas*, que nasceu de *Branca de Neve*.

CF — Deu também uma idéia, tenho algumas coisas já trabalhadas que é um livro inteiro só de contos de Andersen reescritos para adultos. Isso é uma coisa em que estou trabalhando devagarinho, mas a idéia rendeu. E agora não há mercado para essa produção, ela não tem como aparecer. Outro dia, recebi de Belém do Pará uma antologia de contos premiados pela universidade de lá, num concurso interno, publicada pela universidade, que tem coisas ótimas, deve ser uma edição de quinhentos exemplares que só circulou lá, e o Brasil não vai tomar conhecimento disso.

Quando elogiam, elogiam errado

MD — E a crítica?

CF — Você publica um livro e dois ou três resenhistas escrevem bobagens. Mesmo que elogiem, elogiam errado. A mídia brasileira ficou muito ordinária de alguns anos para cá, não há mais suplementos de cultura. Leio o caderno "Idéias" do *JB* no sábado, a *Folha* tem uma página no domingo, o *Estadão*⁶ também domingo, você não lê nesses lugares nomes como de Fábio Lucas, Antonio Candido, uma Heloísa Buarque de Holanda, maravilhosa nos anos 70, você não vê Loyola nem João Antônio⁷ colaborando, Aguinaldo Silva desapareceu na Globo... E quem faz resenha de livro em jornal, atualmente, são focas, não é? De vez em quando você tem a sorte de ler um Silvano Santiago, que mantém esse laço com os jornais. Gostaria de observar como a literatura

ficou alijada da vida brasileira, né? Ficou uma coisa à parte, eu me lembro daquela antologia publicada, se não me engano, pelo “Opinião”...

MD — Você está falando da edição de *Malditos escritores*. Ah, mas aquilo foi um arraso...

CF — Que foi uma coisa que teve muita importância na anistia política, tinha força social, a literatura interferia na sociedade brasileira, não é?, se relacionava, se comunicava, e hoje em dia, não...

MD — Porque naquela época também havia o teatro. (*Caio*: Ah, sim.) Aliás, era um movimento que tomava todas as artes, a música, o cinema. A interferência político-social, a literatura fazia num nível mais profundo do que o teatro, ela literalmente “fazia a cabeça das pessoas”.

CF — Com certeza, entre 75 e 77, mais do que o teatro, pois era muito forte. Você pega a lista de mais vendidos da época, e lá estão Lygia, Loyola, Rubem Fonseca. Hoje, no programa do Jô Soares, quando você tem a oportunidade de ver um escritor?

MD — *Nevermore*. A não ser Paulo Coelho e Lair Ribeiro. Para isso, tenho uma teoria, sabe, *Caio*? Para escrever um livro não precisa especialização, qualquer um pode fazê-lo, basta ser alfabetizado (ou nem isso). Já na música, por exemplo, são precisos anos de aprendizado para se tocar um instrumento, e o mesmo se pode dizer do teatro, da dança, etc., para qualquer coisa é preciso um aprendizado, uma iniciação, sem contar a vontade, o talento. Livro não, assim qualquer um que publique vira escritor. Quando lancei *A ponte das estrelas*, a editora — acho que para economizar papel, correio, sei lá, além de ter achado, e isso é o pior, “uma boa idéia” — me fez a proposta indecorosa de botar a mim e a atriz Odete Lara (que lançava uma bobagem qualquer) no mesmo convite. O que eu tenho a ver com essa senhora?

Vulgaridade e *showbiz*: nivelando por baixo para abrir espaço

CF — É a tendência para misturar tudo. É o *Ginger e Fred* do Fellini, que apresenta o cachorro que fala, depois um casal de dançarinos, depois um travesti, depois

um escritor, tudo junto, *show business*, né? Quer dizer, o escritor contemporâneo talvez tenha que se integrar na vulgaridade do *show business* para conseguir espaço...

MD — Tendência que, ao igualar, nivela tudo por baixo...

CF — O paradoxo em tudo isso está em ser contrário à natureza do escritor, que geralmente é uma pessoa reclusa, meio esquizofrênica, problemática.

MD — Contudo escritores são artistas e profissionais extremamente especializados, tanto que os realmente bons são poucos, são décadas de investimento em leituras, no exercício da profissão.

CF — Ano passado fui a Milão para o lançamento de *Onde andará Dulce Veiga?* na Itália e me levaram na tevê. O programa era um absurdo, me senti como em *Ginger e Fred*. Antes de mim, aparecia um cachorro que dizia duas ou três palavras e, depois de mim, uma candidata do partido da Ciccilina, que também era meio obscena. E eu, o escritor, enfiado ali no meio, uma coisa absurda...

MD — Como diz Jung, a sociedade de massa elege como seus indivíduos mais representativos aqueles que se parecem com a massa, ou seja, nivela por baixo.

CF — E aí você tem atitudes por exemplo como do Dalton Trevisan, que ficou invisível de alguns anos para cá...

MD — E do Rubem Fonseca, que também faz essa linha.

CF — O Rubem não dá entrevista e não se deixa fotografar. As pessoas ficam invisíveis.

Dos processos e poderes criativos

MD — Mas não sei se isso vale alguma coisa, sabe? O homem sozinho pode muito pouco; unido em comunidade é outra história. O fato é que essa atual desunião dos escritores (em função de problemas econômicos, se é essa a razão) está gerando até uma dissociação de poderes criativos. Falando em poderes criativos, Caio, você poderia falar um pouco do seu processo de criação?

CF — Eu tenho primeiro um *insight* da história, às vezes é bem visual, pode brotar de uma frase ou de uma imagem, são coisas que eu chamo de “frases-ímã”, é uma frase tão nítida que vai atraindo outros elementos, isso pode levar

anos, convivo às vezes anos com uma história. Eu acho que as boas histórias, os bons textos de ficção, para mim pelo menos, são aqueles que te perseguem durante muito tempo, um ano, dois, três, você fica com aquilo na cabeça, toma notas, surgem outros elementos, e um dia a coisa toda acorda. Então, meu processo é meio persecutório, me sinto encurralado pelas minhas histórias...

MD — Não acha que é você quem as persegue?

CF — Talvez, mas às vezes vem de maneira tão espontânea...

MD — Mas esse negócio da técnica, Caio, o sofrimento começa aí?

CF — Não, esse período é muito prazeroso, o sofrimento começa com o trabalho físico de escrever. Quando a coisa toma forma e não é mais possível adiá-la, aí você tem que sentar e escrever, e haja cigarro, haja café, haja pulmão, os horários vão para o espaço. Na época em que escrevi *Dulce Veiga* fiquei completamente pirado, escrevia à noite porque o telefone não toca, é mais tranquilo, ia dormir às quatro, cinco da manhã, acordava duas da tarde, uma vida de vampiro, não? Anti-social.

MD — Eu fiz isso quando escrevi *A ponte das estrelas*.

CF — Então você sabe como é anti-social. Mas esse foi um livro que me perseguiu durante 13 anos e eu o executei em três meses, quando caíram as fichas todas. Aí eu fiquei louco, só queria aquilo, né?

MD — E os personagens? Como entram nesse processo?

CF — Meus personagens raramente têm nome,⁸ mas em *Dulce Veiga*, por exemplo, eles têm; aliás surgiram já com nome, identidade própria. Acontecia, às vezes, de na rua encontrar pessoas desconhecidas que eram fisicamente o personagem, compreende?, aí eu seguia...

MD — É porque, nesses processos de criação e/ou integração, polarizam-se as forças do inconsciente e consciente coletivos, que são impessoais, arquetípicos, e estes têm um poder de fascinação, daí o “ímã”, segundo sua expressão, que atrai tanto pelo lado de dentro, pescando conteúdos do nosso interior, como pelo lado de fora, atraindo pessoas e acontecimentos. É a Lei da Sincronicidade, segundo Jung.

CF — Então, trata-se, num primeiro momento, de se permitir ser o cavalo, como se diz no candomblé, ser veículo dessas forças loucas e deixar que saiam caoticamente; depois, você tem que domar a coisa e aí é trabalho braçal, é dor na coluna, é mão suja de tinta. Num livro do Camus tem um poeta que fica tentando escrever um poema, mas não consegue passar do primeiro verso, que escreve e reescreve, e é muito fácil cair nisso, não? Estava lendo uma entrevista de Bioy Casares onde ele diz que fica cercando um texto, aí começa a escrever, e o primeiro período ele reescreve muito, ele ainda não chega na coisa na primeira página e, portanto, as primeiras páginas de um livro são sempre melhores, porque ele estava cercando a coisa, estava se aproximando: essa aproximação é que é importante.

MD — Para mim é como uma montanha preta, porque não vejo “a coisa”, mas sinto que está lá, imensa, incontornável, então começo a rondá-la, tentando decifrar isso que pulsa e lateja à minha frente, é a matéria bruta e informe da emoção, o indizível esperando que eu encontre uma forma de dizê-lo, é uma coisa difícil de explicar...

CF — E às vezes acontece, também, de você estar escrevendo uma história e, no meio, ir escrevendo outra. Nasce uma história dentro da outra. É preciso estar atento para isso.

MD — Tem um conto seu, “À beira do mar aberto”, que gosto muito,⁹ está em *Os dragões*, um conto que infelizmente não foi entendido pela crítica. Há aquele trabalho com o pontilhado...

CF — É só ritmo isso...

MD — Você representou o mar...

CF — É só ritmo...

MD — Textualmente é só ritmo, mas vai além, como se você estivesse tocando música com a máquina de escrever...

CF — O editor queria que eu tirasse esses pontinhos (*risos*). Ele me *sugeri*u isso!

MD — Acho que fui uma das poucas pessoas a sacar essa estética.

CF — Mas na tradução francesa, que é magnífica, Clair, a tradutora, percebeu bem.

MD — Fico emocionada toda vez que releio esse conto, você sente o mar se abrir, são ondas batendo, é pura libido.

CF — E pensar que não acontece rigorosamente nada naquele texto. Ali tem um pouco da influência de *The waves* da Virgínia Woolf, talvez, que é um livro onde ela tentou isso, né? Mas a influência de Virgínia Wolf com uma cabeça que tomou muito LSD e leu muito *Superman*, né?

MD — Acho que quanto mais influências, melhor.

CF — Eu também. Sempre falava para meus alunos nos laboratórios que eles deviam ler absolutamente tudo, ouvir tudo de música, de Roberta Miranda a Maria Callas, assistir tudo, todos os filmes...

Sobreviventes da mídia impressa

MD — Acompanhando a sua obra, Caio, depois do *Ovo*, eu gostaria que você continuasse falando dos seus livros.

CF — Sim. Publiquei primeiro o *Inventário do irremediável*, depois *Limite branco*, depois *O ovo apunhalado*, depois *Pedras de Calcutá*, em 77, é um livro de contos. Fiquei cinco anos sem publicar entre *Pedras de Calcutá* e *Morangos mofados*...

MD — De quanto a quanto?

CF — De 77 a 82. Foram os anos em que caí de boca na psicanálise, umas dez sessões por semana, e trabalhava muito na editora Abril...

MD — E fazendo matérias emocionais, meu bem, lembra?

CF — Na editora Abril? Eu fazia até receita de cozinha ! (...).

MD — Na revista *Nova* — você era *freela* fixo e eu fazia "*Nova Lê Livros*" — lembra que as editoras de plantão pegavam nossas matérias, mergulhavam no formol e depois nos cumprimentavam pelo "belíssimo texto"? Mudavam tudo pelo receituário da *Cosmopolitan*...

CF — Diziam que era para torná-lo "palatável"!

MD — Você é um escritor sobrevivente da mídia, cara.

CF — Porque entrei e consegui sair. A última vez que trabalhei fixo foi no “Caderno 2”, até 86, 87...

MD — Nessa época eu estava na *Folha da Tarde*, e nós dois pirando, né?

CF — Pirando, pirando, pirando...

MD — Porque jornalismo emburrece.

CF — Emburrece porque num jornal você lida com uma informação que hoje é importantíssima, amanhã já está totalmente esquecida — você lida com o perecível. É impossível fazer algo bom, até porque não é permitido. No jornalismo, é preciso fazer um esforço para ser raso, degustável, passar liso, passar batido. É a antiliteratura; a coisa que mais se opõe à literatura, para mim, é o jornalismo. Eu tenho mais insights, inspirações e boas idéias para escrever picando cenouras do que numa redação de jornal...

MD — Sem contar aquelas fórmulas que valem por uma lavagem cerebral. No caso de você querer ser escritor, claro. Hemingway dizia que, do jornalismo, o escritor precisa cair fora a tempo.

Escritores contemporâneos: o espetáculo ainda não começou

CF — Muitas pessoas que surgiram nos anos 70 não continuaram escrevendo porque foram devoradas pelo jornalismo. Conheço muitas. Lembro de um escritor que era ótimo, o Valdir Zwetsch, publicou um livro chamado *O fabricante de sonhos* pela Símbolo. E o Valdir mergulhou de cabeça no jornalismo, foi editor da *Pop*, passou pela *Playboy*, passou pela tevê *Cultura*. Também penso na Sônia Coutinho, que felizmente se salvou porque trabalha muito com tradução. Mas a Sônia é um caso especial.

MD — O que você acha da Lya Luft?

CF — Quando eu morava em Porto Alegre, a Luft escrevia maus poemas que publicava no *Correio do Povo*, eram... péssimos poemas. Aí eu recebi *As parceiras*, primeiro romance dela, esnobei o livro durante um mês, dois, ficou rolando; aí, uma noite de chuva, deitei, peguei o livro e foi uma surpresa.

MD — Pois é, já que estamos no assunto, que tal falar dos escritores contemporâneos?

CF — Acho que a grande tendência é o romance urbano brasileiro — a prosa urbana contemporânea — e aí eu penso no Rubem Fonseca e penso num livro muito mal compreendido que são *As horas nuas* da Lygia Fagundes Telles; a Lya Luft tem espaço, porque ela faz uma espécie de literatura gótica, com elementos da colonização alemã. Quem está construindo uma obra que eu respeito é o Sérgio Sant'Anna, um escritor sempre presente, publica um livro a cada dois anos ou três anos. Outro escritor que eu gostava muito era o Oswaldo França Júnior...¹⁰

MD — Eu estava pensando nele agora!

CF — O livro póstumo dele, *De ouro e de Amazônia*, um romance sobre a mineração na Amazônia, é maravilhoso e ninguém deu a mínima atenção pra esse livro, ninguém.

MD — Mas, Caio, salvo o Sérgio, que é de 70, você está falando de escritores mais velhos, e o pessoal da nossa idade?

CF — Da nossa idade? Penso em mim, ou em você, ou no Sílvio Fiorani, sinto que o circo está armado, mas o espetáculo ainda não começou. Parece que a gente ainda tá bracejando com a vida e os livros que a gente escreve...

MD — Eu colocaria a Sônia Coutinho...

CF — A Sônia Coutinho, o João Gilberto Noll... Sabe, tudo o que nós todos escrevemos e publicamos até hoje foi em momentos roubados da vida, não é? Não é uma coisa contínua, não é sólido ainda...

MD — Como obra, não...

CF — Não. Pelo menos quando penso em mim, acho que são tentativas, e eu acho que eu não produzi mais e melhor por causa do meu editor, do meu problema econômico, da minha necessidade de sobrevivência, da minha falta de tempo para escrever, que são os problemas de todos nós, não é? Tenho cinco livros na cabeça e estou tentando levantar dinheiro para ver se consigo parar um mês ou dois para escrever...

A literatura se escolhe todo dia

MD — Mas, Caio, nesse negócio de você ter tanta coisa para escrever, você não acha que viver e escrever é a mesma coisa? Sei lá, vida e obra se fundem, para poder fazer sentido.

CF — São a mesma coisa até certo ponto, porque tem um momento que se dissocia vida e literatura. Se você está envolvida num livro, escrevendo, você tem que deixar de ir ao cinema, de sair com amigos, enfim, de fazer uma série de coisas para sentar e escrever... Então é como se recriar a vida fosse mais importante que a própria vida, entendeu? E, quando você é muito jovem, você não quer renunciar à vida. Não. Você prefere sair à noite em vez de ficar em casa escrevendo. Acho que, à medida que se vai amadurecendo, tendo desilusões com o mundo real, você vai se voltando mais para a literatura. De repente, eu não saio mais à noite; às vezes, quando saio — porque que é saudável também sair —, fico dizendo “Ai, meu Deus, eu devia ter trazido um livro, está um porre este jantar”. A literatura é uma coisa que você tem que escolher todo dia...

MD — Mas não há uma realimentação? Por exemplo, quanto mais você vive, os elementos da vida enriquecem o seu interior. Há um intercâmbio entre interior e exterior que realimenta o escritor.

CF — Com certeza, mas, quando você é muito jovem, você quer grandes experiências, você quer coisas deslumbrantes, mas quando você já está mais ou menos na meia-idade como eu, por exemplo, a faxineira nordestina que vem fazer a limpeza aqui em casa já me dá muitos elementos, eu centro o foco nela. Aos 20 anos, se você vai à feira, você nem dá bola, não presta atenção. Agora, na feira que tem por aqui às sextas-feiras, eu vou lentamente, curto à beça, acho fantástico...

MD — Nas pessoas maduras a experiência se torna mais concentrada, não é?

CF — Exatamente.

Clarice Telles, Nadja de Lemos, Terezinha O'Connor: heterônimos

MD — É um pique saturnino. Ah, eu vou fazer uma pergunta que é o teu perfil! Não se trata do tema misticismo ou esoterismo em Caio F.! *A priori*, o escritor não tem preconceitos com temas, assuntos, aliás, ele não pode ter preconceito algum, se quiser ser um escritor de primeira. Fazer carta astral, jogar tarô, etc. são formas de abordar o mundo, e conhecê-las, sejam quais forem, é parte do nosso ofício, certo? Nesse espírito, eu queria que você falasse um pouco sobre sua relação com o esoterismo.

CF — Eu acho que tudo isso é muito ligado à literatura. Porque literatura, na verdade, uma literatura de ficção, não é nada mais do que procurar ver outras camadas do real, não é? Ver o que está por trás do real, o real é uma abstração sempre, e, quando você pega um texto como o do *I Ching* ou tarô ou astrologia, é exatamente isso, é o que está por trás.

MD — Falando em coisas ocultas, foi na *Around* que pintaram seus heterônimos?

CF — Sim, eu tinha três mais importantes: a Clarice Telles, que era uma dupla homenagem, não é?¹¹ A Clarice Telles escrevia sobre culinária e sobre *drinks* e tal, era muito engraçado porque chegavam convites em nome de Clarice Telles, imagine. Depois eu tinha a Nadja de Lemos, que falava mal de todo mundo, Nadja de Lemos era ótima. E tinha a Terezinha O'Connor, que eu recuperei e entrou como personagem no *Dulce Veiga*, é a colunista social do jornal...

MD — E a senhora Leandro Dupré?

CF — Essa era o Bivar, ele era a senhora Leandro Deprê. O Bivar tinha também a Joana Dark, que escrevia sobre vida noturna...

MD — Essas revistas da Joyce Pascowitch (*Around, A-Z*), que ela dizia serem dirigidas à minoria ruidosa, não à maioria silenciosa, foi uma época da mídia em que escrever era divertido, não é, Caio?

CF — *Around, A-Z, Interview* no começo, quando você era a editora de estilo, essas revistas foram o último sopro de inteligência da mídia...

MD — E o *Pós-Aurelião* no “Caderno 2” também ficou famoso, guardei vários, eram muito engraçados, mas roubava a libido, né, Caio?

CF — Eu gostava muito de fazer, mas roubava sim, porque, você sabe, texto de jornal e revista é destinado a embrulhar peixe na feira, é perecível. Mas a Jacira entrou como personagem do *Dulce Veiga*, é o Jacir, que, quando sai o arco-íris, se transforma em Jacira...

MD — Na mídia você criou expressões que depois viraram moeda corrente...

Tempos ruços: a fase Dallas-Miami do Brasil

CF — Sabe que eu tirei o time, Márcia? De certa face de São Paulo ou do Brasil. O Brasil atualmente vive um momento que eu chamo “Dallas-Miami”, que me revolta tanto, essa vulgaridade “Dallas-Miami”, é horrível...

MD — É o negócio do pessoal que quer ir para Orlando, quer ir para Miami para fazer a América. Para finalizar, eu gostaria que você dissesse sua opinião sobre as perspectivas da literatura brasileira para o futuro.

CF — De quatro anos para cá eu tenho viajado loucamente. Fui em congressos e tive contato com editores europeus, há um respeito impressionante pelo escritor brasileiro... Então eu acho que você tem que se concentrar no seu trabalho, escrever e procurar pontes com o exterior. Aqui não sei, não se investiu em educação neste país nos últimos anos, não se investiu em alfabetização, então o futuro é negro, o futuro é negro, o Brasil do ano 2000, 2010, vai ser um país de analfabetos, de 60% de analfabetos, de pessoas que não vão ter o menor interesse pela literatura.

MD — Quer dizer que, para você, nossa literatura está condenada a morrer?

CF — Não, não vai morrer nunca. Eu acho que talvez fique uma coisa para poucos, será a ópera do ano 2000, entendeu? E o que vai ter um grande crescimento serão esses livros de auto-ajuda, essas coisas, assim, práticas...

DIÁLOGO CINEMA & LITERATURA

Introdução: cinema e literatura como artes narrativas

Cinema e literatura estão ligados estruturalmente como artes narrativas por excelência. Ambos têm articulações de espaço (a página e o fotograma) e de tempo (o tempo de leitura e o tempo do filme e, ainda, o tempo da fabulação, cujas formas são inúmeras). Enquanto no século XIX preponderou o romance, no século XX a supremacia foi do cinema como epopéia da burguesia e da classe média respectivamente.

Se a literatura define-se como *empresa de conquista verbal da realidade* (Cortazar, 1974-2000), a obra literária realiza-se como cosmogonia e, nesse aspecto, William Faulkner (Nobel de Literatura em 1949, ele próprio roteirista de cinema) é quem melhor irá descrevê-la ao falar do movimento — ao atribuir um uso metafísico da terceira articulação que objetivamente pertence ao cinema — como pedra de toque da qualidade, permanência e atualização literária:

“Criei um cosmo próprio e como Deus posso fazer com que meus personagens se movam, não só no espaço, mas também no tempo. E o fato de tê-los movido com êxito prova minha teoria de que o tempo é uma condição fluida, que não existe, exceto nos avatares momentâneos dos seres individuais. Se o ‘era’ existisse não haveria dor nem tristeza. O objetivo de todo artista é deter o movimento — que é vida — por meios artificiais e conservá-lo fixo, de modo que cem anos depois, quando um estranho o fitar, este se mova novamente — já que é vida; já que o homem é mortal, a única imortalidade possível é deixar algo que seja imortal — já que sempre se moverá — única maneira de o artista escrever ‘fulano esteve aqui’ no muro final e irrevogável que terá de atravessar.”¹²

O cinema utiliza os recursos narrativos da literatura, a exemplo do filme *A última tentação de Cristo* (1989), baseado na obra de Nikos Kazantzakis, em que o diretor Martin Scorsese recorre a um recurso narrativo — o bolsão de tempo imaginário — criado por Borges num conto escrito em 1934, “O milagre secreto”.¹³ No texto borgeano, no momento em que o personagem está sendo fuzilado, ele vive, em cinco minutos, a duração de um ano inteiro para terminar de escrever seu poema mais importante; feito isso, subitamente o tempo recomeça, e por fim as balas o atingem. Esse milagre é operado por Deus. O desenrolar da escritura

do poema equivale, no filme, à seqüência de cenas da vida terrena de Cristo, introduzida quando o Anjo/Satanás o retira da cruz e para a qual irá retornar no final, consumada a “última tentação”.

A literatura, por sua vez, não só utiliza como reprocessa as técnicas cinematográficas: Vargas Llosa justapõe diálogos e narrações em temporalidades e espacialidades diferentes para representar a simultaneidade. Promove o avanço ou o retrocesso da ação fazendo sucessivos cortes entre as cenas. Esses recursos ele extrai da cinematografia e replica-os literariamente.

Como vimos, o diálogo entre cinema e literatura é permanente, com aplicações e implicações múltiplas e inesperadas.

No Brasil, até a década de 60, no cinema prepondera a chanchada, a paródia, os filmes carnavalescos e as adaptações do antigo teatro do início do século XX, e essa fase é influenciada mais pelo teatro, sobretudo o teatro de revista. Então temos as chanchadas da Atlântida (a propósito, o crítico Paulo Emílio Salles Gomes lembra que “chanchada” é uma palavra de origem argentina que significa “coisa malfeita”, popularmente “coisa feita nas coxas”), filmes como *Nem Sansão nem Dalila*, de Carlos Manga (1953), ou *Depois eu conto*, de José Carlos Burle (1956), caracterizando um cinema heróico, ingênuo, alienado, sem recursos mas extremamente popular.

Também a partir dos anos 60 surge, entre os cineastas independentes, o movimento do Cinema Novo, com propostas inovadoras e criadores como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, cujos filmes atingem o nível de grande arte constituindo uma filmografia representativa da produção cinematográfica brasileira internacionalmente reconhecida. Filmes como *O pagador de promessas* (1962, Palma de Ouro em Cannes), de Anselmo Duarte, *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1966), de Roberto Santos, *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, *Asilo muito louco* (1970), de Nelson Pereira dos Santos, *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, estão entre os melhores produzidos pelo Cinema Novo e, coincidentemente, são adaptações de obras literárias.¹⁴

Paralelamente, na década de 70, o chamado “cinema oficial”, incentivado pelos governos militares, por verbas da Embrafilme e pela política do “Brasil, ame-o ou deixe-o”, produz obras ligadas à cultura e à história do Brasil como *Independência ou morte* (1972), *O caçador de esmeraldas* (1978), ambos de Oswaldo Massaini, e *A batalha dos Guararapes* (1978), de Paulo Thiago.

Cinema ou é discurso ou é olhar, diz o pesquisador André Gatti, que também aponta a rarefação do roteiro (e de bons roteiristas) como uma das causas de um cinema em descompasso — em que o texto (sobretudo diálogos que ou são mal escritos ou não são escritos) está em descompasso com a imagem e vice-versa. Em geral, as adaptações literárias se tornam transposições literais. De qualquer forma, quem perde é o discurso cinematográfico brasileiro.

Mas já com uma longa tradição no tempo e um respeitável acervo de obras e autores da literatura e do cinema, vamos aprendendo com os erros, somando qualidades, até porque axiomáticamente a cultura é um processo cumulativo ao qual nada se subtrai. Aliás, a “retomada do cinema brasileiro” (simultânea a um renascimento da literatura com a Geração/90) foi possível porque a cultura brasileira como um todo a apóia e sustenta. A partir de 1994, com a “retomada”, roteiristas e diretores trabalhando em parceria começam a produzir filmes de alta qualidade e surpreendente originalidade se comparados à produção internacional, muitos deles baseados em textos literários, como os exemplos a seguir, produzidos a partir de 2000: *Cidade de Deus*, de Fernando Meireles (quatro indicações para o Oscar), *Lavoura arcaica*, de Luís Fernando Carvalho, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de André Klotzel, *O invasor*,¹⁵ de Beto Brant.

Em torno de *O invasor* — o filme e o livro —, organizamos este debate, que contou com a participação do diretor Beto Brant, da professora doutora em cinema da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo, Lúcia Nagib, e do escritor e roteirista Marçal Aquino. Outrossim, esta é uma edição; o texto integral e as fitas do evento estão depositados no Arquivo Multimeios/Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo.

Apresentando os diálogos

Márcia Denser — Hoje, 21 de agosto de 2002, iniciamos o ciclo de debates e o projeto “Diálogos”, uma realização da área de literatura do IDART — Divisão de Pesquisas, espaço aberto à reflexão e ao intercâmbio de idéias. Como o nome indica, o projeto contempla a multidisciplinaridade, cuja proposta é debater os rumos da arte e da comunicação na contemporaneidade a partir das transformações, passagens e traduções da mensagem estética pelas diversas linguagens artísticas.

Considerando o bombardeio implacável de informações que chegam até nós, a crescente complexidade duma realidade que irrevogavelmente se globalizou, tornando-se, ao mesmo tempo, cada vez mais segmentada, este espaço deve funcionar como um centro de convergência, de união daquilo que se separa, divide e especializa. E, necessariamente, se separa para ser mais bem estudado e compreendido.

Mas é preciso restabelecer conexões — as relações das partes consigo mesmas, as relações entre as partes e o todo — que, no processo de especialização, freqüentemente são perdidas; relações que se transformam e exigem revisões por meio de uma proposta integradora por onde possa de novo refluir o espírito de época, para que volte a pulsar a alma do mundo.

Com mediação minha e do pesquisador André Gatti, “Diálogo com o invasor” é o tema deste debate, obra que trata de questões que hoje são colocadas à sociedade em geral. Conceitualmente, é o diálogo entre duas linguagens, literária e cinematográfica, como interagem a partir de seu código específico.

O invasor: crônica de uma elite predadora

MD — Literária e cinematograficamente, *O invasor* é uma aventura perturbadora, mais sinistra que os pós-terrores do atual cinema norte-americano, porque representa uma espécie de apoteose da má consciência da sociedade paulistana, é a crônica duma elite predadora marcada pela omissão, covardia, oportunismo, inconsciência, ausência de valores e de esperança —

um estado de coisas determinado pelo perverso materialismo vigente, pela ausência absoluta de um projeto coletivo de vida material (no âmbito do Estado-nação, com óbvios desdobramentos no plano individual), daí a ausência de futuro.

Conscientes, ainda que impotentes, nós, advindos de uma geração anterior, convivemos diariamente com essa problemática, mas as gerações nascidas após os anos 70, inconscientes da situação como um todo, tornam-se duplamente impotentes, despreparadas, enfim, inaptas. Paradoxalmente num mundo onde vigora com toda a crueza a lei do mais apto — mais forte, mais violento, mais desconsiderador do outro. Ao ver *O Invasor*, percebemos o quanto as violências de Tio Sam, por mais tecnologicamente realistas que sejam, não nos tocam visceralmente, uma vez que acontecem lá longe, a anos-luz do presente brasileiro, do cotidiano paulistano. Nesse nível, nos damos conta de que os filmes norte-americanos nos tocam apenas de forma superficial, nervosa, epidérmica — um borbulhar e desaparecem, devolvidos ao esquecimento. Porque a ameaça exige proximidade.

Por isso, *O Invasor* nos adoece, desperta a consciência, acende a luz, e odiamos que nos esfreguem com a porta da realidade na cara. Elementos como o ritmo narrativo, a fotografia granulada, as cores, o som da pesada, ironicamente nos advertem que, esteticamente, pode-se dourar a pílula, mas será inútil, porque aqui a beleza formal não só impede a banalização do filme como descreve impiedosamente a face horrível de lagartão do invasor. Dessa cínica crônica urbana fica a má consciência corrosiva que incomoda e acusa inapelavelmente. *O Invasor* nos denuncia, a nós, a silenciosa maioria.

Foco narrativo como questão principal

Lúcia Nagib — A questão central no filme e no livro é o foco narrativo, a questão do ponto de vista, e é essa questão que eu gostaria de discutir aqui. Primeiro, eu vou levantar alguns pontos do livro; depois, como esses pontos são resolvidos no filme, vou fazer a comparação dos dois meios de comunicação. O narrador do livro é o personagem chamado Ivan. Esse Ivan narra em primeira pessoa o que está vendo no mundo e, imediatamente, toda a história é

contaminada pela personalidade e pelo seu estado de espírito. Tudo o que o Ivan diz pode ser mentira, já que é apenas a opinião dele. Pode ser que o mundo, fora dele, seja completamente diferente. Porém, não é. E nós vamos ver por quê. De onde vem a objetividade e de onde vem a subjetividade desse ponto de vista? Já, no começo, o modo como Ivan se dirige ao mundo é um modo pessimista, amargurado, temeroso, indica uma ausência de comunicação com o mundo, uma perda do elo de pertencimento ao mundo.

Acho que na primeira parte já temos coisas assim: ele se encontra num lugar medonho, e essa opinião com relação ao mundo se universaliza, em função de o narrador do livro ter identificado a sua posição com o ponto de vista do Ivan. E daí começamos a ver que também conhecemos essas coisas de que fala Ivan, pois fala de São Paulo com todas as letras. Existe uma geografia precisa que surge, por exemplo, com um sobrado geminado em Pinheiros, a Mãe Diva que mora no Cambuci, a Radial, a Marginal do Tietê. Observem a descrição, que é muito gráfica pra nós, todos já vivemos isto aqui: "O ruído dos caminhões e carros que trafegam pela Marginal. O Tietê entrou pelo vitrô do banheiro junto com a claridade da manhã". Olhem a contaminação da luz pela sujeira da Marginal! "Enquanto urinava, espiei o céu esbranquiçado de mais um dia poluído na cidade." O branco, contaminado pela poluição. Então, essa contaminação, que está nos olhos do Ivan, também nos remete a dados objetivos, com nomes que nós conhecemos e identificamos. Portanto, não é só o Ivan que pensa assim, mas o leitor também, então começa a ser envolvido pela história.

Porque nós não estamos naquele paraíso exclusivamente romântico, no qual tudo é projeção de um ego maior que o mundo. Estamos num mundo que tem uma comunicação com o mundo objetivo. Esse mundo é feito de contrastes e misturas. Temos uma classe média que é a alpinista social, que está subindo e quer ser classe alta a todo custo, nem que tenha que matar. E que para ser classe alta usa a classe baixa. Então é curioso porque justamente o que se dissolve, o que está indefinido nesse filme, é a classe média.

Inesperados encontros do cinema brasileiro

LN — E daí temos esse tema — chamado pelo Ismail Xavier, muito apropriadamente, “inesperado encontro”. Foi um achado do Ismail essa questão de pessoas que não deviam se encontrar, se encontram no cinema brasileiro e desencadeiam o drama, algo determinado pela situação social brasileira, que propicia a convivência de pessoas que normalmente não teriam contato.

Assim temos filmes como o do Murilo Salles, *Como nascem os anjos*, em que aqueles meninos da periferia, da favela, se encontram na mansão de um americano. Temos, por exemplo, *O primeiro dia*, do Walter Salles, em que um criminoso tem um caso com uma mocinha da classe média. São encontros inesperados que centralizam o drama que está conectado com uma realidade do país. Aqui vamos ter esse encontro com o invasor, um cara que vem de uma periferia pobre e é utilizado — e se utiliza — de uma classe que quer subir, ou que já está num patamar mais elevado na sociedade.

Nessa transação, o Ivan é essa figura intermediária, cujo processo de desintegração mental funciona assim: ele se vê como vítima, embora em muitos momentos se reconheça como um autor camuflado, dissimulado, das ações. Ele diz para o Rangel (o que faz tramóia com o governo) que foi o Giba quem fez o contato, e no entanto sabe que foi ele mesmo quem iniciou essa concorrência fraudulenta. Assim, ele se coloca nessa posição intermediária de agente e de vítima. A partir daí, começa a se desenvolver a desintegração mental do Ivan, que é o que determina a estética do filme.

A tragédia do herói romântico

LN — No livro temos o Ivan dizendo: “O resto do tempo eu passava entorpecido, atordoado, uma atmosfera irreal me cercava. As coisas aconteciam sem controle, um princípio de loucura”. Essa loucura é um ingrediente de origem romântica, da alma atormentada do herói romântico que se desligou da unidade original e agora está perdido no mundo, procurando um sentido para sua vida; esse é também o elemento essencial do herói trágico, aquele que cometeu um erro e, por isso, desencadeia a tragédia. O erro chamado “hamartia” pelos gregos.

Aqui o erro foi ter aceito a proposta de matar o sócio. E, a partir desse erro, ele se desgarra do mundo, ele já não tem mais pertencimento, não é mais parte daquele grupo que estava planejando alguma coisa. Então ele quer desfazer esse erro, mas é impossível, e isso desencadeia a tragédia que vai resultar na sua própria morte.

Curioso é que, sendo um herói romântico e, ao mesmo tempo, trágico, ele faz uma ligação com o real muito interessante, porque aqui temos os ecos de um país corrupto — os negócios com o governo, as concorrências de cartas marcadas, a situação das empreiteiras no Brasil — que todos conhecemos porque é o que existe por trás de todos os escândalos políticos deste país. Então esse exagero da visão do Ivan que deforma o real (no filme temos essa deformação de uma maneira muito explícita devido ao uso de lentes deformantes, de *closes* que deformam, não apenas a cara do Ivan, mas as coisas que ele vê, um exagero na cor) chega a ser quase uma abordagem expressionista, mas motivada por questões de um mundo real e não apenas criada pelo caos mental do narrador em primeira pessoa. Sabemos que o expressionismo alemão foi fruto dos horrores da Primeira Guerra. As pessoas que viram a carnificina da Primeira Guerra não se libertavam daquelas imagens do horror, nem do sentimento persecutório que se torna exacerbado no Ivan: “Todo mundo percebe”. Ele começa a achar que todo mundo está armando alguma coisa contra ele. Esse sentimento persecutório — que é típico do expressionismo e do herói expressionista — está representado num país verdadeiro, que existe, com repercussões reais. Isso é algo interessante.

Ambigüidade como fator de identificação

LN — Mas como é que o espectador — ou o leitor — se coloca? Sabemos que o ponto de vista — e o modo de lidar com esse ponto de vista — é o modo mais eficaz de se manipular a atenção e a adesão do leitor, do espectador. Como é esse personagem Ivan? Esse personagem tem algo simpático? Sabemos que, se existe uma saída, a saída está nessa dor do Ivan, nessa dor de não ser, por exemplo, um Anísio. De não ter frieza nenhuma para matar, de não ser como o Alaor/Giba. Ele é mais humano, digamos assim. Então, estando na primeira pessoa, conquista o leitor. Não poderia ser o Anísio, não pode ser o Giba, não

pode ser os personagens que têm uma personalidade inteiramente abjeta, digamos, onde praticamente não há brechas. Até a menina, amiga do Giba, tem uma coisa ambígua (no livro se chama Cláudia e, no filme, Paula).

Realmente, como o Ivan possui essa ambigüidade — o herói tem essa dupla característica —, ele se revela mais humano, e é com isso que nós nos identificamos. Ninguém se identifica com aquele que tem uma construção simples, que é só o mal ou só o bem — ninguém se identifica com o santo ou o demônio. Esses são personagens sobre-humanos, estão acima de nós; nem o Diabo, nem Deus: é o Antônio das Mortes do Glauber Rocha, é o personagem atormentado que comete o crime, mas paga por ele. Comete o crime e sai pelo mundo chorando as mágoas. Nesse momento ele é vítima — como nos reconhecemos nessa dor, nos solidarizamos com ele —, eis nossa adesão.

A câmera invasora de Beto Brant

LN — Como o filme trata essa aproximação do ponto de vista? Vocês sabem que o ponto de vista no cinema é algo infinitamente mais complexo do que na literatura, porque você dispõe de vários meios para criar pontos de vista. Você tem som, imagem, montagem, câmera, atores, enfim, uma infinidade de elementos que tornam o ponto de vista — e a discussão sobre o ponto de vista — uma das coisas mais complexas do cinema, e temos uma bibliografia imensa sobre isso.

Entrando nesse tema, temos a câmera que, em princípio, é terceira pessoa, mas é uma coisa complicada porque vai aderir a uma série de pontos de vista — de posição subjetiva da câmera — se colocando no ponto de vista de alguns personagens, mas não necessariamente aderindo àquilo que o personagem vê. Em *O Invasor*, a ação que a câmera desenvolve em relação ao personagem Ivan é a mimetização dessa primeira pessoa, e em 90% das cenas do filme o Ivan está presente. Em algumas cenas, por exemplo, aquele périplo da Marina com Anísio é independente da visão do Ivan; são coisas que correm além. Mas tenho a impressão que em 80% do filme temos a presença do Ivan; logo, é sobretudo através dele que vemos.

O interessante é que essa câmera é uma terceira pessoa, mas que não sabe tudo de antemão. É uma câmera que explora enquanto entra nas cenas, que vai subindo escadas, entrando numa sala e tendo surpresas a todo instante. Então ela é como um personagem extra. A câmera se comporta como personagem, tem algo daquele *discurso indireto livre* que no cinema se chama *câmera subjetiva indireta livre* (Pasolini fala disso), ela é uma terceira pessoa que se identifica com o ponto de vista interior. Então, a câmera se comporta como personagem, embora tenha um conhecimento às vezes maior do que aquele do personagem, pois muda de cena sem que o personagem mude também.

Ela é ainda — isso acho que já foi dito pelo próprio Beto — “uma câmera invasora”, pois mimetiza esse ato central do filme que é invadir. É uma câmera desavergonhada, despudorada, no sentido de entrar nos lugares íntimos em que estão as pessoas. E esse é um sinal de contemporaneidade que nos choca. Porque nós estamos no mundo do *reality show*, daquela câmera que está o mais possível dentro da sua intimidade.

***Reality show* e manipulação: longe do real**

LN — Agora não importa mais fazer reportagem de rua, agora se entra na casa do cidadão, fica lá até ele fazer quantos atos obscenos ou violentos forem necessários para se lançar aquilo como propaganda do real. Por outro lado, sabemos também que a mídia nunca esteve tão distante do real como agora, com tantas possibilidades de manipulação que existem. Então temos aqui essa câmera despudorada, que é muito moderna, contemporânea, e isso chama atenção porque ela está imitando um pouco o estilo dessa penetração sem barreiras.

Assim como esse invasor, no momento em que se perdem as barreiras morais da sociedade, se perdem os princípios, quando não se tem, digamos, uma plataforma política que nos diga o que é certo ou errado. Tudo se torna possível, inclusive o sexo é possível com qualquer pessoa, e isso, no filme, fica bastante claro. Essas penetrações múltiplas estão ali, mimetizadas pela câmera.

O curioso é que a desintegração mental do Ivan, presente no livro, é um processo que contamina o filme inteiro. Na verdade, o filme é feito de fragmentos, de desintegração, de coisas que você não pode captar muito bem. E essa desintegração tem muitos níveis. Nós temos a desintegração, por exemplo, do videoclipe, aquela montagem metralhadora de pica-pica; mesmo que se faça um plano-seqüência, você vai picotá-lo em muitos momentos.

O videoclipe segue um certo ritmo alucinógeno, indica uma série, um certo transe, pois a música não quer levar você a uma compreensão, mas a uma sensação. O videoclipe só quer que você entre no embalo, e nesse embalo não precisa compreender muito a imagem que vê, precisa senti-la, ter uma sensação daquilo. Assim você tem *flashes* que são montados no filme de forma semelhante ao videoclipe. Tenho impressão de que é uma experiência do Beto Brant nessa área. Você, Beto, fez clipe com os Titãs, não fez?

Ruptura com um pretenso realismo

Beto Brant — Fiz pouquíssimo. Mas eu acho que não é o videoclipe, desculpe, Lúcia. A idéia é de quebrar o tempo, a pulsação, é de cortar de repente, dar um suspiro com intervalos diferentes, entende? A intenção é mais no sentido de interromper do que um tributo ao videoclipe, que é uma passagem muito ligeira da minha vida, embora eu considere o videoclipe um laboratório útil à profissão...

LN — Vejo a música com uma presença muito forte, a música conjugada com a droga e com a feiúra do Anísio, digamos assim, esse grotesco que contamina tudo. Como você sabe o grotesco também desintegra. Enquanto a harmonia congrega, causa uma junção de coisas que combinam, o grotesco causa desintegração. Acho também que, como o filme entra nessa mimetização do processo mental do Ivan, do nervosismo, da agitação, o próprio filme acaba se desintegrando no tempo e no espaço. Quando o Ivan entra naquele bordel levado por Giba, começa um processo de se tornar vítima de *flash-back* e *flash-forward*, só que o *flash-forward* não pode ser lembrança, porque ele ainda não sabe que irá encontrar a mulher em casa, aquelas coisas acontecem depois; é o filme que está se desintegrando.

BB — Porque acho que, quando o homem faz uma coisa errada, a primeira coisa que pensa é como vai encarar a mulher quando chegar em casa, entende?

MD — Uma consciência antecipatória!

BB — Uma consciência de que, se ele já resolveu aquele desejo no momento, de repente, a primeira preocupação é lá adiante!

LN — Está certo. Mas você concorda que ele não tem ainda o saber do que houve depois?

BB — Não, mas ele está enroscado, fez tudo errado na vida naquele instante...

LN — Mas você vê que essa confusão temporal, inclusive com repetição de cenas anteriores e *flash-forward* do que vai acontecer depois, é muito interessante porque é uma terceira pessoa que se descaracteriza enquanto tal.¹⁶

BB — Um cara que já está desequilibrado, já está aflito, com arrependimento e remorso, de repente entra num ambiente com o qual não está acostumado, ouve aquela música horrível, vê aquele monte de gente esquisita, aquela coisa lasciva, louca, então a percepção dele entra num caos! Pretendi montar de um jeito que não se tivesse uma visão realista daquele lugar, mas fragmentada, cheia de lapsos. Só que a realidade também é feita de lapsos...

LN — Tenho a impressão de que você poderia ter optado por um processo de montagem totalmente diverso, por exemplo, o tipo de fotografia que se pratica no filme, o plano-sequência, a profundidade de campo. Você tem pessoas em foco lá na frente e outras em foco atrás. São técnicas típicas do realismo, não é? São aquelas técnicas que pretendem manter uma unidade temporal e uma unidade espacial. Você não corta no campo e contracampo e não corta no tempo. Mas o que é que você faz? Você faz isso e picota. Quer dizer, você destrói uma proposta, questiona essa proposta no interior dela mesma, isso é o que eu acho interessante.

Nesse momento você rompe realmente com um pretense realismo, não porque não queira ser realista, mas porque não existe nenhuma fé ingênua de que seja possível o realismo nessa situação, nem por parte do personagem — que

ele esteja vendo algo objetivo e real — nem por parte do filme — que o filme seja inquestionável. Então, eu acho que é um questionamento da narrativa em si e da história. Do modo de narrar e do conteúdo dessa narrativa. O que acaba acontecendo é que o filme mimetiza a mistura da qual o filme está falando. Porque esse é o choque que nós sentimos. É aquela frase do Ivan: “Já pensou se ela soubesse com quem que ela está conversando?”. Quer dizer, com o assassino dos próprios pais? É medonha essa idéia de a menina estar num processo de inconsciência, que ela quer manter para permanecer alheia a tudo. Os outros pedem “participe da conversa na sua empresa”, ela responde: “Não, não quero, eu não quero”. Então essa mistura quase consentida por todos os lados como característica do nosso tempo é uma coisa chocante, porque todo mundo quer se manter íntegro — é nosso sonho poder manter-se íntegro — sem precisar se contaminar com essa imundície. E quando você mostra um bairro chique de São Paulo com um grão que denota um certo lado obscuro, uma certa sujeira, quando mostra que, do Morumbi, em um segundo, em função da montagem, você está na Marginal Pinheiros... Num artigo que escrevi para a *Folha* sobre o filme digo que no Brasil ricos e pobres cheiram o mesmo pó e se beijam na boca. Pena que não tenham se dado conta disso.

Literariamente, a realidade precisa ser verossímil

MD — Há um detalhe sobre o foco narrativo na literatura que quero assinalar. O Marçal Aquino usa a primeira pessoa, mas nós, escritores, sabemos que essa é uma falsa primeira pessoa. Aparentemente essa primeira pessoa é o Ivan, que não é só o Ivan mas um composto do Ivan, do Giba/Alaor, do Marçal e do Escritor por detrás do escritor Marçal Aquino. E todos os outros personagens que virão. Uma voz prepondera, a da falsa primeira pessoa que na verdade é uma terceira pessoa, porque é um conjunto de vozes que fala com voz única. Acho que a câmera do Beto tem esse tipo de sintonia: ele também usa a falsa primeira pessoa, a falsa câmera subjetiva, e usa a terceira para constituir o narrador onisciente que sabe tudo. Nesse aspecto, existe entre ambos, Beto e Marçal, um tipo de caligrafia em comum, literária e cinematográfica. Passo a palavra para o Marçal Aquino.

Marçal Aquino — O que me leva a escrever um livro nunca é uma razão única, mas uma série de questões que ficam rodando em minha cabeça durante um tempo, é um processo mais ou menos inconsciente. Em geral, é um conjunto de coisas. O que é *O Invasor*? Em 1997, eu estava pensando numa história urbana, e me chamou a atenção a possibilidade de fazer um *thriller* clássico, em que três sócios de uma construtora têm um problema qualquer, uma desavença, daí é contratado um matador de periferia para matar o sócio majoritário, e esse matador se imiscui na vida dos outros dois. Não chantageando diretamente, aquela coisa de “Tenho uma gravação que compromete vocês...”. Eu queria um personagem folgado que fosse invadindo o espaço, essa é a idéia inicial da trama. O condimento era o que via nas ruas, não é?

Porque minha literatura vem da rua. Eu não tenho, nunca tive a ilusão de que é possível passar o real para dentro de qualquer obra. Faço histórias coladas ao real, mas nunca o real. Costumo dizer que o roteirista da realidade ganharia o Oscar todos os anos. Mesmo o mais delirante roteirista norte-americano — e olha que eles são bem delirantes — ia imaginar aquele atentado de 11 de setembro?! Mais que isso: lembro que, ano passado, estava pensando no seqüestro da filha do Sílvio Santos, mas se escrevesse um enredo onde o seqüestrador faz o seqüestro e depois volta ao local, ninguém filmaria porque é inverossímil. Na realidade tudo é possível; na literatura nem tanto. E, como faço histórias de corte realista, tomo cuidado com essa questão da verossimilhança. Você tem que estar atento. Se um personagem voar nos meus livros, tenho que explicar por quê.

Em 97, entrevistei o presidente duma multinacional em São Paulo, um sujeito que havia morado muitos anos nos Estados Unidos e estava de volta na condição de presidente da unidade brasileira. Ele me disse uma frase curiosíssima, pois, quando veio pra cá o todo-poderoso presidente internacional da empresa, seu contrato proibia que fosse ao Rio, porque o seguro não cobria a visita ao Rio de Janeiro. Eu disse para ele: “Você vai perder a coisa mais bacana que tem no país?”; ele falou: “Se tiver que ir, precisarei fazer um contrato de seguro à parte, porque o Rio é muito violento...”. E eu: “Mas São Paulo é tão violenta quanto o Rio”. Ele

respondeu: “É, mas não é tão visível, e lá fora eles não têm essa informação”. E aí o presidente brasileiro disse a seguinte frase: “Mas eu não noto isso aqui em São Paulo. Porque aqui o meu contato com a realidade é mínimo. Vou de helicóptero da empresa pra minha casa, da minha casa pra empresa. Os meus filhos vão pra escola em carro blindado e com segurança. Então eu não preciso ter contato com a realidade”. Respondi: “Espera um pouco, não é bem assim. O seu motorista mora na periferia, a sua cozinheira vem da favela, estão dentro da sua casa, você não parou pra pensar nisso?”. É impossível não ser contaminado pela realidade. Essa era uma outra questão que eu colocava na época do *Invasor*.

Processo criativo e estatuto literário

MA — Tenho um processo de criação completamente arcaico, suponho. Não sei. Escrevo à mão, em cadernos. É vício. Além disso, tem um outro dado no processo de criação que é mais terrível — não posso saber tudo da história que vou escrever. Geralmente tenho uma pista, uma cena, uma fala; mas não sei o que vai acontecer. Começo a contar a história e vou atrás do personagem, ele vai me contando aquela história. Nunca sei a história completa. Quando eu sei a história completa, não escrevo o livro, não escrevo a história. Não há razão para contar algo que já sei, porque o primeiro leitor sou eu. Tenho que ser convencido pela história que acabei de escrever para poder compartilhar com as pessoas. Começo várias histórias, mas no meio sinto que não está me convencendo, logo, não vai convencer um possível leitor, então abandono.

O Invasor não foi diferente. Eu tinha um ponto de partida que era esse *thriller*, sabia muito pouco sobre isso, queria descobrir, queria avançar dentro da história; então, na hora de escrever, decidi que o personagem-narrador seria o Ivan, que — quem viu o filme sabe disso —, em tese, não poderia ser o narrador do livro. Existe uma coisa chamada “estatuto literário”, que eu desprezo todos os dias, que prega que, “se o personagem não está presente em certas situações, não pode descrevê-las”. Mais que isso: se ele deixa uma história, se ele lega uma história, é preciso mostrar como foi feita. Por exemplo: quando se mostra um personagem que está morto ou ele deixa um diário ou acham esse diário,

então a história é contada a partir do diário. Parti do Ivan sem saber o que ia acontecer com ele, nem o papel que lhe caberia. Então escrevi um terço da história na primeira pessoa. Mas qual é o problema do foco narrativo na primeira pessoa? Você não pode descrever algo que não presenciou! Rubem Fonseca usa brilhantemente esse truque em *A grande arte*: o personagem-narrador fica sabendo de toda a trama porque encontra os diários onde são narradas as histórias.

Eu não tinha nada disso, mas me interessava narrar na primeira pessoa porque o Ivan era um personagem através do qual eu queria mostrar a questão da “apreensão da realidade”. Quer dizer, como a realidade de cada um é diferente da do outro. Pode ser uma realidade falseada; você pode estar enxergando algo nas pessoas e nas coisas, e esse algo não ser verdadeiro, estar distorcido. Eu queria um personagem que, num certo momento da história, se flagrasse percebendo que tudo aquilo que viu foi distorcido. Ele tem um sócio na empresa e não sabe que este é dono de um puteiro. São sócios há muitos anos, mas ele ignora esse outro lado do parceiro. Ele tem uma vaga percepção de que seu casamento está acabando, então conhece uma garota que se torna sua tábua de salvação, afetivamente ele vai apostar todas as fichas nela. Quando o barco começa a afundar e ele perde o controle sobre tudo, é nessa garota que vai se agarrar, mas esse dado também é falso. Assim como o final é um dado falso. O que aparece não é real.

Viradas bruscas e chaves narrativas

MA — Quanto ao foco narrativo: no livro, posso apresentar um personagem sem precisar dizer tudo a respeito dele, e uma das chaves narrativas do filme foi a possibilidade de mostrar o personagem e, com habilidade, não dizer tudo sobre ele. Deixar alguma coisa para ser revelada no final, para dar aquelas viradas. Sou acusado de dar viradas bruscas no texto. O leitor está lendo; de repente, a coisa vira. Na verdade, talvez seja uma limitação, talvez não seja uma questão de estilo. É que vou contando a história, então descubro aquilo naquele momento. Lembro um exemplo: uma vez, estava escrevendo uma história onde havia um cara e uma prostituta no quarto. Eles conversam, têm um longo diálogo, e eu estava acompanhando o diálogo, achando maravilhoso, mas sem

saber o que faziam lá. A mulher vai embora e o cara fica lá, na cama. E aí ele revela para o leitor — e revelou para mim — que não tinha uma das pernas. Isso era fundamental para a história. Só que eu não sabia. Até a última linha. Então, as pessoas que lêem dizem: “Pô, mas isso é uma virada violenta e tal”, mas eu também não sabia, *sorry!* Quer dizer, o leitor acaba sendo obrigado a reler o texto para perceber o que são essas viradas. Porque essas camadas são apresentadas a mim da forma como está no livro. Como eu não conheço a história como um todo, não lanço pistas falsas, vou acompanhando a história e descobrindo.

Muitas vezes termino histórias e vejo que têm significados ocultos, não nos aspectos que a Lúcia levantou aqui, que até fiquei assustado, imagino o que um psicanalista diria sobre isso, não é? Mas a verdade é a seguinte: tem níveis que estão, assim, subjacentes, ou seja, você narra parte da história. É a famosa “técnica do *iceberg*”, segundo Hemingway. Você só mostra a ponta de uma coisa e não mostra o resto. Eu adoro a chamada “digressão narrativa”. Você está contando a história de João, conta que tem um amigo chamado José e conta um negócio sobre esse José que não vai mais aparecer na história. Mas aquilo perturba o leitor. Ele fica com aquela informação flutuando na cabeça.

Quando eu tinha um terço do *Invasor* pronto, mostrei ao Beto, que estava procurando um argumento para seu terceiro longa. Ele leu e gostou; falou: “Ok, vamos fazer”. Na hora, parei o livro, parei a narrativa, e, quando partimos para o roteiro, tive que descobrir junto com ele todos os outros desdobramentos da história; ou seja, tive que contar a história até o final. Então o livro perdeu a graça. Porque eu não ia voltar para um livro para contar o que eu já sabia!

MA — Ocorre que, no filme, os focos narrativos são variados, são múltiplos. Eles têm essa ambição de querer dar um apanhado geral quase onipresente, mas não é bem assim, há intenções nesse foco. Por exemplo: eu me lembro quando decidimos que a primeira seqüência, a apresentação dos dois personagens, seria a partir do ponto de vista do Anísio. Então, é a câmera. Os personagens falam com o invasor, olhando para a câmera. O invasor não aparece.

Um processo de adaptação às avessas: o roteiro antes do livro

MA — Quando acabou o roteiro, abandonei esse livro, me desliguei emocionalmente, *O Invasor* não existiria mais para mim. O Beto me estimulou a terminá-lo. Seria um trabalho apenas braçal, porque estava contando coisas que já sabia. No começo deste ano resolvi fazer um corpo-a-corpo e terminar *O Invasor* de forma literária. Procurei me manter o mais fiel possível ao projeto literário. Tanto que existem algumas coisas no filme que foram descobertas no roteiro, são soberbas, mas não as utilizei no livro. Acabou sendo interessante porque nesse livro tem as três peças: o texto literário, o roteiro, e se você for ver o filme vai perceber que as três diferem entre si. Fica quase didático o chamado “processo de adaptação” feito às avessas. Porque tive que ir e voltar.

MD — Marçal, fale mais desse processo, como você conseguiu retomar o texto.

MA — Retomei suando, mais transpiração do que inspiração. Porque era a história que eu já sabia. E eu queria fazer de conta que não vira o Paulo Miklos no set, o que é impossível! Havia também escolhas do Beto, um cineasta que não trabalha como escravo do roteiro. O roteiro lhe serve como ponto de partida, algumas coisas ele preserva, outras não. Os atores que trabalham com o Beto têm uma liberdade muito grande, são estimulados a criar. E surgem elementos imprevisíveis, impossíveis de prever no roteiro. Este deve permitir um certo grau de criatividade. Então o livro acabou sendo repeteco do roteiro e do que eu tinha visto no set.

Na questão da contaminação das classes sociais, a gênese foi aquela conversa com o presidente de multinacional. Até quis convidá-lo para assistir ao filme, mas suponho que só vai ver em DVD, lá em seu *bunker*. Ele não deve ir ao cinema, não fica bem baixar de helicóptero no cinema.

Vendo *O Invasor* hoje, fica aquela sensação incômoda do real apreendido num grau como pouco vimos antes no cinema brasileiro. E por que isso acontece? Porque as pessoas terminam com uma sensação tão poderosa de opressão da realidade que, quando se abre a porta do cinema e elas saem à rua, ficam com a impressão de que o filme continua!

As cores persecutórias do expressionismo

MD — Obrigada, Marçal. Você disse algo sobre improvisação que me fez lembrar: nunca vi um filme brasileiro onde os atores não representassem. Já se espera que o sujeito faça cara de ator e tudo mais, mas em *O invasor*, se ocorre essa poderosa impressão de realidade, como você disse, muito se deve à absoluta naturalidade dos atores. É impressionante — e fica também como uma questão a ser colocada — a total ausência de uma impostação teatral. Agora passo a palavra ao Beto Brant.

BB — Ainda bem que existem pessoas que se dedicam à investigação do cinema, como a Lúcia Nagib, e que conseguem organizar certas coisas que fazemos muito por intuição, mas que assim adquirem um sentido. Foi muito bom vir aqui hoje para ouvi-la. Vou fazer alguns comentários sobre o que a Lúcia colocou.

A respeito da adaptação da literatura para o cinema, o Marçal tem um jeito de escrever que me chama a atenção: às vezes, no mesmo parágrafo, ele visita três momentos da vida do personagem, viaja no tempo e no espaço, mas infelizmente a linguagem do cinema não permite esses vôos nos quais o Marçal é muito habilidoso. Logicamente, isso é uma perda para o cineasta. O livro contém todas as histórias dos personagens, todos os episódios de suas vidas, e naturalmente tudo isso não vai estar no filme.

Por outro lado, o instrumento que tenho para a descrição psicológica dos personagens é a leitura de seus ambientes. O que é que eles olham? O que chama a atenção? O que é que eles escolhem para olhar? Essa coisa que usamos, como a Lúcia ressaltou, interrompida, persecutória, expressionista, são elementos, são instrumentos utilizados para se fazer essa descrição psicológica.

Em *O invasor* existe uma construção da imagem no sentido de tornar-se cada vez mais expressionista, com cores fora do real, uma predominância de amarelos, de verdes, que são cores enjoativas, misturadas com granulação, porque foi uma maneira de acompanhar o estado persecutório do Ivan, estado que foi se tornando crônico. É lógico que existe todo um trabalho de atuação,

maquiagem, mas não dá para confiar só nisso, é importante contar com ferramentas como iluminação, cor, atuação da câmera.

O que me causou um mal-estar muito grande foi essa questão ética colocada pelo filme, essa degeneração, essa gente sem escrúpulos, essa omissão generalizada, enfim, essa truculência do personagem Anísio porque, na verdade, ninguém presta ali.

São Paulo-Babilônia onde ninguém presta

BB — Acho que a grande redenção no filme, na Babilônia — porque o cenário do filme é a Babilônia. Para o pessoal da periferia, os excluídos, nós vivemos na Babilônia. A casa da menina no Morumbi é o Jardim Suspenso da Babilônia, com aquela piscina, aquelas árvores amarelas, aqueles objetos indianos sobre a mesa.

Então, para mim, a grande redenção possível ali é aquela menina, a personagem Marina, acordar daquele sono, perceber o mundo em que vive, porque é muito cruel o ciclo que a droga instala hoje no mundo, a maneira como é financiada, como é vendida, como é consumida, como provoca a contaminação de todos os tecidos sociais. Para Marina, aquela menina perdida, a única saída é compreender o mundo em que vive. Ao encontrar esse final, senti uma certa paz de espírito.

A outra janela muito importante seria a janela da alma, no caso, a música do Sabotage, que faz o grande comentário social do filme. É o mundo, não a Babilônia; é o inverso: é aquele mundo excluído que narra seus dramas através da letra, que é como um libreto, poesia de cordel atualizada. Assim como a música, o hip hop, o brake misturam-se à capoeira e tudo se confunde. Dentro da música do Sabotage existe esse elemento sincrético, além de ser hoje a grande literatura da periferia, apesar de toda resistência à cultura afro-brasileira.

Acho que essas são as duas grandes possibilidades que o filme explora dentro desse território arrasado pela cobiça, pela ganância, pela omissão da elite. Porque eu quis representar os donos da construtora como elite, no sentido de deter o poder econômico. No mais, resalto a crueldade existente no filme, que

a porta do cinema se abre e a história não pára: vejo o mundo dessa forma, uma forma que se cronifica.

LN — Eu queria que você completasse, você disse que tinha medo que as pessoas lessem errado...

BB — Ah, sim, lessem errado, lessem como se fizéssemos a apologia do invasor! E quando, de repente, ouvi os comentários, as críticas, as pessoas que saíam do cinema, saíam fazendo a leitura que eu queria.

MD — Bom, eu me considerei particularmente denunciada, culpada. A omissão, a decadência moral também existem dentro de mim, sobretudo a omissão. Acho que *O Invasor* nos denuncia a todos de uma classe média. Afinal, os personagens são engenheiros, profissionais liberais, isto é, gente com quem posso me identificar. Por exemplo, se não mando matar ninguém, por outro lado me omito em muita coisa, aliás não é difícil se identificar com esse cara que está se degradando, o Ivan. Acho que sua mensagem passou direitinho, Beto. Agora o André gostaria de fazer uma pergunta.

Escritor versus cineasta: dupla de criação

André Gatti — A minha pergunta não é muito elaborada, mas é algo que nós temos discutido internamente na divisão. Trata-se da questão da dramaturgia: como é que vocês vêem a dramaturgia no filme? Como você criou, como a Lúcia encara essa questão, e como o Marçal, quando fez o roteiro já tendo escrito uma parte do livro, elaborou a história? Mais ou menos isso. Você, Beto, é o primeiro. Porque ele que fez a parte mais difícil, eu acho.

BB — É o seguinte: fazemos juntos os nossos filmes. Porque admiro a maneira como o Marçal escreve, sou seu segundo leitor, gosto da sua visão crítica do mundo. O Marçal começa com o fato que diz respeito a todo mundo e a partir disso passa a fabular, inventar personagens, descobrindo como é esse arcabouço de relações e personagens escondidos nas tramas noticiosas, esse é o ponto de partida.

Então, quando ele me apresenta uma idéia e a maneira como irá montar o roteiro, sentamos juntos e construímos cena a cena. O roteiro é importante para passar à equipe o sentido da história. Não para dizer à equipe como vai ser filmado, porque isso nós vamos descobrir juntos no período de pré-produção e realização do filme. O roteiro serve para dar sentido ao filme para quem vai colaborar nele.

MD — Roteiro é meio como bula de remédio, ninguém sara só de ler, não é?

MA — Em tese, o roteiro é uma peça informativa. E isso é sua glória e sua desgraça. Por que que é a desgraça? Porque, às vezes, num texto acontece de eu não ter definido conscientemente minha intenção. A razão eu sei, não sou ingênuo. Sei que as leituras serão múltiplas. Eventualmente, você escreve numa direção, e as pessoas lêem na direção contrária, o que é enriquecedor.

O Beto diz que é o meu segundo leitor, mas ele é o meu primeiro leitor porque faz uma leitura muito especial. Ele costuma aplicar uma maquinação fabular em cima do texto que me ilumina para coisas que eu não havia percebido. Na verdade, a contribuição que a leitura do Beto traz para mim é fundamental, sobretudo na hora de definirmos o roteiro.

Porque o roteiro — ao contrário da literatura, onde não dizemos o que pretendemos — deve indicar claramente o que se pretende. O bom roteiro é aquele que informa até o peso do personagem! Assim, se o ator precisar passar um tempo num *spa* antes de filmar, tudo bem, estava previsto. Quer dizer, o roteiro é meramente informativo. Ou seja, quem cria é o ator, é o diretor, o trabalho de equipe. Só que esse compêndio de intenções é indispensável no cinema por razões objetivas. Mas, na literatura, esse compêndio de intenções é moleza!

Isso lembra aquela pergunta que inevitavelmente fazem ao escritor: qual é a mensagem que você quer passar? Qual sua intenção ao escrever esse texto? Acho grosseiro perguntarem isso, porque você não pode querer — não deve querer — passar mensagem alguma com o livro! As pessoas são inteligentes! Aquilo que você acha que está no seu texto pode não estar, o leitor pode viajar em outra coisa, essa é a grande riqueza da literatura. Em roteiro, não. No roteiro,

esse campo vai se estreitar. Porque você não pode dizer “Vamos filmar e seja o que Deus quiser!”. Na literatura é o inverso. Literariamente cada um vê como quer, e o Beto especificamente tem uma visão muito rica.

Então, para mim, essa construção dramática se dá em dois níveis: na literatura, que é o meu momento, sou eu e meus fantasmas, e no cinema, em que faço questão de trabalhar em parceria, pois o meu ponto de vista pode estar equivocado.

Literatura é desafio, e o que escrevo incomoda. Não faz sentido fazer literatura se não for para provocar algum tipo de desconforto. E existe também um cineasta, Beto Brant, que gosta de abordar esse mesmo universo, mas não se trata simplesmente de fazer uma adaptação da minha visão literária para o cinema. Trata-se de acrescentar a rica e perturbada visão que ele tem dos textos e da realidade.

Música como chave dramática e diagnóstico social

LN — Esqueci de comentar um aspecto, não deu tempo. O Beto falou de duas possibilidades de abertura no final de um filme tão fechado, não é? Onde as coisas parecem se encerrar sobre si mesmas e não deixar nenhuma brecha de esperança, redenção. Citou o *Sabotage*, citou a personagem da Marina. Eu acho que a chave dramática do filme é a música.

O fato de se ter reconhecido não apenas no ritmo, mas nas letras, a sintaxe do filme, considero um grande achado. Aqueles passeios, aqueles *travellings*, que ligam classe alta com periferia, são absolutamente geniais, coisas para as pessoas pensarem a respeito. E ter sacado o rap como a linguagem do nosso tempo — aliás saiu um número do “Mais!” que fala do rap, não apenas no Brasil, mas em todos os países do mundo. A cena da música popular foi tomada pelo rap como fenômeno de grande significação. Por quê? Porque é onde se faz um diagnóstico social hoje. A música popular brasileira virou pagode, axé, uma coisa de entretenimento puro e simples, para ouvir e esquecer. O rap não. O rap é para você pensar, o rap é agressivo, o rap imita um pouco esse som de metralhadora, de tiros, tem uma batida forte, tem uma montagem

cinematográfica em cenas que vão se sobrepondo umas às outras, é a linguagem contemporânea por excelência. O fato de você (*Beto*) ter usado isso como centro do filme é o achado do cineasta, com imagem e som na cabeça.

Porque o universo da literatura é o que Marçal descreveu, é o escritor e seus fantasmas se transformando em verbo. O do cineasta não é. Pode-se ter uma história maravilhosa e ser uma droga de filme, pode não dar em nada. Proust raramente foi bem no cinema. O que é preciso fazer? Ver como uma história é imagem e é som. De forma que o som e muito da imagem terem sido determinados pela música é um grande achado nesse filme. E sacar o quanto de realidade existe no rap que é feito hoje. No Brasil, a música mais interessante atualmente é o rap, um fenômeno internacional, em que um diagnóstico social está sendo feito. Considero que essa foi a grande sacada do filme em termos de construção dramática.

MA — Seria maniqueísmo se fôssemos à periferia e só mostrássemos o universo da droga, da violência, e não o que ela tem de bom. E a música é um desses elementos, uma base no interior do roteiro na qual Beto radicalizou e avançou. Mas a intenção de ir lá e olhar aquilo por inteiro — não olhar só o lado negro, não olhar só a sombra, olhar também a luz — era uma questão pertinente na hora de construir *O Invasor*.

BB — Eu queria fazer um comentário, mas não do rap. Existem duas músicas, “Ninguém presta” e “Azar”, que são de uma banda de rock pesadíssimo do interior de São Paulo, Indaiatuba, chamada Tolerância Zero. É um som pesado, agressivo, feito por uns moleques de 21 anos. Eles têm um trabalho com ênfase na crítica de costumes e na crítica social que incorporei ao filme porque era a maneira de a música contribuir para descrever outro grupo de personagens: usei essa música para criticar os *playboys*. Como o rap acompanha o invasor — dando-lhe a justificativa moral para invadir —, a música do Tolerância Zero faz o comentário da canalhice dos *playboys*.

A retomada da consciência no cinema brasileiro

Mariana — Sou a Mariana, estudante de jornalismo e sociais, do primeiro ano, e estou entrando um pouco nesse mundo do cinema, me interessando cada vez mais. E, pelo que sei da história do cinema, o Brasil tem dando grandes saltos, e o seu filme contribui bastante para isso, construindo e conquistando um espaço cada vez maior. Então, qual a perspectiva que vocês vêem para o cinema brasileiro nos próximos anos?

BB — Essa é uma pergunta muito difícil, o fato de você fazer jornalismo faz com que eu me projete um pouco, lembre de quando fui estudante. Estudei numa época, no colégio, em que a história se estudava uma página por década, com ilustrações. Era terrível por causa da censura, um vício da repressão, prejudicava o espírito crítico em formação. A sua geração teve muito mais possibilidades, embora naquela época houvesse intelectuais brilhantes que foram silenciados. Muitos desistiram, sumiram, se mudaram para uma cidadezinha pequena, se desencantaram.

Existe a possibilidade de o cinema retomar uma vocação de elaborar o momento em que vivemos, ter uma visão crítica, ter um compromisso com o momento histórico. Eu acho que é essa a tendência. O Cinema Novo tinha um compromisso muito grande e ao mesmo tempo era muito cifrado, um cinema para iniciados e intelectuais, sofreu a influência da *nouvelle vague*, do neo-realismo italiano; nas décadas de 80 e 90 surgiram filmes nostálgicos, românticos, meio entretenimento, tentando abraçar o mercado; aos poucos, você vai ver cineastas como o Eduardo Coutinho, um grande realizador que voltou a fazer filmes com frequência, tipo um filme por ano. Agora tem o *Cidade de Deus*, do Fernando Meireles, você sente que são filmes que vão fazer parte desse momento histórico, farão o registro da época, dando voz aos impasses e conflitos contemporâneos. Você é uma menina de sorte por fazer parte dessa geração!

MA — Tem um complemento importante: noto que existe hoje uma geração universitária que sai de casa para ir ver um filme brasileiro e acho isso maravilhoso. Porque houve uma época em que as pessoas tinham realmente aquele negócio de não assistir filme brasileiro, chegavam na porta do cinema

e diziam: “Ah, não, mas é brasileiro!”. Tem uma geração, eu noto, converso com o pessoal mais jovem que fala do Eduardo Coutinho, que está fazendo trabalho em cima do Eduardo Coutinho. Por quê? Mal ou bem, são esses filmes que vão retratar o Brasil. Eu espero que, quando olharem para trás, nosso cinema não se resume a comédias de costumes, que acho legítimas, muito boas mas para a hora da pipoca, do namoro no cinema, só que adoro refletir sobre o meu país usando a arte. O cinema não pode se furtar a esse papel que, no fundo, no fundo, é seu grande papel, principalmente numa realidade tão conflagrada quanto a nossa. Agora é importante que as pessoas venham compartilhar dessa reflexão. E essas pessoas são o público.

MD — É preciso lembrar que acontece atualmente a chamada “retomada do cinema brasileiro”, pois, com a perda das utopias, o colapso das ideologias, o advento da globalização na virada de 90, demorou algum tempo para as artes reagirem com novas propostas de cunho sociopolítico. À guisa de exemplo, na revista *Sinopse* há um artigo do crítico Alfredo Manevy onde ele assinala que até uma certa retomada do cinema brasileiro, até Walter Salles, o cinema era comportado e um pouco mentiroso, mas a partir de filmes como *Cronicamente inviável*, de Sérgio Bianchi, e *O invasor*, de Beto Brant, tornou-se mais forte o conteúdo ficcional, e essa é a verdadeira retomada da consciência do cinema nacional, uma consciência novamente política que havia sido suspensa no processo de globalização.

DIÁLOGO COM O PÓS-HERÓI: LITERATURA E TEATRO

O teatro como gênero literário

Forma de expressão anterior à escrita, o teatro faz parte das *poéticas da oralidade*. Essencialmente, era a narração oral de lendas e mitos, dos grandes feitos heróicos, predominantemente em versos, estruturados segundo regras e fórmulas fixas — sobretudo para facilitar a memorização —, recitados e repassados de pai para filho. Literatura é narração ou declamação de um orador único; teatro é diálogo de vários atores, é representação como *mimese* (imitação da realidade transfigurada pela arte). Com o advento da escrita, a linguagem criadora deixa de ser apenas falada para tornar-se fixa, transmissível no tempo e no espaço, torna-se signo. Com a escrita, a humanidade entra em seu período propriamente histórico, torna-se civilização.

Gênero híbrido, o teatro caracteriza-se como espetáculo cênico, montado sobre um texto em prosa ou verso, estruturado em atos e cenas. Apenas o texto escrito, mesmo estruturado como peça teatral, não é teatro. Este só se realiza como *representação*, em que se fundem elementos heterogêneos como texto, espaço cênico, personagens, cenografia, iluminação, sonorização.

Conexões brasileiras teatro e texto

No Brasil predominou — e ainda predomina em determinados contextos — o texto oral sobre o escrito. Para Antonio Candido, escritor e público brasileiros formaram-se a partir da ação dos pregadores, dos conferencistas de academia, dos oradores nas comemorações, dos recitadores e poetisas de sobremesa, correspondendo a uma sociedade de iletrados, analfabetos, pouco afeitos à leitura:

*“Dispensando o texto impresso, formou-se um público de auditores, não de leitores, prejudicando entre nós a formação dum estilo realmente escrito para ser lido”.*¹⁷

Esboçando uma síntese histórica do nosso teatro, Sábato Magaldi lembra que durante o século XIX a comédia de costumes marcou as escolas sucessivas,

desde o Romantismo, passando pelo Realismo e o Naturalismo, até o Simbolismo, com peças representativas de José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo, Artur de Azevedo, Qorpo Santo (este último precursor do teatro do absurdo). Mas a Semana de Arte Moderna de 1922, emblema da modernidade e maioria artística brasileira, não teve a presença do teatro. Só na década de 30, Oswald de Andrade publicaria três peças, entre as quais *O rei da vela*, que em 1967 se tornou o manifesto do Tropicalismo.

*"Apenas em 1943, com a estréia de Vestido de noiva de Nelson Rodrigues, com direção de Ziembinski, o teatro brasileiro moderniza-se, embora a excelência do texto não desse início à hegemonia do autor, que se transferiu para o encenador."*¹⁸

A partir de 1948, temos o paulista Teatro Brasileiro de Comédia, contratando diretores estrangeiros; as companhias Nydia Lícia-Sérgio Cardoso, Maria Della Costa-Sandro Polloni, Tônia-Celi-Autran e o Teatro Cacilda Becker. Em 1958, a partir do sucesso de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, uma guinada na política do Teatro Arena de São Paulo inaugura a fase da hegemonia do autor brasileiro, tendo como precursores Jorge de Andrade (*A moratória*) e Ariano Suassuna (*Auto da compadecida*) em 1956.

Infelizmente tal hegemonia dura pouco mais de seis anos — inclusive em prejuízo de um processo de consolidação de uma dramaturgia nacional —, pois em 1964 acontece o golpe militar e no teatro instaura-se a hegemonia da censura. Na época afirma-se um teatro de resistência à ditadura, com grupos como o Arena e o Oficina, de São Paulo, e o Opinião do Rio de Janeiro, e dramaturgos como Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, Plínio Marcos. Paralelamente surge a Geração de 69, caracterizando o movimento de contracultura, com autores como Maria Adelaide Amaral, Alcides Nogueira, Mário Prata.

Em 1978, com a estréia de *Macunaíma*, transposição do romance de Mário de Andrade, Antunes Filho assume a criação radical do espetáculo, inaugurando a hegemonia dos encenadores-autores, tendência que sublinha a autonomia artística do espetáculo, bem como assinala o predomínio da imagem sobre o texto. Dessa linha são Gerald Thomas, Ulisses Cruz, Cacá Rosset, Aderbal Freire-

Filho, Eduardo Tolentino de Araújo, Gabriel Villela, Márcio Vianna, Moacyr Góes, Antônio Araújo.

Após 90, convivem montagens de clássicos, de produções da Broadway, o chamado teatro besteirol, dentro do circuito exclusivamente comercial. Em nossa dramaturgia há um acirramento de autores marginais, apocalípticos, a proliferação do monólogo, da dramaturgia poética, do teatro de grupo e intermídia, a integração de autores/encenadores nos grupos de teatro e a adaptação de textos de autores da geração 90, como no caso de Mário Bortolotto e Marcelo Mirisola, focalizados neste debate.

Pós-modernidade: um retorno ao texto?

Superado o choque decorrente dos eventos pós-89 — colapso da antiga União Soviética, queda do muro de Berlim, a intensificação do processo de globalização, o fracasso das utopias e ideologias de esquerda, o impacto das novas tecnologias —, a partir do meio da década de 90, evidencia-se uma retomada nas artes e na cultura brasileiras, pois demorou algum tempo para estas reagirem com novas propostas de cunho sociopolítico.

Por exemplo, antes dessa retomada do cinema brasileiro até Walter Salles, a produção nacional era comportada e um pouco mentirosa, mas, a partir de filmes como *Cronicamente inviável*, de Sérgio Bianchi, e *O Invasor*, de Beto Brant, tornou-se mais forte o conteúdo ficcional entendido como *retomada da consciência política do nacional*, uma consciência novamente política que fora suspensa no processo de globalização.

Simultaneamente e num processo semelhante à retomada do cinema nacional, a nossa dramaturgia incorporou mudanças decorrentes do fato de que, atualmente, vários escritores produzem suas obras visando não apenas à publicação em livro, mas sua imediata adaptação para outros meios — teatro, cinema ou televisão —, trabalhando em parceria com diretores-encenadores, ocorrendo assim uma rápida inserção de sua produção no mercado cultural, com todos os malefícios e benefícios advindos dessa condição. Oportunismo,

mercantilismo, superficialidade, inconsistência por um lado; profissionalismo, divisão de trabalho, especialização, valorização do produtor e do produto nacionais, por outro.

Observamos que essa valorização (de produtor e produto) é para o que se produz *aqui e agora*, não implicando necessariamente as formas do velho nacionalismo, mas replicando as condições locais de retomada nacional da consciência política, ofuscada por certo período pelo modelo globalizante. Nesse contexto, entende-se um retorno ao texto na dramaturgia brasileira porque a ênfase anterior na imagem, na montagem, na *mise-en-scène* criativa perdeu a atualidade e a razão de ser devido ao fim das utopias e ao colapso do socialismo real.

Frederic Jameson sugere que a prática teatral pós-60 situa-se a uma distância mínima dos textos (que pressupõe como pretextos ou condições de possibilidade), levando a situação ao extremo ao proclamar a eliminação total do texto, oferecendo um espetáculo de pura representação, procurando paradoxalmente abolir as fronteiras entre ficção e fato, arte e vida. Mas aquele foi um período apaixonadamente político, e as inovações teatrais estavam ancoradas na convicção de que a produção teatral era um tipo de *práxis* e que mudanças no teatro eram contribuições a uma mudança genérica da própria vida, do mundo e da sociedade da qual o teatro era tanto parte como reflexo. Hoje, a possibilidade de interferência do indivíduo e sua arte num universo cada vez mais complexo e cujas regras mudaram, passando a outro nível, é algo remoto, romântico, levemente ridículo.

Contudo, filosoficamente, Jameson identifica uma origem de esquerda para a teoria do “fim da arte”, ao contrário do espírito marcadamente de direita do atual “fim da história”, no sentido hegeliano da abolição da estética por ela mesma, em direção à autotranscendência que tende mais e mais à abstração, afastando-se da figuração na medida em que amplia sua autoconsciência:

“O mundo da imagem é um universo de complexidade sem autoconsciência, isto é, uma contradição, pois o pensamento expresso em imagens faz com que as formas e a variedade da matéria pensem por si mesmas,

transformando-se deliberadamente na lógica-fetice das grandes religiões clássicas, no sentido expresso mais tarde por Marx.”¹⁹

Esse momento de retomada da consciência política nacional predispõe à abstração, isto é, às generalizações que precisam descrever nossa nova realidade, para as quais o texto, não a imagem, como discurso do presente, se presta admiravelmente.

O pós-herói de um mundo globalizado

Márcia Denser — O debate de hoje²⁰ vai discutir a adaptação de *O herói devolvido*, contos de Marcelo Mirisola, feita pelo diretor Mário Bortolotto. Quanto à temática do herói, sabemos que, historicamente, o homem sempre procurou um herói, e a arte reflete as representações desse herói. Uma literatura pós-Segunda Guerra registra a presença do anti-herói problemático de base sartreana, e a partir da década de 80, com a difusão das poéticas da pós-modernidade, teríamos o pós-herói, que é o homem urbano diante da terceira industrialização, isto é, já nascido numa sociedade totalmente urbanizada, envolvido pela cultura de mercado e pela tecnologia. A literatura de Mirisola mostra (ou conta) quem é esse pós-herói, como se posiciona, o que busca, em que se inspira em sua jornada existencial num contexto globalizado, quando entra em colapso ou simplesmente desaparece a maioria dos paradigmas e modelos anteriores.

Marcelo Mirisola é um dos escritores mais talentosos que surgiram nos anos 90, tem um trabalho extremamente original, no sentido de ser um criador de linguagem e de dar voz e vez a esse pós-herói. Desde seu primeiro livro, *Fátima fez os pés para mostrar na choperia*, e agora com *O azul do filho morto*, confesso que fiquei realmente surpresa com seu trabalho, pois acho que a literatura é feita por muitos escritores, como disse Mário de Andrade, e de repente entre eles surge um escritor absolutamente genial, que é o caso do Marcelo Mirisola. Agora vou pedir à Ana Rebouças para apresentar o Mário Bortolotto.

Ana Maria Rebouças — O Mário já é conhecido no Centro Cultural, pois durante muito tempo as peças dele foram encenadas aqui. Ele veio de Londrina com o

grupo Cemitério de Automóveis, criado em 1982, antes chamado Chiclete com Banana. Em 96, ele veio para São Paulo com o grupo e começou a encenar as peças, começou a ter um certo reconhecimento e também a criar um público. Em 97 foi indicado para o prêmio de melhor ator e autor. Agora eles têm sede fixa, não precisam mais “morar” aqui no Centro Cultural, onde nas mostras de teatro chegaram a encenar 26 peças. Receberam incentivo da lei de fomento ao teatro, da prefeitura, e estão com o espaço Cemitério de Automóveis na Conselheiro Ramalho.²¹

Mário Bortolotto é ator e diretor de teatro, também escreve contos, romances, e é um dos dramaturgos que despontaram na década de 90. A dramaturgia começou a ressurgir nos anos 90, depois de um período de baixa em que as pessoas buscavam outros tipos de expressão, outros tipos de linguagem, deixando a palavra um pouco de lado. Acho que desses dramaturgos, como Pedro Vicente, Fernando Bonassi e Dionísio Neto, Mário Bortolotto é um dos que mais produzem e montam suas próprias peças.

Marcelo Mirisola — A adaptação que o Bortolotto fez desse meu segundo livro de contos foi o seguinte: ele ligou para mim, disse que ia adaptar o livro, fiquei feliz da vida e não quis, de jeito nenhum, dar palpite. Fiz questão disso porque confio no trabalho do Bortolotto, que além disso é meu amigo.

Eu sou autor, não sou ator, fico um pouco tímido já ouvindo minha voz, que também é uma voz de pato de desenho animado, né? Confiei no trabalho do Mário, embora eu tivesse ficado intrigado: como é que ele vai fazer isso? Ele é meu amigo e nós temos uma afinidade, como é que eu vou definir essa afinidade? É, existe uma sensibilidade para patada, digamos assim (*risos*). Fiquei intrigado, curioso e confiei, não vi os ensaios. O meu medo era que a coisa descambasse para o grotesco, para o ridículo, tipo Trapalhães. O meu texto dá margem para isso, para esse tipo de interpretação, mas ele conseguiu escapar de todas essas armadilhas e pegou exatamente a demência e a melancolia do texto. É um livro de contos, e, dos 30 contos, ele adaptou uns oito ou nove, fazendo uma ligação entre eles.

Não tenho nenhuma experiência com texto de teatro, com a dramaturgia, não leio dramaturgia, por isso estava intrigado a princípio. Mas o resultado é que o

espírito do livro — o espírito demente, melancólico, a solidão —, ele conseguiu levar isso tudo para o teatro. É uma coisa esquisitíssima, porque quando trabalho com literatura a minha preocupação é com a linguagem, quase não tenho diálogos nos meus livros, então a minha preocupação era: como é que ele vai fazer isso em diálogo?

MD — No livro, as coisas acontecem mais no plano imaginário...

O respeito pelo autor

MM — Seria interessante se ele explicasse como fez essa adaptação.

Mário Bortolotto — *Tanto faz*, do Reinaldo Moraes, foi o primeiro livro que adaptei para o teatro. Todo mundo falava que era uma loucura, que aquele livro não virava teatro, mas acho que qualquer coisa pode virar teatro. Se Clarice Lispector é adaptada para teatro, e é uma autora difícil, por que não qualquer outro tipo de literatura? Transformei o *Tanto faz* do Reinaldo em teatro e ele adorou. Geralmente eu adapto textos com os quais tenho afinidade, não tem esse negócio de desafio, porque a literatura é uma coisa tão pessoal... Se você se identifica com o texto da pessoa, dificilmente você não vai gostar da figura. Todos os caras que adaptei, Daniel Galera, Daniel Pellizzari, Marçal Aquino, são escritores com quem acabo tendo alguma espécie de afinidade, uns mais, outros menos; a gente fica mais amigo de um, menos de outros, mas todos ficam colegas, com quem a gente pode varar a noite tomando cerveja e falando besteira, acho que isso é fundamental para que a gente consiga adaptar fielmente o trabalho deles.

Como não há diálogos no livro do Mirisola, com certeza foi um dos mais difíceis de adaptar de todos; até o próprio Reinaldo, no *Tanto faz*, tem uns diálogos deliciosos já prontos, aquelas conversas do Chico e do Ricardo nos bares em Paris, você não tem que mexer muito naquilo; agora, o Mirisola não, não tem diálogo, é complicado, tive que transformar o pensamento dele em fala, botando o interlocutor na parada.

MM — Desculpe eu cortar, Bortolotto, o mais engraçado é que você não mudou uma vírgula do que eu escrevi, não é?

MB — É, faço questão de não mexer no texto.

MD — O problema é que na ficção do Mirisola as coisas acontecem no plano imaginário do personagem, não existe ação no plano real, por isso não há diálogo.

MB — Na verdade, li o livro várias vezes, e fui tentando ver onde havia mais possibilidade para virar teatro e chegar ao público. Mas acho que qualquer conto dele vira teatro, até “Buenos Aires até o fim”, dedicado ao Reinaldo Moraes. Esse conto, na verdade, acho muito difícil de adaptar porque não sei se vai chegar ao público tão fácil como os outros. E quero agradecer em primeiro lugar o autor, estou mais preocupado com o autor do que com o público. É lógico que o público tem que gostar, porque senão o autor vai ficar frustrado se as pessoas não curtirem o trabalho, não entenderem nada.

AM — Acho que você pegou muito bem as situações que se repetem em vários contos, porque não são contos autônomos, têm uma temática, assim o Bortolotto pegou o fio narrativo, que é do personagem principal, e estabeleceu vários quadros, quer dizer, não é nem uma dramaturgia típica, em que as cenas vão se encadeando com uma ação principal, mas vários quadros em que se trabalha com a similaridade das situações. O personagem principal está em todos os quadros, e isso dá unidade ao espetáculo. Acho que foi uma grande sacada a forma como ele adaptou esses contos, que são mesmo difíceis.

Um herói como paródia de si próprio

MD — Olhando pelo lado de fora, ele pega a personalidade do próprio Marcelo Mirisola, pois é o Marcelo que você vê ali, nas situações, como uma paródia de si próprio. Quem lê o livro sabe que ele não é grotesco, mas engraçado, extremamente cínico, é muito interessante como trabalho experimental.

MM — Por isso achei perigoso, poderia facilmente cair no ridículo ou no trágico (*risos*).

AM — Uma pergunta que eu queria fazer para o Bortolotto: como foi a composição desse personagem principal?

MB — Quando leio *Fátima fez os pés para mostrar na choperia* ou *O herói devolvido* ou *O azul do filho morto*, vejo o Mirisola (uma superposição de autor/narrador/personagem). No dia em que ele inventar um outro personagem qualquer ou escrever na terceira pessoa, aí talvez eu não o imagine tal como é, mas, por enquanto, é isso. É lógico que eu sei que é ficcional, toda ficção é conficção (de confissão), mistura-se ficção com realidade. Por isso procurei um ator que se parecesse fisicamente com o Mirisola, que tivesse o mesmo perfil. Havia o Xepa, que é careca, então ele botou uma peruca e saiu ótimo, é um grande ator.

Público — E ficou bom mesmo, não ficou falso.

MM — Essa história da peruca era outro um risco iminente (*risos*), podia descambar para o ridículo e não descambou.

MB — E o Xepa é engraçado, ele não conhecia o Mirisola pessoalmente antes de fazer o personagem. Eu disse não, cara, não é assim, você tem que andar desse jeito e falar desse jeito, ele falou que não, não podia fazer isso, porque se falasse assim o tempo todo ia ficar repetitivo, chato, eu insisti que não, ia ficar legal, e ele fez um tipo que ficou perfeito. Quem conhece o Mirisola se identifica, quem não conhece fica achando curiosíssimo. O Mirisola enchia o saco dizendo que ele tinha que usar um Rider. Como é que era a história do Rider?

MM — É, tinha que usar um abrigo com camisa social para fora do agasalho, meia com Rider, que é a minha roupa de inverno, um copinho de vodca e tal, imagina, eu de figurinista (*risos*). Liberei o agasalho agora, no verão, Xepa estava sofrendo. Trocamos o agasalho por uma bermuda, mas não fez muita diferença.

Absoluta incompetência e um livro de John Fante

MD — Marcelo, gostaria que você dissesse como começou a escrever, como é seu processo criativo...

MM — Comecei a escrever porque eu não sabia fazer mais nada, Márcia, por incompetência absoluta pra fazer qualquer coisa, inclusive pra ser bunda-mole, que seria me casar e ter filhos, e foi por essa incompetência que eu comecei a

escrever. Aos 26 anos, acidentalmente, caiu um livro de John Fante na minha mão, até então eu não havia lido nada, só de obrigação na escola. Então li *Pergunte ao pó*, de John Fante, uma história parecidíssima com a minha, é o incapacitado que vive das próprias divagações achando que pode misturar a realidade apaixonada dele com a tragédia cotidiana. Enfim, eu me identifiquei com o cara.

MD — Como estava o mercado editorial na época da publicação do seu primeiro livro?

MM — Foi uma coisa terrível, mas no fim de 90 teve o *boom* dos contistas, acho que fui um dos grandes responsáveis pelo surgimento de muitos deles, porque publiquei o *Fátima* em 98, no mesmo ano em que saiu o primeiro livro do Nelson de Oliveira, que para mim é o melhor livro dele.

MD — O *Subsolo infinito*?

MM — Não, é *Naquela época tínhamos um gato*. Eu também estreei naquela mesma época, mas era muito difícil publicar, sobretudo se você é inédito e escreve contos. Quem esclarece essa situação é Maria Rita Khel no prefácio do *Fátima* quando diz que viu um envelope pardo sobre a mesa do marido dela, na época o Marcelo Coelho, e ela viu aquilo e ficou espantada: contos? Que coisa mais anos 70, que negócio datado, ultrapassado, isso não vai dar pé, não tem condição, mas começou a ler, gostou, viu que não era bem isso, e por conta disso me apresentou ao editor da Estação Liberdade. Então o *Fátima* fez sucesso, foi bem recebido, não vendeu grande coisa, como até hoje os meus livros continuam não vendendo. Quanto aos prêmios, um deles foi ter sido expulso de Florianópolis, outro ter sido censurado na cadeia, enfim essas coisas que guardo como troféus lá em casa. Porque fico orgulhoso de ter sido censurado na cadeia e expulso de Florianópolis. E por acaso estou morando lá novamente, terminando outro romance, eles não sabem ainda porque estou escondido (*risos*). Engraçado, escrevi meus três livros naquele lugar, acho que a ilha tem a ver, Shakespeare também foi assim um caso parecido (*risos*) de ilha...

MD — Marcelo, você acha que o gênero também é uma coisa superável? Será que no Brasil só se escreveram contos nos anos 70 e fora dessa época o gênero não faz sentido? (Com o perdão da provocação, esta é uma pergunta entre aspas, claro.)

MM — Na época, ouvia dizer que os escritores começam com conto, depois vão para o romance; achava isso bobagem, mas hoje, vendo bem as coisas, acho que tem algum fundamento.

MD — Interessante é que você está ordenando os gêneros ao contrário de William Faulkner, por exemplo. Em seu discurso, quando ganhou o Prêmio Nobel em 49, ele diz que começou escrevendo poemas; como não eram grande coisa — porque precisa ser muito bom para ser poeta —, ele passou para o conto, mas, como é preciso também ser muito bom nisso, então ele se tornou romancista. Nos gêneros poéticos, ou naqueles cuja prosa é de raiz poética, quanto menor é o texto, mais difícil, pois exigem perfeição, um grande domínio técnico para produzir maior intensidade e tensão narrativas. Como diz Cortazar, se o romancista ganha por pontos, o contista tem que ganhar por nocaute, e isso é fundamental. No conto, cada palavra tem um valor, um peso específico, não existe palavra jogada fora, tudo o que está ali tem um propósito dentro do regime da narrativa.

Antes, a estética da encenação

AM — Acho que os dois enfrentaram certas dificuldades, tanto o Mirisola com sua produção literária quanto o Bortolotto, também, para conseguir encenar sua dramaturgia em termos de público, de divulgação na imprensa, mas acho que hoje já existe um panorama um pouco diferente, as pessoas já estão começando a prestar mais atenção nessa nova produção que começou a surgir em 90, e eu queria que você, Mário, contasse um pouco essa sua trajetória, aí a gente podia voltar um pouco pra questão do pós-herói.

MB — Em 96, quando eu vim pra cá, assim, existia pouca dramaturgia em São Paulo, e não é porque não existiam dramaturgos, não existiam encenações desses dramaturgos, as pessoas não estavam encenando esses caras. Havia

um boicote deliberado em prol de uma estética de diretores que queriam aparecer mais do que os atores, mais do que os dramaturgos. Os diretores queriam ser estrelas, então montavam peças que privilegiassem a direção deles e não estavam preocupados com o texto, com a linguagem. Havia muitos diretores nessa linha. Veja o Antunes, por exemplo, ele só monta autores e textos consagrados, como Nelson Rodrigues, Mário de Andrade, Shakespeare, e agora a rapaziada dele está escrevendo os próprios textos porque ele não trabalha com dramaturgos. Se você prestar atenção no trabalho do Antunes, reverenciadíssimo por todo mundo, fora o diretor, sempre há uma figura importante dentro do grupo dele, que é o ator, ou o Luís Melo ou o Cacá Carvalho ou a Galdino, e você lembra de mais alguém do grupo dele? Assim, você esquece que existem outros atores, entendeu? Você lembra de algum ator da companhia dele?

Público — Não, é difícil...

MB — E você não lembra dessas caras porque na verdade não dão destaque para o trabalho deles, o trabalho em destaque é da direção...

Uma mesa, duas cadeiras — isso segurava qualquer platéia

Público — Isso não é coisa do Zé Celso também?

MB — Também, mas o Zé Celso nem tem preocupação com o ator, porque é mais uma coisa de festa, de ritual, de celebração. Todos esses diretores citados e de mais alguns que eu poderia tentar ir lembrando, como o Gabriel Villela, aquela coisa toda carnavalesca, etc., são pessoas não preocupadas com o texto, e eu acho que teatro tem que voltar a ser o que era nos anos 70: sentido, texto e ator. Oduvaldo Vianna, Guarnieri escreviam para o ator, e daí você punha uma mesa, duas cadeiras, tinha texto e ator e isso segurava qualquer platéia. Quando cheguei aqui, eu conheci algumas pessoas que escreviam para teatro, mas não eram encenadas. Então decidi fazer como em Londrina: encenar meus próprios textos. Não ia me preocupar em mostrar meu texto para as pessoas, comecei a encenar eu mesmo, então percebi que dava certo. A boa peça é quando você esquece que tem o diretor...

MD — Lembrando do debate do Beto Brant e do Marçal Aquino, acho que está havendo uma movimento de revitalização do texto e da linguagem tanto no cinema como no teatro.

MB — O teatro de encenação inviabilizava produções pequenas. Nos anos 80, até meados de 90, se você não fizesse uma grande produção, as pessoas não iam assistir porque estavam acostumadas a ver um grande espetáculo, um grande *show*, não estavam indo ver um novo autor, um trabalho de ator. E começou um *boom* de dramaturgos muito interessante nessa geração. Como eu disse no começo, tudo pode virar teatro, Márcia Denser pode virar teatro, Mirisola pode virar teatro, se você consegue ver um personagem ali, você consegue transpor aquilo para o teatro...

Público — Porque assim a peça se sustenta.

MB — É verdade, vejo assim uma crítica, uma Barbara Heliodora, por exemplo, falando mal de pessoas que adaptam para teatro, não gosta de coisas adaptadas para teatro. Eu não gosto quando você adapta para ganhar dinheiro, por exemplo, vender para o cursinho, vou adaptar Machado de Assis porque o cursinho pré-vestibular vai comprar e vou ganhar uma grana, puxa, isso não me interessa, sabe? Gostaria de adaptar um Machado de Assis se ele me despertar para adaptar, não porque irá vender. Agora, o Mirisola não vou vender para escola nenhuma, quem vai comprar Mirisola?

Público — Pelo contrário.

MB — Pelo contrário (*risos*).

MD — Mas isso é importante, na medida em que é censurado, que não é aceito pela grande maioria, que incomoda, é isso que faz sentido, a arte tem que cumprir o papel de ser polêmica, fazer a crítica da sociedade, incomodar as pessoas. Não é uma arte que meramente vai entreter, como o teatro do besteirol.

AM — Observando os personagens criados por vocês, me parece não haver nenhum tipo de idealização, eles não representam nenhuma ideologia. Em que sentido esses personagens representam algo ou não?

Mirisola: não abro mão da fidelidade comigo mesmo

MM — Bom, eu posso falar do único personagem que conheço, que sou eu mesmo (*risos*). Expresso (talvez não propositadamente) em primeiro lugar o cinismo, escrevo para denunciar, mas é a partir da indiferença que faço isso. Então talvez seja a indiferença e o absoluto desprezo por tudo, se denuncia, se agride, enfim, isso é conseqüência da indiferença e principalmente do descrédito. Entre mim e o Bortolotto há uma diferença, embora tenhamos afinidade com a solidão, o desespero, as situações sórdidas, enfim, minha diferença com o Bortolotto é que ele acredita em seu trabalho, mas eu estou apostando no descrédito. Trocando em miúdos, acredito em dois por cento do que escrevo; 98 por cento é liberdade, mas desses dois por cento não posso abrir mão de jeito nenhum. Nesses dois por cento tenho a minha honestidade, quer dizer, essa fidelidade comigo mesmo, a honestidade para com as coisas que acredito, que penso.

MD — Como um legítimo porta-voz da supraconsciência coletiva...

MM — Que complicação (*risos*)...

MD — Eu acho que isso tem que ser dito de você, o escritor tem ressonância quando o que ele escreve cala fundo em todo mundo, ele é o porta-voz do impronunciável, daquilo que ninguém tem coragem de dizer porque não fica bem socialmente, porque depõe contra nós. Numa de suas crônicas, Jabor diz que, vivendo nessa pós-modernidade, temos que ser bonitos, magrinhos, ninguém pode entrar na fossa, temos que vender uma boa imagem permanentemente, ser politicamente corretos, não podemos beber, está fora de moda fumar, etc. Então, uma imagem boa é tudo que precisa ser vendido, mas parece que não é assim que as pessoas estão se sentindo no fundo. E, quanto mais você empurra os defeitos para debaixo do tapete, quanto mais você se

reprime, pior fica a subjetividade, mais irada, mais hedionda porque reprimida. Então acho que você é o porta-voz desse inconfessável.

Ivana Arruda Leite — Mário Bortolotto, o que é a literatura para você?

MB — Ah, para mim é fundamental. Na verdade, se esse negócio de teatro aconteceu comigo é porque eu sempre quis ser escritor, minha única vaidade é a de escrever, não tenho vaidade nenhuma como ator ou diretor, tampouco veleidades. Fico orgulhoso quando por exemplo preencho uma ficha de hotel e escrevo “escritor”, sabe?

Acontece que escrevo desde pequeno, mas, sei lá, comecei a fazer teatro meio de bobeira como ator, me chamavam, achavam que eu levava jeito, o pessoal já sabia que eu escrevia poesia, conto, etc., e aí me pediram pra escrever um texto pra teatro, escrevi e deu certo, aí mais pessoas foram pedindo, de repente a dramaturgia entrou na minha vida de uma maneira muito forte, mas era ator só por brincadeira, escritor porque queria seguir carreira e acabei virando dramaturgo.

MD — Mário, quais as suas influências literárias?

MB — Comecei a ler clássicos de aventura, *A ilha do tesouro*, *Spartacus*, *O conde de Monte Cristo*, *Os três mosqueteiros*, *Robin Hood*, *Moby Dick*, de Melville, que achei muito bom. Descobri Homero com uns 13 anos e foi um choque, descobri que o Homero era rock-n'-roll, a *Ilíada* e a *Odisséia*; li a *Eneida*, de Virgílio, ficava fascinado por esse universo. Depois descobri os autores brasileiros, Rubem Fonseca, os autores que não eram lidos no ginásio...

MD — A vontade de escrever aparece quando se lêem os brasileiros.

MB — É verdade, aqueles autores que não são lidos no colégio, porque não dá pra ler Joaquim Manuel de Macedo ou Aluísio Azevedo, percebe? Por isso voltava para a *Odisséia*. Augusto dos Anjos foi o primeiro autor brasileiro que gostei, depois Hilda Hilst, aí eu descobri você e comprei seus livros, *Diana*

Caçadora, Tango fantasma. A editora Brasiliense começou a lançar Reinaldo Moraes, Caio Fernando Abreu, Marcelo Rubens Paiva na seqüência, coleção “*Cantadas Literárias*”, uma grande idéia, grande sacada. Naqueles anos 80, nós éramos um bando de moleques que gostavam dos Pistols e do Clash, porque éramos punks, queríamos quebrar tudo, queríamos dissonância mesmo.

IA — Mirisola, um dia você falou que era um misto de Vicente Celestino e João Gordo...

MM — Antes de o João Gordo vender picolé na televisão, não é? (*Risos.*)

IA — Mas quando o Vicente Celestino vai aflorar?

MM — Está nesse romance que estou escrevendo...

IA — É o *Bangalô*?

MM — É o *Bangalô*. Esse mês e meio que estive fora foi maravilhoso, consegui trabalhar com disciplina. Comecei em janeiro de 2002 a escrever esse *Bangalô*. Eu estava comentando com a Márcia que, até agora, evitava a transcendência, evitava o gozo, essas coisas todas. Que eu era mais pelo priapismo espiritual, mas agora consegui um meio-termo, entre transcender e ficar no entrave. Quando se falou do João Gordo e do Vicente Celestino, acho que é esse o ponto, não é?

MD — Sim, entre o sublime e o ridículo, no fio da navalha: literatura.

CRÍTICA E CRIAÇÃO LITERÁRIA NOS ANOS 90

Introdução à crítica

A crítica estética é um dos gêneros da literatura (os demais são poesia, ficção e teatro), seu objeto é o universo da reflexão sobre obras, autores, incluindo a estética, a historiografia, a estilística, a teoria, a filologia, a gramática histórica, etc., expressa de forma metalingüística²² em ensaios, artigos, resenhas, entre outras. Além da literatura, genericamente, a crítica estética abrange as demais artes, como teatro, cinema, artes plásticas. Ao lado da história, filosofia, sociologia, psicologia, lingüística e de outras disciplinas, a crítica se destaca por ser a única que se preocupa com a natureza literária da obra.

Eis algumas posições da crítica literária no século XX: *crítica espontânea ou impressionista* (do leitor comum e do cronista); *crítica artística* (feita pelos próprios escritores, proposta por Thibaudet); *crítica como ciência e história* (preocupação com o contexto histórico-literário em que surge a obra); *crítica intuitiva* (interpretativa e criadora, proposta por Fidelino de Figueiredo); *crítica engajada* (proposta por Sartre); *crítica como indagação e busca* (proposta por Gaetan Picon); *crítica formalista*, divulgada por Roman Jakobson (promovida nos anos 20 pelos formalistas russos do Círculo Lingüístico de Praga, divulgada no Brasil a partir dos anos 60 como crítica estruturalista, sendo adotada pela universidade).

A literatura na cultura brasileira

A importância e o papel da literatura e seus gêneros no Brasil foram pesquisados a fundo pelo mestre Antonio Candido, constituindo uma obra crítica fundamental para as letras brasileiras.²³ Neste breve resumo, extraímos de sua abordagem uma espécie de guia histórico-crítico-cronológico que irá demonstrar o quanto o ensaio, a poesia e o romance são fundamentais na formação de um pensamento nacional.

Em *Literatura e sociedade*, ele constata:

*“as melhores expressões do pensamento e da sensibilidade no Brasil advêm da literatura, seja no romance de Machado de Assis, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, José de Alencar, seja na poesia de Drummond, João Cabral de Melo Neto, Gonçalves Dias, Castro Alves, Mário de Andrade, seja nas obras de intenção histórica e sociológica, de teor ensaístico, como Um estadista do Império, de Joaquim Nabuco, Os sertões, de Euclides da Cunha, Casa-grande e senzala, de Gilberto Freyre. Diferindo do que ocorre em outros países, a nossa literatura tem sido, mais do que a filosofia e as ciências humanas, o fenômeno central da vida do espírito”.*²⁴

A exemplo, ele comenta que antes da difusão da Sociologia como disciplina acadêmica, nossos autores, de Euclides da Cunha a Gilberto Freyre, abordavam mais como “ponto de vista” do que como pesquisa objetiva da realidade. Como um pólo de atração, a literatura interferia com a tendência sociológica, dando origem àquele gênero de ensaio misto de história, economia, filosofia e arte, aliás, uma forma tipicamente brasileira de investigação e descoberta, mas a qual devemos a *História da Literatura Brasileira* de Sílvio Romero ou *Raízes do Brasil* de Sérgio Buarque de Holanda.

Assim, esse tipo de ensaio, que combina imaginação e observação, arte e ciência, constitui o traço mais característico e original do pensamento brasileiro. Modalidade literária que começou no século 19, se desenvolve plenamente no 20, funcionando como elemento de ligação entre a pesquisa científica e a criação literária, dando com seu caráter sincrético uma certa unidade ao panorama da cultura brasileira. Atualmente as coisas se transformaram: a literatura deixa seu caráter amadorístico e abrangente, voltando-se sobre si própria e à sua função estética. Para Antonio Cândido, o ritmo estético da nossa literatura desenvolve-se conforme a dialética do local e do universal, mas em seu ritmo histórico e social pode-se defini-la como *literatura de incorporação* que vai passando a *literatura de depuração*.

Essa preponderância da literatura no Brasil deve-se a fatores de ordem externa: o prestígio das humanidades na Europa e a demora na difusão do espírito

científico; outros de ordem interna ou local, como a ausência de iniciativa política, própria do estatuto colonial, o atraso da educação, a fraca divisão do trabalho intelectual, além de haverem tarefas sociais mais urgentes, de ordem política e jurídica, pois aos problemas coloniais de estabelecimentos de fronteiras e consolidação do território no século 18, sucedem, no 19 problemas de estabelecimento e consolidação do Estado, de ordenação de uma sociedade pouco organizada além dos limites da família.

Mas a literatura se adaptou bem a tais condições, porque privilegia a interpretação poética, a descrição subjetiva, a técnica metafórica — *a visão* (o chamado “panorama”, tão freqüente nos estudos acadêmicos até hoje), em detrimento da interpretação racional, da descrição científica, do estilo direto — o *conhecimento*. Na ausência de pesquisadores aqui formados, técnicos ou filósofos, ela (assim como a natureza abomina o vazio) preencheu a lacuna a seu modo, isto é, criando mitos e modelos que serviram para orientar e dar forma ao pensamento, a exemplo do indianismo romântico que inventa o “índio cavalheiresco” para despertar o orgulho e superar as inferioridades. A literatura não representou um obstáculo à formação do espírito científico, sem condições de desenvolver-se, ela serviu para mascarar, dourar a pílula amarga das nossas carências.

A publicação de *Os Sertões* marca o fim da soberania literária e o começo da análise científica das questões brasileiras, dada sua condição limítrofe entre romance e ensaio antropológico, típico exemplo brasileiro da fusão de ciência mal digerida, ênfase oratória e intuição fulgurante. Euclides publica sua obra em 1902, momento em que as condições de formação do pensamento começam a mudar, já ocorrendo uma superação da tirania jurídico-retórica, contudo a literatura ainda se caracteriza por uma acentuada inconsciência destas transformações, ajusta-se à superfície da vida burguesa, sem pressentir as novas exigências de sensibilidade e conhecimento, percebidas apenas por alguns. Vinte anos depois, acontece a Semana de 22 e resgata-se *Os Sertões*.

Aliás, o romance regionalista, que constituiu uma das formas de auto-definição da consciência nacional com José de Alencar e Bernardo Guimarães, torna-se um gênero artificial e pretensioso (Coelho Neto, Catulo da Paixão Cearense)

criando um sentimento subalterno e condescendente em relação ao próprio país, a pretexto do amor à terra, ilustra a posição dessa fase que procurava, na sua vocação cosmopolita, um meio de encarar com olhos europeus, com o olhar do outro, as nossas realidades mais típicas. Então tratou-se o homem rural do ângulo pitoresco, sentimental e jocoso, favorecendo idéias preconcebidas perigosas seja socialmente seja esteticamente. Portanto caberia ao Modernismo orientar o rumo certo ao redescobrir a visão de Euclides, que não comporta esse pitoresco-exótico equivocado da literatura sertaneja, que desabou sobre o país entre 1900 e 1930 e ainda perdura na subliteratura e no rádio.

Ao promover uma análise entre escritor e público, AC distingue algumas características importantes na configuração geral da nossa literatura: a retórica e o nativismo. A ação dos pregadores, dos conferencistas de academia, dos oradores, dos recitadores correspondia a uma sociedade de iletrados, analfabetos ou pouco afeitos à leitura. Desse modo, formou-se um público de *auditores* (e não de leitores), um auditório a exigir do escritor certa qualidade oratória que virou sinônimo de boa literatura, prejudicando a formação de um estilo escrito para ser lido. Daí cultivar-se elementos como o tom patriótico-sentimental, a exibição afetiva, a cor local e a eloquência, próprios de uma literatura sem leitores. O Estado, os grupos dirigentes, sobretudo as revistas e jornais familiares, funcionando como sucedâneos de público, habituaram os autores a escrever para um público de mulheres ou para serões onde se lia em voz alta.

Em nome da verdade histórica, AC é implacável:

*“Daí o tom de crônica, o humorismo fácil, a pieguice que está em Macedo, Alencar, até Machado de Assis. Poucas literaturas terão sofrido tanto quanto a nossa, em seus melhores níveis, essa influência caseira e dengosa, que leva o escritor a prefigurar um público feminino e a ele se ajustar”.*²⁵

Na literatura brasileira há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: o Romantismo no século 19 (1836-1870) e o Modernismo no século XX (1922-1945). Ambos representam fases culminantes da dialética do local e do cosmopolita. Enquanto o Romantismo procura superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade brasileira — a exemplo do nativismo no romance e do arcadismo na poesia — o Modernismo pura e simplesmente ignora Portugal, que deixara de existir como termo de superação, se afirmando contra o academismo, a retórica de sobremesa, prosaica e ornamental.

O Modernismo surge como ruptura a tudo isso. Na pesquisa lírica, por exemplo, em lugar do idealismo vago e decadente, ele propõe o apelo às camadas profundas do inconsciente pessoal e coletivo, implicando, em sua primeira fase, na liberação de recalques históricos, sociais, étnicos, trazidos triunfalmente à tona da consciência literária. Esse sentimento de triunfo, que assinala o fim da posição de inferioridade no diálogo com Portugal, que passa a ignorar, define a originalidade própria do Modernismo na dialética do universal e do local. Com o Modernismo nossas *deficiências* se reinterpretam como *superioridades*. Em *Macunaíma*, Mário de Andrade inclui lendas indígenas, ditados, obscenidades, estereótipos da sátira popular, atitudes face ao europeu, mostrando que cada valor aceito na tradição acadêmica corresponde a um valor recalcado na tradição popular que precisa adquirir estado de literatura. Isto é, os componentes recalcados da nacionalidade começam a ter expressão literária. As terríveis ousadias da vanguarda européia eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural — mítica, sincrética, primitiva — do que com a deles. Assim temos: desrecalque localista somado à assimilação (ou antropofagia) européia.

A destruição dos tabus formais, a ruptura e interpenetração dos gêneros literários, a libertação do romance literário, a paixão pelos elementos folclóricos, a busca do espírito popular, a atitude irreverente são algumas contribuições do Modernismo que permitiram a expressão simultânea da literatura social, do ensaio histórico-social, da poesia livre.

Na década de 30, com a criação de editoras, livrarias e a expansão da imprensa escrita, começa a aumentar o público leitor, favorecendo a profissionalização do escritor, a exemplo de Jorge Amado, Érico Veríssimo, José Lins do Rego, Graciliano Ramos. A partir de 50, no após guerra, Antonio Cândido observa que enquanto o público leitor cresce, vai sendo rapidamente conquistado pelos novos meios de comunicação:

“Viu-se então que no momento em que a literatura consegue forjar uma tradição literária, criar um sistema expressivo que a liga ao passado e abre caminhos para o futuro, nesse momento as formas escritas de expressão entram em crise relativa ante a concorrência do rádio, do cinema, da televisão, do teatro, das histórias em quadrinhos. Antes que a consolidação da instrução permitisse consolidar a difusão de uma literatura literária (por assim dizer), esses veículos possibilitaram, graças à palavra oral, à imagem, ao som (que superam aquilo que no texto escrito são limitações para quem não se enquadrava numa certa tradição) que um número maior de pessoas participasse de maneira mais fácil dessa quota de sonho e emoção que garante o prestígio tradicional do livro²⁶.”

Como a literatura reage face ao domínio dos meios de comunicação e da cultura de mercado, bem como o desenvolvimento dos movimentos literários no Brasil após os anos 60 é assunto debatido no Diálogo *Literatura & Industria Cultural*. Outrossim, o debate a seguir enfoca o confronto, que existe contemporaneamente no Brasil, entre a crítica (ensaio, artigo, resenha) e os gêneros criativos (conto, romance, poesia) cuja causa remota é a formação de padrões literários mais exigentes, voltados mais para problemas estéticos, e não mais históricos ou sociais, a exemplo da difusão do estruturalismo nas letras universitárias.

É a maneira pela qual as letras reagiram à crescente divisão do trabalho intelectual, manifestado no desenvolvimento das ciências da cultura, que vão permitir elaborar, do país, um conhecimento especializado e que não reveste mais a forma discursiva.

Os anos adversos²⁷

Márcia Denser — Para discutir o tema “Crítica e Criação — Anos 90” temos a presença do escritor Nelson de Oliveira e do professor Antonio Dimas, livre-docente da Universidade de São Paulo (USP). Nelson surgiu nos anos 90 num momento de extremo recesso nas letras brasileiras. Por uma série de razões que serão discutidas posteriormente, tivemos a geração de 75 na literatura, mas entre o final da década de 80 e o início de 90, acontece um grande vazio literário, paralelo ao “boom” de vendas de obras de auto-ajuda. A nossa pesquisa indica²⁸ especificamente 1987 como o “ponto crítico de declínio” — quando as obras literárias entram em declínio sendo relegadas para segundo plano, ao mesmo tempo em que Paulo Coelho estoura em vendas (*O Alquimista, Diário de um Mago*).

A produção ficcional de qualidade só começa a ressurgir a partir de 1997 — ano que também é o “ponto crítico de ressurgimento” — com a emergência duma nova geração de escritores e a publicação das grandes antologias de fim de século, que alavancam os demais, os dois fatores recolocando na ordem do dia a valorização da nossa literatura e dos nossos autores. Assim como 1987 marca o início do declínio, 1997 assinala o reflorescimento, isto é, depois de 10 anos de ostracismo. Nesse retorno apontamos duas obras-chave: *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século XX*, organização de Ítalo Moriconi, entre as antologias, não só pela qualidade, como por ter permanecido cerca de um ano na lista dos mais vendidos; e *Fátima fez os pés para mostrar na choperia*, livro de contos e de estréia do irreverente Marcelo Mirisola, cujo título emblemático é a alma e a palma da novíssima geração.

Além dele, surgiram autores como Nelson de Oliveira, Luiz Ruffato, Fernando Bonassi, André Sant’Anna, Bernardo Ajzenberg, Marçal Aquino, Marcelino Freire, Fabrício Carpinejar, Fábio Wintraub, Cíntia Moscovitch e muitos outros com propostas instigantes em termos de literatura experimental, sendo que todos eles, autores de 90, constituem já a terceira geração de escritores brasileiros advinda da indústria cultural. A primeira foi a de 1960, com autores como Ignácio de Loyola Brandão, Ivan Ângelo, Luiz Vilela, João Antonio, Rubem Fonseca, Moacyr Scliar, Roberto Drummond, que se confunde um pouco com a de 1975,

a segunda, de Caio Fernando Abreu, Sérgio Sant'Anna, Silvio Fiorani, Roniwalter Jatobá, João Gilberto Noll, Márcia Denser, Agnaldo Silva, Domingos Pellegrini Jr. e outros.

Nelson de Oliveira também tem uma produção científica importante, organizou a antologia, *Geração 90 — Manuscritos de Computador*,²⁹ um trabalho bastante significativo, uma vez que mapeia os novos escritores. Quer dizer, apesar de um mercado editorial extremamente adverso nos anos em que a globalização entrou com tudo, nós temos a emergência uma geração de escritores jovens produzindo uma literatura de alta qualidade. Assim sendo, passo a palavra para o Nelson de Oliveira.

Geração videoclipe

Nelson de Oliveira — Como um autor relativamente novo, gosto de me apresentar como sendo filho da televisão e do cinema. Ou seja, não que a minha obra, os meus poucos livros de contos e romances tenham essa característica muito clara. Eles não têm a agilidade da televisão ou do cinema, a agilidade do que se convencionou chamar “linguagem de videoclipe”, acho que o fato de na minha infância e adolescência ter passado praticamente as minhas melhores horas diante da televisão e numa sala de cinema, isso influenciou muito a maneira como componho ficção. Sempre que digo isso as pessoas se espantam, ou seja, creio que sou de uma geração que se formou em literatura não a partir da própria literatura, mas a partir de outros meios de comunicação, a tevê e o cinema.

E uma outra coisa, difícil de vocês encontrarem hoje em dia nos jovens autores, é o meu interesse pela crítica, o meu interesse, que me levou ao mestrado na USP, área de Estudos Comparados de Literaturas e Língua Portuguesa. O que me levou até a USP foi justamente julgar que pra todo trabalho de criação você precisa ter um trabalho de reflexão. Ou seja, a crítica é tão importante quanto à realização de uma obra de arte. E com isso sofro, de certa maneira, algum preconceito dos meus pares, principalmente dos que vêm a crítica universitária como algo hediondo, algo que perdeu completamente o pé da situação, principalmente por não se dedicar a Literatura que está sendo feita pelos autores vivos. Mas o que gostei nesse convite foi à oportunidade para se pensar

exatamente de que crítica vamos falar, ou seja, qual a relação dessa crítica com a literatura que está sendo feita nesse exato momento, tanto que redigi um texto levemente provocativo, em que exponho, sem grandes elucubrações, a maneira como vejo a crítica e como o autor contemporâneo, da minha geração, vê essa crítica que é feita tanto nas universidades e suplementos literários.

O gravador é o maior instrumento de canonização que eu conheço. Diante dele todos os escritores viram santos. Explico: apesar de parecer o contrário, entre os novos escritores não há verdadeiros beatos, verdadeiros monges. A maioria de nós gosta de fazer pose, de vestir os trajes do grande intelectual, do sujeito apartado das questões mundanas. Adotamos esta postura, quando a adotamos, por vaidade, porque ela ainda rende muitos votos. É claro que não fazemos pose de santo 24 horas por dia. No bar da esquina, durante a rodada de chope deixamos a compostura de lado e falamos o diabo de Deus e o mundo. Só vestimos o terno do intelectual responsável em situações como esta, que nos põe cara a cara com o público ou diante das câmeras de tevê.

Se puserem um gravador em cima da mesa e nos perguntarem sobre a crítica a resposta será que a crítica não nos interessa, somos imunes a seus veredictos. Nossa arte está muito acima da lengalenga dos críticos. O escritor não tem que se preocupar com o que vão dizer da sua obra, o escritor tem que escrever e ponto. Mas essa nobreza e esse desapego são pura encenação. Não digo que essa encenação seja algo premeditado, típico dos canalhas. Essa troca de roupa é instintiva, a maioria dos escritores nem se dá conta do que acaba de fazer. Nem mesmo o público se dá conta. O acordo é tácito entre as duas partes, escritor e público.

A crítica interessa sim a todos os escritores. A nós não basta apenas escrever e publicar, queremos que o nosso talento seja reconhecido, enaltecido, incensado. E, o fundamental, que isso aconteça em vida, porque daqui a cem anos não servirá para quase nada. É claro que a obsessão do escritor pela crítica tem diferentes graus. Normalmente os mais jovens e os estreados de todas as idades são mais carentes de afeto crítico do que os escritores mais experientes. Estes, macacos velhos, aprenderam a duras penas que, hoje, a moeda da crítica vale menos do que a propaganda e do marketing. O escritor experiente sabe

que as resenhas negativas de um livro que está vendendo bem jamais afetarão seu editor. Tampouco as resenhas positivas de um livro que está vendendo mal. Se não for possível obter o sucesso de crítica e de público, às favas a crítica. O escritor experiente e seu editor farão de tudo para obter, ao menos, o sucesso de público.

Apesar de já ter tomado boas bordoadas e de ter perdido quase todas as ilusões relacionadas com a literatura, ainda não faço parte do seleto grupo dos autores experientes. Mas, felizmente, também não pertenço mais ao grupo dos iniciantes. Estou no meio do caminho pedregoso e selvagem como o de Drummond e Dante. Por isso a minha relação com a crítica literária é tão dúbia. A crítica literária não tem para mim, que escrevo e publico ficção, a mesma importância que meus livros têm para a crítica.

Crítica universitária e crítica jornalística

NO — É bom lembrar que a crítica literária encontra-se dividida hoje em dois ramos: o universitário e o jornalístico. O ramo universitário, salvo raras exceções, interessa-se apenas pelas obras e pelos autores canonizados. O ramo jornalístico interessa-se pelos lançamentos do mercado editorial, pelos livros que estão chegando às livrarias nesse exato momento. O cronômetro do pesquisador acadêmico marca os meses e os anos. O do jornalista marca as horas e os dias. Enquanto os pesquisadores da universidade mergulham fundo nas obras e nos autores canonizados, os resenhistas da grande imprensa, por falta de tempo e espaço, fazem vôos rasantes nos livros recém lançados. O cruzamento desses dois ramos acontece quando o livro recém lançado também é a nova edição de um clássico da literatura ou quando, além disso, o resenhista convidado pelo caderno literário é também um pesquisador universitário. Mas, por diversas razões, esse cruzamento raramente acontece. Pensando bem, os próprios escritores, muitos dos quais não pertencem nem a universidade nem a grande imprensa, se encarregam de formar outro ramo de crítica, mas esse novo ramo não passa de apêndice do segundo, afinal, a produção destes escritores críticos se restringe a colaborações esporádicas nos jornais, sempre de curto fôlego, quase nunca avançando para as longas dissertações e teses.

É dessa maneira, sem meios-tons e de margens muito bem definidas que, como ficcionista, vejo a crítica literária brasileira contemporânea. Quando digo que a crítica literária não tem para mim a mesma importância que meus livros tem para a crítica não quero dizer que eu dê de ombros para a crítica enquanto, em contrapartida, ela se mantém prostrada aos meus pés. Muito menos o contrário, que eu esteja sempre em busca da benção da crítica enquanto esta insiste em me ignorar completamente. O que acontece, ao menos no meu caso, é que o ramo da crítica que me interessa é o da crítica universitária, que, por sua vez, está se lixando para os meus livros. Já a crítica jornalística sempre esteve interessada na minha literatura e nunca deixou de registrar cada um dos livros que publiquei. Mas a crítica jornalística, por não aprofundar as questões que toda obra oferece, seja ela boa ou ruim, me interessa pouco.

As resenhas nos cadernos literários têm me interessado apenas na medida em que põe em evidência, para o freqüentador de livraria, meu último trabalho. Ou seja, na medida em que divulga uma obra recém lançada, funcionando como ferramenta de propaganda e ajudando nas vendas. Só depois disso é que o parecer do jornalista, se não calhar de ser algo apressado e mal escrito, acaba cativando a minha atenção. E também a minha reflexão, caso apresente dois ou três palpites acertados sobre o que escrevi, mas isso nos dias que correm já é pedir demais.

É óbvio que a fronteira entre o que chamo de crítica universitária e crítica jornalística só é clara aqui, no meu comentário. No dia-a-dia, essa fronteira é mais movediça, nunca permanece no mesmo ponto. Ora avança, ora recua para fora do campo de visão, mas apesar desse movimento, essa fronteira é real, existe de fato. Ela divide dois campos que mantêm entre si o tipo de interação que há normalmente entre tudo que é popular e tudo que é erudito. A crítica jornalística, popular, alimenta-se da crítica universitária, erudita, quase sempre com vários anos e até décadas de atraso. É a defasagem nesse processo simbiótico que cria a impressão em nós, mortais, de que os dois grupos não falam a mesma língua, não vivem no mesmo planeta.

No bojo dessa defasagem metodológica, é bom não esquecer, estão as obras e os autores da predileção de cada atividade crítica. Por que a crítica jornalística

é obrigada a se alimentar da crítica universitária e não o contrário? A resposta é simples: a crítica literária erudita, levada a cabo nas universidades, é vista pelos jornalistas e pelos leitores como A Crítica Literária, com maiúsculas, a entidade monstruosa, absoluta, perene, transcendente. Apesar de essa entidade ser constituída de dezenas de tendências diferentes, que vão se sucedendo ao longo dos séculos, o aspecto monolítico de sua silhueta não muda. Ao menos, não para o leitor de resenhas. Essa crítica, sempre com inicial maiúscula, rica em sutilezas de pensamento, é algo que está muito distante do cotidiano do leitor comum. É algo que com frequência não chega a interessar nem mesmo aos leitores. É a crítica dos críticos, produzida e consumida apenas por eles. É claro que, vez ou outra, ela, espertamente, assimila elementos de sua prima pobre, impressa em papel jornal, mas o faz da mesma maneira que a arte erudita costuma absorver elementos da cultura popular, descaracterizando-os, recobrando-os de aura.

Até aqui, minhas observações sobre a crítica, ou melhor, sobre as críticas, porque são duas, deixaram transparecer a dor de cotovelo que sinto pelos meus livros não interessarem a crítica universitária. E como se esse rompante de vaidade não fosse suficiente para me deixar em apuros, também revelam meu lado esnobe, o desinteresse que costumo votar às resenhas jornalísticas. Para tentar salvar um pouco as aparências, vou calar a boca do escritor e deixar falar a do estudante de pós-graduação.

Posicionado do lado de cá da cerca, observo demoradamente os escritores reunidos no lado de lá. São figuras bizarras, podem apostar nisso. Relacionam-se mal com a vida prática, com o terreno minado do sistema capitalista. Sua sanidade mental e emocional depende totalmente dos livros e dos projetos de novos livros, sem os quais, enlouquecem. Escrevem porque gostam de ler. Lêem porque esta é das poucas atividades que os mantêm conectados à realidade. Lendo e escrevendo, sentem-se vivos. Por isso, a literatura não é, para eles, mero artesanato. Ela é a ferramenta mais adequada contra a degradação da morte.

Meio século atrás, a maior parte dos escritores era constituída de seres excêntricos, tímidos, que detestavam os obaobas do convívio social. Esses tipos reservados costumavam dizer para si e para os poucos amigos, que literatura é

trabalho solitário. Hoje, os escritores são, antes de tudo, seres gregários, afeitos a festas e badalações. Vivemos a era da auto-exposição. Quem não mostra a cara nos jornais, nas revistas e na tevê quase não existe. Por isso o crítico literário, tanto da imprensa quanto das universidades, é, para os escritores de hoje, uma nova espécie de colunista social. A determinação com que assediam a crítica literária, sempre com iniciais maiúsculas, muito me espanta, agora que estou do lado de cá da cerca. O que os escritores querem é ser canonizados em vida. Essa é a razão porque batem tanto na porta do reconhecimento público. O absurdo é que a canonização prematura, ritual impossível de ser realizado, pois toda canonização pressupõe a ação de várias gerações de leitores e críticos, se fosse conduzida a bom termo, comprometeria a dignidade do escritor e de sua arte.

Se o que leva as pessoas a escrever é a necessidade de se destacar da banalidade cotidiana, batalhar para que a sua obra recém lançada seja rapidamente assimilada pela sociedade é o mesmo que entregar a si, em cerimônia solene, um atestado de óbito. Do lado de cá do muro, paciência é tudo o que eu peço ao Nelson de Oliveira posicionado no lado de lá, entre os escritores. Mas é claro que esse pedido se perde no ar. Ninguém lhe dá ouvidos. Se o Nelson do lado de lá fosse alguém cheio de paciência e bom senso, certamente não seria escritor. Seria somente crítico e olha lá.

Entre o eterno e o efêmero

MD — Conheci o professor Antonio Dimas em meados de 70. Nós fazíamos uma revista chamada *Escrita*, isto é, o conselho editorial era constituído por um grupo de escritores do qual eu fazia parte. Era uma revista especializada em literatura de muito sucesso, em nível nacional. Na época, o Dimas foi convidado pelo editor Wladyr Nader a fazer a *Escrita/Ensaio*, sinal que a crítica e a criação nem sempre estiveram divorciadas. Dimas estava do nosso lado.

Antônio Dimas — Tive uma fantasia há mais de 20 anos, e foi um momento em que pude ter uma atividade mais ou menos constante, durante uns oito anos pelo menos, como crítico do *Jornal da Tarde*, num momento em que tive a sorte

de fazer parte de um grupo de pessoas que colaborava com esse jornal numa fase melhor do que a atual.

E qual era essa fantasia? Essa fantasia, que foi se formando nesse momento e foi se intensificando e que, apesar de nunca ter dado certo, nunca me abandonou também, era de um dia fazer mais ou menos isso que o Nelson conseguiu fazer nesse texto rápido, fulminante, bem-humorado e inteligente, que é, de um lado, colocar os professores da universidade e, do outro lado, colocar os criadores da poesia ou os criadores do romance.

A minha imagem, a minha fantasia era um pouco diferente, seria criar uma espécie de assembléia com, de um lado, os professores universitários de literatura e, do outro lado, os críticos de jornal e de revista. Para ver, digamos assim, como poderíamos aparar as nossas eventuais diferenças. Existe uma espécie de desconfiança recíproca entre o crítico universitário e o profissional — o jornalista que se ocupa da crítica de literatura ou da crítica de cultura. E isso não é apenas no terreno literário, imagino. Quer dizer, não deve ser diferente entre aquele cidadão que trabalha com música na universidade e aquele que faz a crítica da música no jornal, seja música erudita, seja música popular.

Essas separações são diferentes por causa da natureza própria de cada veículo. O Nelson, num determinado momento, toca num ponto que eu acho que a gente poderia, mais ou menos, colocando de outra forma, dizer que a crítica universitária aspira a eternidade, isso tudo entre aspas, claro, na medida em que nós, os seres humanos, nessa veleidade da eternidade, que se radica sobretudo no *campus* universitário, e o jornalista que tem muito forte a noção do efêmero do dia a dia, do cotidiano. Isso é curioso porque esse tipo de expectativa de cada lado acaba alimentando um comportamento, uma indumentária, como diz o Nelson, você põe uma roupinha de um jeito ou de outro, conforme o lugar onde você vai se apresentar.

Uma forma de se colocar socialmente diferente e, visto um pouco à distância você vê que ambos os lados têm suas virtudes e os seus pecados Mas eu tive a rara oportunidade, graças a esse exercício no jornal e vou citar uma coisa muito concreta para vocês. Naquele momento, o jornal havia se mudado para a

Marginal do Tietê e eu como já era professor da USP há muito tempo, passei a freqüentar eventualmente a redação. Naquele tempo não existia internet pra mandar matéria, nem fax. E mesmo que tivesse acho que preferia levar a minha matéria pessoalmente. E por quê? Porque eu achava o ambiente da redação muito engraçado, muito criativo, muito bem-humorado. E por coincidência, naquele momento, o meu chefe, digamos assim, era o Maurício Kubrusly, que me deu essa editoria de artes e espetáculos.

No jornalismo, inclusive o rádio e a televisão, a noção de tempo é extremamente diferente da universidade. O tempo conta de forma diferente, a agilidade mental conta de forma diferente, a rapidez da informação, da absorção, da busca e do uso da informação é muito diferente. Haja vista, por exemplo, que a nossa visão de espectador na televisão é uma, e no momento em que damos uma entrevista ou aparecemos num programa rápido de televisão, a noção de tempo se transforma de uma maneira radical.

Aquilo que para nós, no sofá, parece um tempo prolongado, quando nós nos sentamos na mesa da entrevista da televisão, quando você começa a abrir a boca para expor a primeira idéia vem o simpático entrevistador e fala “então, professor, muito obrigado por sua opinião etc. e tal”, e quando você vê você não falou absolutamente nada. Quer dizer, como espectador de televisão e como entrevistado, digamos assim, o tempo conta diferente.

Universidade e opinião: cautela ou covardia?

AD — Mesmo dentro da universidade há tempos diferentes. Uma coisa é o tempo das humanidades, outra coisa é o tempo da medicina, por exemplo, da biologia ou da engenharia. Quer dizer, nós das humanidades poderíamos dizer, somos os mais morosos, os mais cautelosos, o que às vezes passa por medrosos. Quer dizer, medo — que o Nelson coloca indiretamente — da opinião sobre o fato que acabou de acontecer. O livro que saiu, o poema que foi publicado, não é? Aquele receio de opinar e isso existe de fato.

Concordo quando o Nelson diz que existe uma certa cautela, às vezes, que chega muito próximo da covardia, no sentido de não opinar para não comprometer a carreira. É por isso que, muitas vezes, quando nós queremos ler uma opinião

mais consolidada sobre um fato importante que vai repercutir na nossa vida, como, por exemplo, o próximo aniversário do 11 de setembro do ano passado, ou a subida do preço do petróleo, ou, por exemplo, uma medida econômica qualquer deste governo que vá interferir de maneira brutal na nossa existência acaba recorrendo àqueles jornalistas de nome consagrado que assinam as suas matéria e que estão nas redações há mais tempo e que são responsáveis por uma opinião mais relativizada.

A universidade não é diferente. Até onde pude estudar e ler e viver essas situações, a universidade meio que se refugia um pouco nas teorias, sobretudo a partir da Segunda Guerra Mundial. E isso se intensifica sobretudo a partir dos anos 60, mas uma das razões desse encastelamento até meio medroso, é que as teorias, muitas vezes, favoreciam um certo absentéismo político. Havia uma situação concreta política nesse país, inaugurada em abril de 64, exatamente, que perdurou durante mais de 15 anos e que não favorecia de jeito nenhum a opinião mais empenhada politicamente, a opinião mais atrevida. Quer dizer, houve uma confluência de fatores. De um lado a emergência de teorias que favoreciam a leitura do texto rigorosamente pelo texto, sem nenhuma atenção às circunstâncias históricas em que aquele texto era criado, essas teorias que favoreciam aquilo que nós chamamos de leitura imanente, e por outro lado uma certa cautela, porque essas teorias vinham ajudar exatamente a resguardar o rabo preso. Claro que estas coisas são circunstanciais, são históricas, elas vão mudando.

A volúpia da visualidade

AD — Acho que é, nesse sentido, muito feliz, o último livro do Ignácio de Loyola, por exemplo, quando ele, de certa maneira com um humor bastante apropriado, ele mais ou menos que passa um manual de instrução pra como você se comportar na festa. Quer dizer, se você vai à festa, onde é que você deve ficar pra você ser bem fotografado, ao lado de quem, quais as pessoas que eventualmente vão projetar você na coluna da Mônica Bergamo ou do César Giobbi. Porque não há interesse em aparecer na coluna da *Gazeta de Pinheiros* ou da *Voz de Santo Amaro*, e sim no *Estadão* ou na *Folha*. Essa volúpia da visualidade hoje em dia que vem da televisão, essas informações visuais excessivas são as marcas do tempo presente, não é? Daí uma certa

incompatibilidade histórica se acentua, na medida em que, cada vez mais, a universidade se mostra, sobretudo nas humanidades, muitas vezes cautelosa quanto à recepção das novas formas, e ao mesmo tempo em que o jornalismo é ágil no sentido de não só absorver como botar isso em ação. Nesse sentido da agilidade, da velocidade, que é incompatível com a vida no *campus*, quer dizer, o *campus* não é uma coisa homogênea, há o *campus* da engenharia, há o *campus* da odontologia, há o *campus* das humanidades, da medicina, que também tem tempos diferentes.

Eu daria um exemplo muito concreto, que vem da minha experiência de uns anos para cá com relação aos grandes sistemas de pós-graduação nesse país, para os físicos, por exemplo, um livro sobre determinado assunto é muito menos importante que um artigo que tenha saído numa revista em Edimburgo ou em Chicago. Por quê? Porque para eles a velocidade com que a informação circula na comunidade internacional, só pode existir hoje em dia se for num artigo. E hoje em dia, inclusive, até os artigos tradicionais das revistas nessa área estão caindo em desuso. Não em descrédito, mas em desuso na medida em que a internet veicula o artigo com uma velocidade muito maior. Enquanto que para nós, nas humanidades, o livro tem muito mais importância do que um artigo.

Cito mais um exemplo concreto: há pouco tempo, numa discussão sobre a questão sobre atribuição de verbas para as diversas áreas, ficou-se sabendo as áreas que são mais caras, os livros que são mais caros, os periódicos que são mais caros, até que se criou um impasse e eu fiz o seguinte jogo na frente de um grupo de colegas, uma espécie de encenação provisória, só para que eles entendessem qual era o espírito com que nós, na nossa área, agíamos. Então eu disse o seguinte: com uma verba de 500 dólares (vamos falar em dólares porque é a moeda que, bem ou mal, dá um mínimo de estabilidade) o que vocês fariam? O pessoal de física disse que compraria os últimos artigos das revistas mais conceituadas do mundo ocidental, mencionaram dez revistas que funcionam como padrão de excelência acadêmica no campo da física.

Apenas por curiosidade, me perguntaram o que eu faria. Bom, há duas coisas que me interessam, um livro novo, recente, cuja qualidade crítica ainda não foi devidamente avaliada pois acabou de sair, por exemplo, um livro que tenha

saído em Paris com os críticos franceses, autores de respeito, supõe-se que sejam artigos preciosos, mas, digamos assim, a validade desses textos ainda não foi suficientemente argumentada pela comunidade crítica internacional. Esse é um livro. O outro é o *Dom Quixote*, que é um dos livros fundamentais da narrativa ocidental. Mas só posso escolher um e a minha escolha é irreversível. Se fizéssemos uma votação na comunidade acadêmica imagino que o *Dom Quixote* levava a melhor, mas isso significa que a área da crítica é necessariamente atrasada, é condescendente? Não. Quer dizer, ela trabalha com outro tipo de valores.

Acho que essa agilidade de absorção, exatamente essa rapidez acaba se transferindo para a criação contemporânea. Quando a Márcia perguntou se eu poderia falar sobre a literatura contemporânea, aceitei, claro, mas seria um engodo dizer que temos um conhecimento da literatura contemporânea. Eu, pelo menos, não tenho, conheço alguns autores. Não tenho a pretensão de dizer que conheço todos os autores que foram lançados nos últimos dez anos mesmo porque seria uma espécie de pretensão “paulistocêntrica”, porque só vou saber daqueles lançados entre Rio e São Paulo. E o quê que acontece em Porto Alegre? O quê que acontece em Fortaleza? Quê que acontece em Salvador? Acontece. Sei que acontece porque viajo bastante, vou às livrarias e recebo coisas. Então seria uma espécie de pretensão etnocêntrica, falando aqui como se estivéssemos no umbigo do mundo.

Como existem especializações cada vez mais pronunciadas na medicina, ou na engenharia, ou mesmo na odontologia, na área das humanidades está acontecendo a mesma coisa. Quer dizer, há certas especializações pronunciadas. São boas ou más. Não sei. Isso é uma outra discussão, um outro seminário. De qualquer forma, nessas leituras que tenho feito desses romancistas, prefiro o termo mais amplo, desses novos narradores, o que se percebe claramente é um certo experimentalismo cujos resultados ainda são desconhecidos porque estão em andamento, não sabemos o que vai acontecer.

Narrativa anos 90: veloz, urbana, erótica, visual, burguesa

AD — Do ponto de vista da temática, há um afastamento cada vez maior da paisagem interiorana, sertaneja ou rural. Quer dizer, nós temos uma larga tradição nesse sentido que está se desfazendo porque a vida urbana nesse país está se tornando mais intensa, a aglomeração dos problemas está se tornando mais aguda, que o grosso da criação é sobretudo de caráter urbano. Por outro lado, vejo uma certa tentativa de absorção dessa velocidade e dessa visualidade, que os meios favorecem.

Tomando a narrativa do Nelson como amostra dessa agilidade e dessa visualidade, num dos textos do *"Filho do crucificado"*, a história de uma forte relação sexual que

praticamente ocupa todo o texto, é a mulher que toma conta da coisa, agora. E onde se vê a velocidade? Essa velocidade você vê, sobretudo, na construção da frase, que muito rápida, muito enxuta e que tende a ficar num plano nominal. Se puder abandonar o verbo é até preferível.

"E foi. Meus dedos entraram nas suas nádegas. Instintivamente. Meus dedos. Walter. Eu prendi com tanta força que até hoje sinto os dedos doerem. Lacei suas ancas com as minhas pernas. Grudei em Walter. Abracei-o por inteiro atrelando-me ao seu corpo, tentando desesperadamente fundir-me nele. Sentando-se agora na ponta da poltrona ela fez questão de me mostrar com movimentos largos a maneira como havia procedido na noite em questão. Walter assustou-se mais uma vez com a minha agressividade, com os meus gestos bruscos e violentos. Tentou se desvencilhar com cuidado e com delicadeza mas, ao perceber que eu por nada neste mundo iria deixá-lo, resignado, devagar, foi se deixando envolver. Foi se deixando... Enquanto a sua mente procurava a qualquer custo compreender meu comportamento imprevisto e obstinado. Mais uma vez dentro, carinhosamente massageando suas coxas, sua bunda, fui induzindo-o a recomençar o vaivém. Contra a sua vontade, eu sei. Um movimento bastante desanimado, mas só no princípio. Lentamente respondeu na maneira

ritmada com que eu me mexia sob seu corpo, arfando, gemendo. Fui percebendo que seu pau, agora com cada vez mais rapidez ficava cada vez mais firme, cada vez mais inflexível, cada vez mais... Walter estava de volta, pronto para se entregar por completo. Walter estava renascendo das cinzas decididamente. Ah, pode ter certeza, retornando do mundo dos mortos, eu creio."

(in O filho do Crucificado, Nelson de Oliveira)

Vocês vejam que há uma montagem verbal em cima de uma situação carnal, uma relação sexual, ela é dada em primeiro lugar, quer dizer, é a mulher que conduz essa voz, o que já é um ganho. É a relação sexual do ponto de vista da figura historicamente dominada, mas que é uma mulher voraz. Como domina a situação, tem direito e o dever da palavra, mas não há preocupação em descrever o ato. Se houver descrição é involuntária, casual, acidental, decorrente de determinados detalhes. São frases curtas, *flashes* de uma situação que não permitem uma descrição pormenorizada. Aqui há velocidade. Um ou duas páginas adiante há forte visualidade:

"Não conseguia crer no que estava acontecendo. Aí eu me dei conta de que papai estava nos assistindo mais uma vez. As luzes da casa estavam todas apagadas, mas eu podia ver a sua silhueta parada, sem vida. A sua silhueta, o seu vulto, recortado contra a chama azul e artificial da tevê, quase dentro do quarto. O teto girava, as paredes giravam, tudo rodopiava e, perdida nesse remoinho, às vezes a porta aparecia flutuando diante dos meus olhos solta. Nessas horas eu podia ver o meu pai emoldurado pelo batente, no escuro, perdido como um fantasma sem dizer palavra. Simplesmente ali".

(in O filho do crucificado, Nelson de Oliveira)

Temos a imobilidade de um personagem que foi tomado pelo espanto e pelo susto de estar presenciando a filha numa relação carnal, temos essa figura que é mais antiga que a filha, afinal de contas ele é pai, praticamente estático, mudo, uma sombra emoldurada pela porta e a figura infalível — ou pelo menos a menção infalível — à televisão. Quer dizer, o que havia de agilidade do gesto, aqui temos quase que uma espécie de congelamento da cena. Congela-se a

cena para ver aquela figura, ali, emoldurada contra o escuro e contra a luz difusa da televisão. Então temos esses dois elementos.

Predomínio do narrador sobre o personagem

AD — Há uma tendência muito forte do narrador brasileiro contemporâneo no sentido de ocupar o espaço maior da narrativa e dar pouco espaço para a fala dos personagens. Quer dizer, o personagem não age, o personagem é falado, o personagem é dito, o personagem é narrado. Recentemente, nesse sentido, eu li um autor, que só tem um livro publicado, chamado Paulo Rodrigues, um livro muito interessante *À Margem da Linha*, história de dois irmãos, um mais velho e outro mais novo, que moram na periferia duma cidade grande, próxima a uma ferrovia. Você tem a visão do irmão mais velho através do irmão mais novo, só que não é o irmão mais novo que fala, é o narrador que fala por ele, então você é obrigado a acreditar naquela visão única porque é só o mais novo quem fala, e o narrador fala por ambos. Mas quando o narrador delega a palavra para o personagem, algo muito rápido, muito pouco dentro da narrativa, tende a ser desastroso.

Este é um dos fatores que vitimou muito o romance brasileiro, a meu ver, sobretudo o romance sertanista, é a enorme diferença entre a fala elegante do narrador e a fala estropiada do personagem. Aquilo acaba estigmatizando o personagem, porque o autor, o narrador, não conseguiu fazer uma adequação.

MD — Compromete a verossimilhança?

AD — Compromete um pouco, não chega a derrubar, mas balança por um fio. Então é isso que percebo como uma tendência generalizada: o narrador que toma conta de todo o relato e pouco permite ao personagem. E duas outras coisas que eu gostaria de colocar. De um lado, uma certa tendência no sentido de esfumar as referências históricas, cronológicas e geográficas. De vez em quando aparece o nome dum acidente geográfico, as cidades não são marcadas, quer dizer, a ação pode se dar tanto em Santa Catarina, como em Pernambuco, como em São Paulo.

Quer dizer, não estou dizendo que isso seja digno de crítica, é como tendência. E, finalmente, uma outra tendência — e essa acho a mais delicada — tratar os problemas urbanos apenas do ponto de vista da classe média. A violência urbana, os problemas sociais mais cabeludos, tenho a impressão de que não estão sendo pegos pelas unhas pelos narradores contemporâneos. Aí, alguém pergunta, e o Paulo Lins na *Cidade de Deus*? Eu li e me pareceu um infundável faroestão, me desculpem os críticos que defendem o Paulo Lins, não vi o filme, mas não é um grande romance sobre a violência urbana contemporânea. Em resumo, a agilidade da ação, a visualização da ação, a presença ostensiva, quase abusiva do narrador em detrimento do personagem, a preocupação de se voltar mais para o problema urbano, em detrimento dos interioranos, e por outro lado, a adesão preferencial às angústias da classe média, muito sexo, drogas e rock-n-roll, é um pouco por aí.

A diluição do referencial histórico-geográfico e o avesso do romance

MD — Eu queria fazer uma pergunta que seria pra ambos, a crítica literária, até porque, organicamente, a linguagem cria o pensamento e o pensamento cria a linguagem, ela não seria o grande indicador, o sismógrafo dos novos rumos do pensamento do tempo?

NO — A meu ver, respondendo hoje, eu diria que a crítica está cumprindo o papel de interpretar os acontecimentos. Ou seja, primeiro há essa avalanche de livros de novos autores que daqui a cinco, dez anos vão começar a passar pelos juros das faculdades e a crítica vai estar lá para interpretar o que foi uma década antes. Eu não vejo a crítica como realidade acontecendo neste exato momento.

Talvez essa minha avidez por uma leitura mais imediata pelo que está acontecendo aqui, agora, é justamente por eu não conseguir interpretar e digerir o que está acontecendo agora na literatura. E de certa maneira eu poderia, só comentando as três tendências que o Dimas levantou com relação ao romance que tem sido feito no Brasil atualmente, que é justamente o do narrador ditatorial, do narrador que domina todo o livro e deixa as personagens e a própria ação em terceiro plano, é o esfumar do tempo e do local, e os problemas urbanos sempre vistos do ponto de vista da classe média, isso é algo que, no meu caso,

foi intencional. Cobro tanto a intuição na criação mas, nesse caso, não veio da intuição, veio da intenção mesmo. Talvez eu estivesse me comportando como uma maria-vai-com-as-outras, ou seja, a tendência do romance sendo essa, produzi um romance abraçando essa tendência.

Agora não sei dizer se isso é bom ou ruim. Não sei dizer se esse comportamento do narrador, do tempo, do local, dos problemas da classe média no romance, se tudo isso é ruim. Eu vejo como uma quebra em relação ao romance que era feito até vinte, trinta anos atrás, percebo essa quebra, inclusive, queria comentar isso, meus primeiros autores. Quando me interessei por literatura, quando abandonei um pouco a televisão e o cinema e parti para a literatura, fiquei fascinado com dois livros, o *Antes do Baile Verde* da Lygia Fagundes Telles e *A morte da porta-estandarte* de Aníbal Machado. O que me fascinou é que todo um universo fantástico, claustrofóbico, de hospício, reina nesses contos, reina uma quebra da lógica cotidiana, nos primeiros da Lygia e nos contos do Aníbal. E aquilo, pra mim, foi uma revelação, no momento em que terminei de ler, meu comentário foi então é possível, é permitido fazer literatura assim, a literatura não precisa ser nos moldes oitocentistas.

Passados praticamente 15 anos, quando eu voltei aos primeiros contos da Lygia e do Aníbal, eles nunca me pareceram tão convencionais! Não estou dizendo que a aparência de convencionalidade diminui o valor, eu tenho um carinho absoluto por esses dois autores, mas se eles me parecem tão convencionais, o que aconteceu comigo nesses 15 anos? Quer dizer, eu devo ter Acho que a questão é de rompimento com certa tradição, e são rompimentos até programados, como no meu caso, não são intuitivos, é uma forma até política de lidar com literatura, ou seja, as vanguardas acabaram, tanto as vanguardas que deram origem aos grandes movimentos críticos, quanto às vanguardas que deram origem a grandes movimentos narrativos. Agora, o que nos sobra pra começar uma carreira literária? Nos sobra escrever como era feito no século 18 ou escrever como era feito no século 19. Você não tem outra alternativa, ou vai pra um romance-romance, estuda os clássicos, etc. ou parte para o avesso do romance, que é mais ou menos o que tem sido feito hoje, cuja qualidade está difícil de avaliar.

História: instância maior no julgamento de obras e autores

Ana Sílvia Castro Lacerda — Fiquei alguns anos longe do país e quando volto, vejo que a maioria das pessoas carentes com quem trabalho é analfabeta. Isso incomoda, né? Então o que aconteceu no Brasil nesses últimos 20 anos?

AD — Bom, Ana, acho que você está se dirigindo às pessoas erradas, quer dizer, não somos nós que temos que responder necessariamente o que aconteceu com o Brasil, e sim aquelas pessoas que ocupam o parlamento e a presidência. São eles os responsáveis pelo país, em quem votamos em confiança, uma confiança que perdemos.

Será que também não existe uma certa atitude no sentido de procurar respostas imediatas e respostas definitivas na literatura? Será que nós não estamos confundindo literatura com auto-ajuda? Atualmente, um dos setores mais visíveis nas livrarias modernas. Acredito muito no processo de decantação das coisas, acredito muito na história, por isso sou um leitor voraz da história, se pensarmos bem, temos uma tradição literária muito curta em termos de tempo, quer dizer, o nosso primeiro romance é de 1840, perfazendo 150 anos de literatura. É muito pouco. E, é claro, num país como o nosso, de extração colonial, não é só coisa da América do Brasil, mas é coisa de toda a América. Quando digo América é uma América que vai da Patagônia até o Alasca. As nossas referências culturais são de quatro ou cinco países europeus tipo Espanha, Portugal, Itália, França, Alemanha e Inglaterra, quer dizer, nossa tradição, portanto, é literariamente modesta.

Se vamos tomar um exemplo daquele que é conhecido como o grande narrador do século 19 brasileiro, Machado de Assis, quantos romances ele produziu e quantos ficaram do ponto de vista rigorosamente estético, na tradição e que merecem até hoje uma atenção bastante cuidadosa? Não que os outros devam ser desprezados, mas os outros têm valor histórico, enquanto só dois ou três têm um valor histórico e estético. Se você pensar num Machado poeta, por exemplo, ele chega muito próximo do descaso total, porque a poesia do Machado realmente não tem qualidade. O crítico Machado de Assis, que produziu dois ou três textos apenas, tem muito mais importância do que o Machado poeta, numa espécie de gradação, viria o Machado romancista, o

Machado crítico e o Machado poeta. É preciso sempre pensar relativizando esta questão da crítica. Temos a expectativa de que a crítica seja infalível. Ora, o romancista não é infalível, o crítico não é infalível, a falibilidade nos acompanha.

Atualmente, temos o caso clássico do Paulo Coelho cuja obra não tem consistência literária digna de nota, mas que é conhecido como um grande escritor brasileiro internacionalmente e que chegou rapidamente à Academia Brasileira de Letras, por isso temos que aprender a distinguir os mecanismos próprios da atividade literária dos mecanismos de propaganda e dos mecanismos sociais. O que eu posso dizer em favor do Paulo Coelho, é que ele tem uma enorme e muito bem azeitada máquina publicitária por trás dele, e um extraordinário senso de profissionalismo. E a atenção que ele dá para o público é extraordinária, se for preciso ele ficar sentado cinco horas autografando, ele fica. Quer dizer, aquela coisa absolutamente imbatível, que é programada mesmo.

Uma das figuras importantes da crítica brasileira e que ainda atua profissionalmente — acho que é um dos críticos mais longevos desse Brasil — mora em Curitiba e se chama Wilson Martins. Teve uma carreira no Brasil, morou 30 anos nos Estados Unidos, voltou e continua na ativa aos oitenta e poucos anos, escrevendo, fazendo essa crítica de jornal. Teve uma carreira acadêmica invejável, temos que reconhecer a persistência e a pertinência profissional desse homem. Em 1956, quando saiu *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa, ele publicou um artigo no Suplemento Literário do *Estadão* falando que o *Grande Sertão* era mais um romance de jagunço, dizendo “bom, já existe tanto romance de cangaceiro e de jagunço nesse país, tanto José Lins do Rego na vida, tanta Raquel de Queiroz, apareceu mais um romance de jagunço”.

Claro que ele fracassou enormemente nesse juízo porque o *Grande Sertão* não é “apenas um romance de jagunçagem”. É um romance difícil, reconheço, mas não é apenas um romance de jagunçagem. Agora, o que é notável, Wilson Martins publica todas as suas críticas em forma de livro, com o título *Pontos de Vista* e que já deve estar no décimo primeiro ou no décimo segundo volume.

E apesar do seu juízo crítico sobre o *Grande Sertão* ter sido um enorme fiasco, um furo n'água, mesmo assim ele o publicou em livro, isso é invejável, duma extraordinária honestidade profissional. Machado tem um texto sobre as qualidades de um bom crítico e uma delas é a urbanidade, o respeito no tratamento do objeto.

Porque é muito fácil, o Nelson publica um livro, eu não gosto e falo mal do livro, digo que o Nelson errou, que ele é ridículo, que não sabe de nada, que não tem formação suficiente, porque nasceu numa cidade pequena no interior e aí mistura tudo. Falo que ele é jacu, porque, imagina, nascer numa cidadezinha pequena e querer fazer romance? Sabe quando se mistura, se confunde tudo? Isso é muito fácil fazer. Agora, analisar o texto, explicar o que está bem e o que não está e porque, isso é difícil. Como um autor se defende dessa crítica que se publica no jornal?

Mas voltando ao *Grande Sertão* na época, também foi publicada outra resenha sobre o livro que é exemplar até hoje. Você lê com proveito porque cada linha é uma afirmação extraordinária de perspicácia crítica. Eu costumo brincar com os alunos que, se quiserem, cada linha daquele texto rende pelo menos um mestrado. E é de um crítico chamado Antonio Candido. Então, existe a crítica? Existe, mas também tem suas diferenças pessoais, tem as suas modalidades, porque é feita por pessoas com formações e sensibilidades diferentes, às vezes o cidadão é um excelente crítico de poesia e não é necessariamente um bom crítico de romance, ou vice-versa. Por outro lado, a crítica jornalística de que o Nelson fala, a mesma velocidade que impregna o cotidiano e que é reproduzida nas narrativas, está vitimando essa crítica nos jornais, onde não há mais espaço para a crítica prolongada. A que sai nos cadernos de cultura ou jornal de resenhas tem mais sabor acadêmico do que jornalístico, correndo o risco de ser enfadonha.

Público — Para um escritor novo conseguir igualar-se aos escritores antigos, ele teria que ser extremamente crítico ou não necessariamente?

NO — Nosso aprendizado aconteceu na escola, ou seja, nós fomos introduzidos às obras desses autores já canonizados. Nós confiamos em nossos professores

e essa confiança nos é devolvida em seleções mais ou menos bem feitas. Até o momento em que eles pisarem na bola e a gente perder completamente a confiança. No meu caso, já tenho seis livros publicados, estreei em 97, ou seja, já daria para alguma apostila do cursinho inserir o meu nome, mas é óbvio que não está porque ainda não houve esse processo de canonização.

Não vejo mais isso como algo negativo, tempos atrás, eu chegava a esbravejar “a crítica acadêmica precisa parar de ficar revolvendo o túmulo do Machado, do Oswald, dedicar uma parcela de sua atenção ao que está sendo feito no aqui e agora”.

Acho que o leitor não precisa se pautar sempre pelos manuais de literatura, mas reservar uma pequena verba para arriscar num autor que não faz parte do cânone. E nesse ponto cobro desse leitor certa acuidade crítica. Não de um professor universitário, de alguém que está a 30 anos envolvido com essa matéria, mas algum discernimento: por que não comprar o Paulo Coelho e comprar o Nelson de Oliveira? Mas por que comprar o Nelson de Oliveira, se o Paulo Coelho estava no programa da Marília Gabriela e é um cara simpático, entendeu? Isso eu cobro. Nesse ponto o leitor comum se aproxima do crítico literário. Ele precisa ter muito refinadas as suas ferramentas na hora de comprar um livro e essas ferramentas não vêm só dos manuais literários.

Avaliação de textos e contextos

AD — É importante assinalar que a avaliação dum texto pode estar sujeita a certos momentos históricos. Dou um exemplo: fiz o curso colegial no interior de São Paulo no final dos anos 50 e entrei na faculdade de Letras em 61, também no interior de São Paulo Quando eu fiz esse curso colegial, naquele tempo existia o ginásio e o colégio, o ginásio eram os quatro anos de curso médio, os quatro primeiros, e depois o colégio bifurcava, havia um colegial clássico e um colegial científico O colegial científico era para aquele pessoal que queria ir para engenharia, medicina, etc. etc., e o clássico para quem fazia humanidades, e eu fui pro clássico. Naquele momento, o grande romance machadiano era *Dom Casmurro*, tive que ler, claro, acabava de sair *Gabriela Cravo e Canela*,

naturalmente que achei Gabriela muito mais engraçada que Capitu, por razões óbvias. Eu tinha 17 anos, Capitu perto de Gabriela era uma mocinha de internato, Gabriela incendiava a imaginação noturna do adolescente.

Passados uns 20 anos, já na minha vida universitária, quando a crítica literária, de modo geral, brasileira e estrangeira, começa a se voltar para aspectos mais formais como a estruturação do romance, para certos aspectos técnicos do romance, mais técnicos do que temáticos, cai o *Dom Casmurro* e sobe as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Quem conhece os dois entende porquê. Quer dizer, não que o *Dom Casmurro* tenha perdido qualidade, mas como a crítica, nesse momento, estava mais preocupada com certo virtuosismo técnico de construção narrativa, *Memórias Póstumas* dá muito mais margem para discussões do que *Dom Casmurro*.

Freqüentemente observamos certas obras, que não foram entendidas quando publicadas, sendo posteriormente recuperadas, ou outras que tiveram um enorme sucesso e que hoje estão sepultadas. Então, existe, também, uma certa instabilidade nesse mercado não diferente da instabilidade das aplicações.

E, inclusive, no caso do *Dom Casmurro*, um dado que valorizou muito (essas coisas todas são fascinantes, precisam ser estudadas também) um dado que alavancou — usando um termo atual — o *Dom Casmurro* nesses anos 50, 60 foi um livro de uma professora norte-americana da Universidade da Califórnia que se dedicava ao *Dom Casmurro*. Chamava-se *The Brazilian Othello of Machado de Assis, A Study of Dom Casmurro*, de Helen Caldwell. Publicado em 1960, nunca foi traduzido para o português, aliás, agora há uma tradução em andamento. E mais: alavancou o romance porque a professora pertencia a uma universidade importante, a da Califórnia, fosse Iowa, digamos, o papo era outro.

Paulo Coelho: fenômeno da sociologia e não da crítica literária

Público — Em relação ao Paulo Coelho: acho que *Brida*, ou os personagens dele, pode ter surgido na literatura atual tal qual *Gabriela* surgiu naquele momento. Ele usa uma fórmula fácil, de misticismo, com sensualidade e isso pegou. O único

problema, e eu acho isso muito sério, é que ele foi pra Academia, recebeu prêmios e ele escreve mal, certo? Seria muito pertinente se alguém fizesse uma tese em cima da obra dele provando que é uma fraude literária. Sinceramente, ele me parece algum escritor estrangeiro mal traduzido.

Valdir Arruda — Desculpe. Meu nome é Valdir, sou da equipe de arquitetura. Não entendo muita coisa de literatura, mas esse assunto me interessa, talvez vocês possam me explicar a respeito disso: qual é o papel do público nessa história? Porque do jeito que foi colocado aqui parece que os escritores escrevem para a própria comunidade. A consagração de um escritor tem que passar por todo esse aval histórico, crítico, acadêmico. Existem escritores que fazem sucesso de público e, no caso, Paulo Coelho é um exemplo inegável. Tudo bem que existam essas fórmulas mercadológicas em funcionamento, mas elas existem também para produtos que fracassam. Nesse aspecto, qual o papel do público que compra a mercadoria “livro”? O quê é destinado a ele? É somente a crítica ou somente são os pares da academia que determinam o valor de uma obra? Ou esse sucesso de público ele tem tanta importância como essa opinião acadêmica e crítica?

AD — Olha, Valdir, não acho que Paulo Coelho deve ser desprezado, não é isso, tal como ele foi consagrado, veiculado, publicado, traduzido, exaltado, a meu ver, ele é mais um fenômeno a ser estudado pela sociologia da literatura e da comunicação do que pela crítica literária.

Num país como o nosso, onde as deficiências de alfabetização são tão graves, ele atende a um determinado tipo de público. Agora, a universidade tem uma dificuldade muito grande, uma resistência a trabalhar com objetos que sejam sucesso de público, existe um traço elitizante muito forte. Então você veja, por exemplo, eu gosto muito de fazer paralelos nos cursos da graduação, não paralelos extremos, mas, por exemplo, o mesmo curso vai cuidar de Machado e de Aluizio Azevedo, duas formas realistas de narrar, mas já ouvi comentários de colegas, “por que Aluizio com o Machado?”, como se o Aluizio fosse conspurcar o Machado. A universidade se ocupa daqueles autores que, mesmo entre os consagrados, são os mais consagrados. Quer dizer, dos romances de 30, por exemplo, ela vai direto ao Graciliano, José Lins do Rêgo tem pouca chance, Rachel de Queiróz, nem pensar, é uma coisa diabólica. Infelizmente, a

universidade como instituição é uma máquina pesada e mudanças em instituições só ocorrem a longo prazo.

Mas quando penso no Paulo Coelho, me lembro de um fenômeno que existiu nos anos 50, 60, fez um sucesso enorme e desapareceu do panteão: José Mauro de Vasconcelos. Era o Paulo Coelho dos anos 50, 60, seu romance mais famoso *Meu Pé de Laranja Lima*, que virou até novela de televisão, se não me engano, mas ele praticamente desapareceu. Se fosse feito um estudo de sociologia da literatura, não de crítica, poderíamos verificar o valor de Paulo Coelho ou José Mauro de Vasconcelos na divulgação da literatura e da leitura.

Criação literária: guerra de estilos e auto-ilusão do inusitado

Mônica Junqueira — Sou arquiteta e quero fazer um comentário: quer dizer que em literatura valoriza-se os grandes exemplos do passado, mas não se estimula a criação? Porque na área de arquitetura é um pouco diferente. Sou professora de história da arquitetura brasileira, nunca me passaria pela cabeça comentar, seja Oscar Niemeyer ou Vilanova Artigas, quer dizer, vamos aprender com eles, mas o que se estimula é ser um Vilanova Artigas hoje, certamente não é reproduzir aquilo que foi feito. O desafio é ser um Machado de Assis hoje, o que é ser um Mário de Andrade hoje, enfim, temos que aprendê-lo para nos posicionarmos da maneira crítica sobre o que foram esses autores ao seu tempo e à sua época.

NO — É bastante clara uma guerra de estilos, ou seja, você vai encontrar poetas que são pré-semana de 22 e poetas pós-semana de 22, você vai encontrar poetas que seguem claramente a tendência concretista, que é da década de 50. Obviamente, desse número, desse vagalhão de poetas existentes no Brasil, um pequeno número vai dar de ombros para essas questões, porque está muito enfronhado numa pesquisa particular desvinculada de qualquer ligação com escolas.

Percebo uma auto-ilusão muito grande dos jovens criadores brasileiros. A auto-ilusão de que estão fazendo algo que nunca foi feito antes, que não têm nada a

dever nem aos concretistas, nem aos modernistas. Prefiro aceitar que a minha briga é menos íntima e um pouco mais comum, aceitar que minha prosa, a minha literatura está muito vinculada com o que foi feito do modernismo pra cá, ou seja, é uma literatura do século 19 e dei azar de cair justamente nessa virada de século, ou seja, nasci no século 20, e já estamos no 21, mas tenho muito do século 19, do que foi fomentado com as primeiras vanguardas. Acho que essa sinceridade consigo mesmo é muito mais valiosa do que a empáfia de achar que estou fazendo algo novo, quando isso não é tão simples assim
MJ — O importante é acreditar em si, e não se submeter a um modelo.

Paulo Coelho 2: Situação da (des)educação no Brasil

NO — Sem dúvida. Quanto à questão de vender ou não: os escritores não querem abrir mão da sua formação intelectual e do seu modo de ver e entender literatura apenas para vender, porque, como o Dimas falou, o caso do Paulo Coelho não é um caso de crítica literária, seus livros são tão corriqueiros e tão banais que, realmente, ele espanta enquanto fenômeno porque diz muito mais da situação da educação no Brasil, do que da situação da literatura no Brasil.

No entanto, a partir do momento em que o Paulo Coelho, que na minha concepção não é escritor, vai para a Academia Brasileira de Letras, percebe como tudo fica nebuloso? Vejo isso também nos mecanismos de *marketing*, de propaganda. Na hora em que tudo isso fica nebuloso, como explicar para o leitor comum que há pessoas na academia que não são escritores?

Público — Quem tem de se explicar é a Academia.

NO — Mas para a Academia está tudo certo, eles estão felizes da vida. Quando comecei a acompanhar com mais atenção o mercado editorial brasileiro, tudo foi ficando um pouco mais nebuloso, tenho intenção de escrever uma pequena crônica, até humorística, para tentar definir os diferentes tipos de escritor, acho que falta nomenclatura nesse país. Acho que o primeiro passo é não adotar a atitude da década de 60 e dar as costas para o mercado.

AD — Isso é verdade...

Público — Sessenta por cento do mercado é analfabeto...

NO — Que é a nossa realidade...

Público — Analfabeto, mas não burro...

AD — Sabemos também que o Prêmio Nobel tem um lance mercadológico violento. Escritores de grande alcance nacional e internacional e que, aqui no Brasil, a universidade vê com certo desdém, temos Jorge Amado e Erico Veríssimo. Jorge tem variações na carreira, um ou dois romances de alta qualidade e outros bem inferiores, é como o Machado, três ou quatro grandes romances, Érico Veríssimo, a mesma coisa. Voltando nessa história do Prêmio Nobel, não espanta saber que fomos contemporâneos de um Borges e que essa academia sueca nunca deu um prêmio para esse cidadão? E quanto ao Júlio Cortazar? Não jogaram o Dom Hélder Câmara fora de uma competição pelo Prêmio Nobel da Paz? Quem que fez a jogada? Foi o governo brasileiro, sabemos disso.

Uma academia nos moldes da francesa

AD — A Academia Brasileira de Letras foi idealizada mais como um órgão de coesão nacional pela língua, do que qualquer outra coisa. Foi inspirada na academia francesa, claro, só que a academia francesa não admite apenas pessoas advindas da literatura, porque a academia francesa não aquilata a excelência nas letras, é a excelência na atividade profissional. Mas isso é algo que a Academia Brasileira de Letras não divulga. Machado de Assis era muito esperto nisso: a Academia devia representar uma espécie de cristalização do conhecimento científico da época, mas com modelo rigorosamente afrancesado. Havia a preocupação de fazer do Rio de Janeiro uma espécie de vitrine do país, tínhamos acabado de passar pela abolição, portanto já éramos um país moderno, oficialmente não tínhamos mais escravos, se eles morriam de fome pelas ruas (e se continuam morrendo de fome) isso é outra história, mas oficialmente tínhamos uma república, não tínhamos mais um rei, etc., mas a história é tão ingrata e tão irônica que, ao mesmo tempo em

que se cria a Academia Brasileira de Letras, o Antonio Conselheiro faz um esparramo no sertão da Bahia, mostrando que o país não era tão moderninho assim, e ocorre Canudos no mesmíssimo ano.

A história é impiedosa, não é? No mesmíssimo ano. Acabou com o mito da Rua do Ouvidor. Dez anos depois, em torno de 1907, ocorre um primeiro racha, o grande crítico literário do século 19 e um dos fundadores da Academia, José Veríssimo se afasta. Por quê? Porque esta admitiu, pela primeira vez, um cidadão que não tinha nada a ver com literatura, foi uma candidatura rigorosamente política de um engenheiro de obras, esse cidadão que constrói pontes, estradas e que precisava dum único discurso, que fez publicar em corpo 45, para dar pelo menos três páginas, entendem?

Quer dizer, existem grandes figuras que ficaram de fora, o Sérgio Buarque de Holanda dizia que só entrava para a ABL quando trocassem o chá das cinco pelo uísque das cinco, Drummond nunca quis, Guimarães Rosa não tomou posse da Academia e 48 horas depois não morreu de emoção? Manuel Bandeira, quando entrou, tinha que falar do Júlio Ribeiro de *A Carne* que, como romancista, é fraquinho, coitado... O Manuel Bandeira faz um discurso brilhante sobre o Júlio Ribeiro, não como romancista, mas como um intelectual de seu tempo e como gramático, porque o Júlio Ribeiro havia sido gramático. Outro grande momento foi quando Euclides da Cunha tomou posse na Academia sendo recebido por Sílvio Romero, um dos grandes intelectuais do século 19!

Se fizermos um levantamento de todos os ocupantes da Academia até hoje, eu duvido que se salve 50%. Duvido. Mas, a minha pergunta é sempre essa: e se fizermos um levantamento da classe médica? E um levantamento da Igreja Católica? Ou da igreja protestante? Por outro lado, a ABL deixou de cumprir certas obrigações fundamentais: cadê o grande dicionário de língua portuguesa brasileira que a Academia prometeu durante tanto tempo?

LITERATURA E CULTURA DE MERCADO

Introdução: A diluição da fronteira entre alta e baixa cultura

No contexto da Revolução Industrial, que se inicia na Inglaterra no século XVIII e atinge seu auge com o nascimento da grande indústria no século XIX, a emergência da grande imprensa desempenha um papel fundamental nos rumos da literatura. John dos Passos começa a trilogia USA assinalando uma data precisa — 1900 — e usando um procedimento significativo: a inclusão de títulos de jornais. Cada fragmento narrativo dessa obra é encabeçado por uma seleção de títulos correspondentes à época em que ocorre a ação. O processo revela que para Dos Passos situar a ficção na história presente, “o espírito de época” se manifesta nos jornais diários.

Na América Latina toda a literatura do século XX foi escrita num processo paralelo ao desenvolvimento da sociedade de massa, da sua cultura e de seus meios de comunicação. No Brasil, os escritores que começam a escrever nos últimos 40 anos já o fazem no interior duma indústria cultural consolidada. Nos anos de ditadura militar (1964-1984), os grandes jornais ainda eram considerados poderosos formadores de opinião entre outras razões pelo fato de terem em seus quadros escritores e críticos escrevendo com liberdade e independência impensáveis em nossos dias e a despeito da censura implacável do regime, ideologias à parte. Tempos heróicos.

De lá para cá, mais precisamente desde 1987, o ano da moratória, o processo de globalização se intensifica, determinando profundas transformações nas condições de produção, edição e difusão das obras. O meio literário passa a ser regido quase exclusivamente pelas leis do mercado editorial, que monitora obras e autores, e da mídia, que vende modismos como inovações estéticas, ambos comprometendo irrevogavelmente o valor do produto final e o moral do escritor. Apenas para ilustrar a cegueira midiático-mercadológica: na Bienal do Livro de 1990 os agentes literários internacionais desaparecem da cena brasileira (quando cessa a publicação de obras experimentais) e só

retornam discretamente na de 2002 (quando se evidencia a produção experimental que voltou a ser publicada no fim da década). Como se, durante 12 anos, não interessasse ao resto do mundo, aliás globalizado, a literatura escrita no Brasil, desvalorizada que estava em seu próprio mercado.

Entretanto, os escritores continuam a existir, sobrevivendo a um inimigo infinitamente mais poderoso que o estereotipado general de óculos escuros: o dinheiro, visto que é o lucro quem dita as regras em todos os setores da vida humana, é ele quem determina, nivelando por baixo, a estética de toda a produção artística contemporânea. O sociólogo inglês Michael Featherstone³⁰ considera que o império das leis de mercado, ao provocar a substituição da ética pela estética, leva à perda da postura crítica e do envolvimento político, pois sem uma representação, ou um modelo explanatório, extingue-se a capacidade de agir com o intuito de mudar o mundo, a chamada “perda da utopia”. A crítica Walnice Nogueira Galvão expõe a situação com lucidez fulminante:

“O dado decisivo do panorama mundial nas últimas décadas é o fundamentalismo do mercado. Uma certa concepção de alta cultura — e de alta literatura — que tínhamos até há pouco pereceu. Democratização versus degradação — e é aqui que reside a falácia. Uma lógica perversa viria a imperar privilegiando o investimento em novidades que, devido a sua facilidade e baixo custo, degradariam cada vez mais o gosto do cidadão. Foi assim que os produtores agiram, enquanto se justificavam dizendo dar ao povo o que ele queria e não o contrário. Os produtores é que se empenharam numa campanha de deseducação, infantilizando o público (caso do cinema), imbecilizando-o (caso da televisão), tratando seu ouvido como penico, na célebre frase de Nana Caymmi (caso da música), analfabetizando-o (caso da literatura). A tal ponto que certos gêneros perderam a razão de ser, porque vieram a faltar artistas e cultores.”³¹

Indústria cultural significa produção de vida cotidiana, uma vez que seus produtos penetram em todos os interstícios do viver contemporâneo. Eis por

que o aspecto predominante da literatura urbana pós-60 é a diluição da fronteira entre a alta cultura e a cultura de massa (característica do alto modernismo) e o surgimento de novos tipos de texto impregnados de formas, categorias e conteúdos da indústria cultural, combatida fortemente pelos ideólogos do moderno, desde o New Criticism até Adorno e a Escola de Frankfurt. Segundo Frederic Jameson, os pós-modernistas têm revelado enorme fascínio pela paisagem degradada do brega e do *kitsch*, dos seriados de tevê e da cultura do *Reader's Digest*, dos anúncios e motéis, dos *late shows* e filmes B hollywoodianos, da paraliteratura de bolsilivros de aeroporto, subcategorias do romanesco e do gótico, da biografia popular, histórias de mistério, crimes e ficção científica. Ele assinala:

“O que ocorreu é que a produção estética hoje está integrada à produção de mercadorias em geral. Uma urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades — de roupas a aviões — atribui uma posição e uma função estrutural cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo (...) A cultura pós-moderna global é a expressão interna e superestrutural de uma nova era de dominação, militar e econômica, dos Estados Unidos sobre o resto do mundo.”³²

Na década de 90, a Internet se firmou, não só como o diferencial de época, mas também como um importante veículo de divulgação de obras e autores. A Internet veio preencher, embora precariamente (uma vez que seu público é bastante restrito), os espaços antes franqueados à literatura nacional na grande imprensa, bem como as lacunas abertas pela rarefação dos espaços de socialização como livrarias, bares e restaurantes boêmios, pontos de encontro de escritores e intelectuais em 70/80, rarefação devida inclusive à intensificação da violência urbana do período posterior.

A crise não está na criação — não é de escritores nem de críticos —, mas prejudica especialmente a produção (e a crítica) literária experimental de alta qualidade.

À guisa de fechamento, ficam algumas questões cujos desdobramentos merecem ser esboçados, questões suscitadas quando, por exemplo, os valores

do mercado, os valores econômicos sobrepujam os demais, inclusive os estéticos. Qual é a situação da crítica literária quando a instância maior de julgamento são as listas de *best-sellers*?

O que acontece à literatura — arte do humano — quando o maior valor humano passa a ser o dinheiro? E o que acontece à “cultura do dinheiro”? Tais questões são discutidas nesse debate realizado dia 23 de setembro de 2002 com a participação dos escritores Bernardo Ajzenberg (*A gaiola de Faraday, Variações Goldman*), jornalista, ombudsman da *Folha de S. Paulo* (de 2000 a 2004), e Deonísio da Silva (*Avante, soldados: para trás, Orelhas de aluguel, Os guerreiros do campo*), professor universitário e jornalista, e mediado por Márcia Denser, pesquisadora e escritora.

Perfil de escritor

Deonísio da Silva — Eu venho do meio universitário, e este se contenta com a autoria apenas — mesmo quando o autor poderia consolidar seu nome como escritor, com aquele perfil que espero que a gente delineie esta noite —, mesmo quando acontece isso, o sistema universitário, como de resto as academias, confinam o autor a que ele abrilhante seu currículo com a publicação, não interessa se terá ou não leitores. Então a tríade é rompida nos *campi*. O berço se torna túmulo imediatamente. O sujeito nasce como autor e é sepultado ali no “*campus* de concentração”, de modo que não há depois mais do que cruzeiros e tumbas que memorem os nomes. O currículo fica um grande cemitério.

Mas a Márcia sempre teve uma especial predileção pela pesquisa no sentido de descobrir quem estava escrevendo o quê e onde. Eu vivia no Rio Grande do Sul, tinha publicado meu segundo livro, e, por uma daquelas coisas paradoxais dos anos 70, ele fora premiado pelo Ministério da Educação e condenado pelo Ministério da Justiça, então me apresentava a cada oito dias para mostrar ao governo local que eu não tinha tornado a delinqüir, isto é, a escrever do jeito que estava escrevendo.

Um dia, passei numa banca e comprei uma revista *Nova* e lá estava um artigo da Márcia Denser sobre a nova literatura brasileira, onde ela destacava, entre

outros, um livro meu chamado *Cenas indecorosas*. E vim a saber que quem fazia aquela coluna era também uma escritora e assim cheguei aos livros dela. E o Bernardo entra de alguma forma nesse perfil. Porque na minha condição anfíbia de escritor e professor universitário noto freqüentemente que o que falta às pessoas que se ocupam de livro entre nós é uma certa sensibilidade para o caráter sagrado do livro. Não que o autor deva ser preservado de críticas, não é isso, nem que o livro seja preservado, mas que se tenha respeito pelo autor e pelo livro, e esse respeito começa por perceber a sua existência.

Censura e produção cultural

DS — Derrubada a ditadura militar e vencidos os obstáculos para a liberdade de expressão, a censura encontrou no Brasil, apenas no governo Geisel, 508 livros para proibir. Foi muito longo aquele processo de abertura, é bom a gente lembrar isso, senão corremos o risco de embarcarmos nesses elogios que estão vindo ao governo militar de onde menos se espera. Mas como disse o Barão de Itararé “De onde menos se espera, dali é que não sai nada mesmo”. Tivemos o governo de distensão do Geisel, que durou quatro anos, e o governo de abertura do Figueiredo, que durou mais cinco anos, foram nove anos. Quem jogou futebol sabe o quanto dói uma distensão, agora você imagina uma distensão que leva tanto tempo, não é?

Vencidos esses obstáculos, não se censuram mais livros no Brasil, não se prendem mais escritores como quando o coronel Erasmo Dias era Secretário de Segurança de São Paulo. Assim que o Armando Falcão recolheu o livro *Em câmara lenta*, do Renato Tapajós, ele entendeu que devia recolher também o autor e trancafiou o Renato numa cela. Essas coisas não acontecem mais, você tem garantida a liberdade de expressão, quer dizer, você publica o que bem entende.

Conspiração contra a transparência

DS — Então nós temos grandes dificuldades, não só para o livro, mas para toda a produção cultural e para as artes no Brasil, de um modo geral. Porque aquilo que afeta a literatura acaba também afetando o teatro, a música, a dança,

porque o público é sempre o mesmo. Nós somos sempre os mesmos. Vejo da parte da imprensa uma conjuração contra a transparência, o espelho que a produção cultural devia refletir.

No caso da literatura, ela se manifesta da seguinte forma: o Brasil tem hoje cerca de 1200 editoras produzindo livros; o mercado editorial, segundo estatística da CBL (Câmara Brasileira do Livro), produz 350 milhões de exemplares no ano. O que é muito pouco, porque aí estão incluídos também os livros didáticos, não dá dois livros por habitante, é uma taxa muito baixa. Se tirar a produção do livro didático cai muito mais, vai para zero vírgula alguma coisa, não chega a um livro por habitante ao ano.

A exceção é o estado do Rio Grande do Sul, onde essa média é mais alta por razões da formação do estado. Lá a imigração europeia organizou melhor as coisas. Melhor porque o imigrante europeu, notadamente o alemão, não começa uma comunidade sem uma igreja, onde o livro tem uma função especial, porque é uma igreja protestante (já a católica tradicionalmente despreza o livro). Na protestante lia-se a bíblia, a igreja dividia um lugar de leitura com a escola e o jornal. Então esses três pilares presidiram o nascimento da cidadania e da sociedade gaúcha, entraram em sua formação, levaram a um estado mais politizado e com elevado índice de leitura. O autor gaúcho é o único que não pode se queixar do seu estado.

A imprensa faz ocultação da produção literária

DS — Sem generalizar o que ocorre na imprensa, minha tese é a seguinte: a imprensa brasileira, de um modo geral, faz um trabalho no sentido de ocultar a produção literária brasileira e sonégá-la ao público. As razões podemos discutir, mas acho que não temos uma imprensa à altura da exuberância que as nossas letras vivem neste alvorecer de terceiro milênio. A imprensa não é um espelho para essa produção literária. Nós não temos esse espelho. Também não temos os discernimentos.

Não temos, com raras exceções, um profissionalismo nessa área. Por exemplo, não sei o que a *Folha de S. Paulo* acha da literatura brasileira, e acho que ninguém sabe. Não há uma tradição no jornal, não há a visão do jornal a respeito da

literatura brasileira, que autores o jornal recomendaria ou que apreciaria ou que reconheceria dentro dos estatutos: este é um autor, aquele é um escritor. Nós sabemos quem o jornal reconhece como político, está sempre nas primeiras páginas, há uma atenção para alguns segmentos da vida nacional que estão muito bem delineados.

A imprensa está dizendo que os autores brasileiros que estão indo para a Academia Brasileira são irrelevantes, não são representativos. Nós não temos uma posição de analistas a respeito disso. Então o que acontece? Eventualmente — e depende muito mais de pessoas que lá estejam por um período — aparece um bom profissional que fica atento pelo período que está na editoria e que acaba emitindo juízos fundamentados sobre produção literária, mas apenas por sua iniciativa pessoal.

Modernismo superestimado

DS — Tivemos safras de boa literatura, que a imprensa espelhou, mas fico muito desconcertado com um certo ar necrófilo da mesma, sobretudo nos cadernos literários. É freqüente demais a invocação, a análise e quase sempre o já dito, o já conhecido, o já lido, sobretudo em virtude dessa obsessão pelo Modernismo. O Modernismo foi superestimado, está sendo superestimado em todos os nossos cadernos e publicações especializadas. Enfim, defendo o enterro do Modernismo. Eu acho que o cadáver já está merecendo as exéquias faz algum tempo, e é freqüente que, ao surgir um autor, alguém o compare com aquele dos anos 20 — e nós merecemos que essas coisas sejam postas para exame nos seus devidos lugares, porque equivaleria aos dos anos 20 não serem reconhecidos, porque eles teriam que ser comparados com os de 70 anos antes, lá em 1850, quando ainda não havia romance no Brasil, época em que engatinhávamos literariamente, uma vez que a independência política tinha acontecido pouco antes.

Revista *Veja*: invisível incompetência

DS — Penso nos críticos que passaram pela revista *Veja* — que no meu modo de entender devia ser revista *Óia* porque é muito arcaico o olhar dela sobre a produção cultural brasileira. Refiro-me à *Veja* porque é a maior revista semanal

de informação do Brasil — e vejo que não aparece, não vemos a incompetência dos sujeitos que estiveram na editoria de *Veja*. A sociedade está desorganizada o suficiente para não cobrar nada, mas encontramos ali critérios absolutamente inaceitáveis (como de resto em outras revistas) e me desconcerta que se tenha que informar ao distinto público que os livros mais vendidos são aqueles. Mas o que interessa ser o mais vendido dentro duma amostra arbitrária da produção cultural? Esse é um dado completamente marginal! Se na época do Renascimento dissessem “quem está vendo Leonardo Da Vinci, Michelangelo, Rafael?”, estes não existiriam se você não os estivesse vendo? O cliente era outro e pequeno o público, mas hoje tudo sobrevive em função do “deus mercado”.

Mercado inclusive que acabou de levar Paulo Coelho para a Academia. Vejo uma certa obsessão com essa coisa “do que mais vendeu”. Além do mais, há fortes indícios, para não dizer evidências, de que aquelas listas não têm auditoria alguma, porque é impossível medir daquele modo. Do jeito que se faz aquela lista de *best-sellers* é impossível chegar àqueles autores. Se utilizassem essa insuficiência de critérios de pesquisa para ver quem ganharia as eleições, não haveria essa confluência. Erra-se feio, como se errou já de fato em anos passados.

Gosto de pesquisar em jornal e revista velha, então pego um monte de revistas com os mais vendidos dos anos 70, com autores que eram badalados, aqueles que seriam os maiores da literatura nos próximos anos e não aconteceu nada! Todos erraram e ninguém é responsável! Não houve esse olhar, não houve essa orientação, não houve nenhuma luz, nenhum discernimento. A minha geração de escritores, ao menos, tinha o reconhecimento da Polícia Federal, das forças de segurança, da repressão. A polícia sabia quem eram os autores, onde estavam, o que escreviam. É uma competência que admiro muito. Repugno o método, mas não posso negar que eram competentes. Fui interrogado por um general do exército que servia na Polícia Federal e me surpreendi com o seu conhecimento literário, ele se preparou para o meu interrogatório muito mais do que eu para responder a ele, e eu tinha 26 anos. Então a repressão sabia onde estavam os autores, mas nenhum jornal, nenhuma revista, nenhuma seção encarregada de livros hoje no Brasil sabe quem são os autores brasileiros. Essas deformações levam a coisas desconcertantes. Há um autor no Brasil que diz estar sempre ameaçando abandonar a literatura para se dedicar à

agropecuária, mas a agropecuária foi o único ramo que nunca abandonou, porque está integralmente dedicado àquele ramo; ele escreveu dois bons livros, que aprecio, mas não sei qual é o estratagema que usa para fazer com que a mídia cultive essa idéia e diga “Ó, tá vendo, abandonou a literatura”, mas abandonou a literatura porque passou dos 60 anos e tem dois romances? Só a mídia alimenta coisas assim.

Ocultação 2: a universidade

DS — Além disso, outra poderosa organização ajuda nessa ocultação: a universidade. Quanto mais cursos superiores nós temos no Brasil menos se lê, é uma coisa muito curiosa. A minha área específica de atuação é letras, e em letras acontece uma coisa impressionante: se você funda um curso de letras numa cidade, ou numa universidade, você não vê o espectro dessa fundação. Quer dizer, você não multiplica leitores, não produz leitores com seu curso e também não produz análises.

Fica assim aquilo que a universidade sempre foi: um sistema cartorial. Se você já está lecionando e é advogado, você leciona português, ou se você é geólogo e já está lecionando, então leciona português. No estado mais avançado da federação, São Paulo, os nossos professores de língua portuguesa não são formados em letras, estes são minoria. Não acontece só em letras, acontece também em direito, acontece em vários setores das humanas. Mas não acontece na área das exatas, por exemplo. Porque se você der um título para um sujeito que faz ponte e ele não souber fazer a ponte, a ponte cai e fica evidente a incompetência.

Quando aluno na universidade de Ijuí vivia inconformado com meus professores, pois estes estudavam escritores até a década de 30; eu fazia meu curso nos anos 70 e eles lá, nos anos 30. Mas, ao fazer mestrado em Porto Alegre, descobri um autor muito querido, que foi decisivo na minha mudança de rumos, Guilhermino César. Ele era poeta, romancista, professor, tinha uma visão de mundo abrangente, e esse olhar me encantou, me fez ver outras coisas. Mas notei que, como ele tinha esse outro olhar, era malvisto pelos colegas, mais

tarde pude até comprovar teoricamente a razão dessa atitude: é difícil, para alguém sem repertório, notar o repertório do outro, praticamente é quase impossível.

Cheguei na USP para fazer o doutoramento e descobri, para o meu desconcerto e perplexidade, que no centro da excelência das letras e da literatura no Brasil a coisa não era diferente. Havia uma abominação pelo novo e pelo contemporâneo, também só estudavam até a década de 30, e eu já fazia o doutorado nos anos 80. Na Universidade Federal de São Carlos me bati durante 14 anos por um curso de letras.

Em Ijuí, onde fui professor do curso de letras, fundei “A Semana da Cultura Brasileira”, uma semana por ano, quando convidávamos escritores como João Antônio, Nélide Piñon, Antônio Torres, Luiz Antônio de Assis Brasil. Durante três anos, esses encontros foram um sucesso, o autor saía de lá e vendiam-se na cidade de 1000 a 1500 exemplares do seu livro durante o ano. Num país em que a edição padrão é 2000 a 3000 exemplares, um autor vender numa pequena cidade em um ano cerca de 1500 exemplares é uma coisa realmente relevante.

Mídia pautando a arte: modismo como inovação estética

MD — Obrigada, Deonísio. Quero registrar que a tese de doutorado de Deonísio da Silva é sobre Rubem Fonseca e a censura no Brasil.³³ E agora passo a palavra ao Bernardo Ajzenberg.

Bernardo Ajzenberg — É uma honra estar ao lado de duas figuras de uma geração de escritores que me serviu de guia durante muitos anos e, com certeza, continua servindo. Pretendo levantar algumas questões, uma delas assinalando um dos pontos que o Deonísio levantou. A primeira é uma questão que me incomoda muito e particularmente nos últimos anos tem se acentuado: é o fato de a mídia pautar a arte, no caso, a literatura. Aquela idéia de que atualmente alguns autores elegem temas que estão sendo privilegiados pela mídia.

Deveríamos tomar cuidado no sentido de não ficar glamourizando certas produções literárias que, alimentadas pela publicidade, acabam passando como

uma espécie de nova estética. Um exemplo evidente é essa questão da violência, favelas e miséria. Dos anos 90 para cá surgiu uma onda de livros sobre violência, de filmes, etc., que explodiu do ponto de vista do *marketing* e da indústria cultural, a exemplo de *Cidade de Deus*.

Não estou fazendo o julgamento do filme, mas do ponto de vista da penetração macro, micro, míni, máxi, em todos os níveis, por todos os poros, de uma certa idéia no sentido de que todos temos de tratar na literatura desse mesmo tema, independentemente do valor que possa ter. A chamada “série temática” realmente me incomoda muito.

Justifica-se de alguma forma se você parte do princípio daquela antiga idéia de que a literatura deva servir como um instrumento para a intervenção na realidade, quer dizer, justifica-se apenas teoricamente, pois me parece que do ponto de vista artístico isso é enganoso e perigoso. E, ao mesmo tempo, como a mídia trata desses temas sistematicamente, em função até de uma deterioração concreta da realidade e, por outro lado, em função de uma auto-alimentação de pautas, cria-se uma espécie de círculo vicioso.

Assim a mídia faz os cadernos que tratam de cidades uma vez por semana, há ali uma pauta sobre miséria e favelas, e no dia seguinte sai um livro de contos sobre violência. E está tudo entrelaçado. Como ninguém reflete a respeito, nem faz autocrítica, uma coisa vai alimentando a outra, e aí temos uma enorme produção de textos que daqui a poucos anos não terão valor algum, tanto do ponto de vista jornalístico como literário.

Não existe jornalismo cultural, a imprensa se entregou ao mercado

BA — Eu tenho uma visão muito pessimista do que se pode chamar de jornalismo cultural. Não existe jornalismo cultural. A grande imprensa no Brasil está absolutamente entregue ao mercado. Não vejo exceções. Os cadernos culturais dos grandes jornais, das chamadas grandes revistas, estão todos numa degradação extremamente acelerada, ocorre uma ausência de referências, de parâmetros de reflexão dentro das redações sobre o que vale a pena, o que

interessa conhecer, o que interessa divulgar autenticamente, genuinamente, verdadeiramente como coisa que tem potencial. Não existe essa discussão.

As redações estão paupérrimas do ponto de vista intelectual e material, sem tempo para discutir nem refletir. Não faço aqui um julgamento individual das pessoas, mas é uma estrutura toda que esmigalha essas reflexões. Por mais que um editor goste de literatura, pois existem pessoas com vontade de ler, de conhecer etc., essas pessoas estão esmagadas por uma máquina de produção diária de matérias pautadas pela indústria cultural, cheias de recomendações nem sempre legítimas, e assim vão tocando a vida profissionalmente. Não existe um compromisso com a arte, acho que essa é uma situação muito grave.

Uma coluna chamada “Autores Brasileiros”

BA — Durante três anos, de 95 a 98, assinei uma pequena coluna na *Folha* chamada “Autores Brasileiros”. Fora um convite para escrever resenhas sobre autores brasileiros feito, na época, pelo Alcino Leite Neto e Augusto Massi, que trabalhavam no caderno “Mais”. Não sou crítico literário, mas adoro literatura, então bolei uma coluna cuja proposta seria tentar descobrir autores brasileiros e divulgá-los, não por paternalismo, antes por uma questão de compromisso e achar que existem pessoas querendo produzir e obviamente não têm vitrine, espaço para se submeter a uma apreciação mais ampla. Fiz a coluna durante três anos, comecei a receber muita coisa, a ter contato com vários autores, foi muito interessante.

Há inclusive uma geração de autores mais novos do que eu, alguns até estão participando desse ciclo que a Márcia organizou,³⁴ com quem tive contato. Existe uma série de autores que apareceram nos últimos dez anos, no mínimo, de boa qualidade. Percebi isso de uma maneira muito simples, prática, indo às livrarias. Em 1998, por motivos pessoais, não pude mais escrever a coluna — não estava conseguindo ler, não estava dando tempo — decidi parar. Mas a coluna também morreu, o jornal não se preocupou de colocar outra pessoa no lugar. Teoricamente é um jornal com compromissos, com projetos, etc.

Mas não é assim que funciona, às vezes depende mesmo do indivíduo, até duma questão de força de vontade, como disse o Deonísio. Quando parei, a coluna acabou e não foi retomada até hoje.

Imprensa alternativa à censura econômica

BA — Mas, como se dizia nos anos 70, não dá para abandonar a trincheira. Num país como o nosso, em que o espaço para leitura e sua divulgação é extremamente restrito, é utopia imaginar que se irá conseguir com que mais gente leia os seus trabalhos ou os trabalhos dos seus colegas sem passar um pouco por essa trincheira. Fazendo uma analogia com os anos da ditadura, quando surgiu uma imprensa alternativa, de certa forma, hoje, vemos surgir uma imprensa alternativa a essa censura do ponto de vista da indústria cultural, que implica numa ausência de preocupação e compromisso da grande imprensa com relação à literatura.

Assim, há o surgimento de alguns jornais ou revistas que sobrevivem com dificuldade, mas que procuram chegar a um público interessado em literatura, como a revista *Cult*, o jornal *Rascunho*, do Paraná, um tablóide interessante, polêmico e um pouco irresponsável, mas que coloca interrogações ao *status quo* literário. Nos dias de hoje, essa imprensa alternativa é talvez o único espaço para se pesquisar a produção literária, inédita ou não. Claro que na grande imprensa existem algumas exceções, de repente aparece algo no *Globo*, na *Folha*, no *Estadão*, mas não é sistemático, porque não representa uma preocupação sistemática, pois depende do momento, de circunstâncias, até materiais de fechamento.

Às vezes — isso é uma coisa tão absurda — uma determinada resenha não é publicada por falta de espaço, e depois, como outro jornal já deu, não será publicada nunca! Do ponto de vista do jornalismo cultural isso é uma coisa ridícula. Quer dizer, o furo jornalístico na questão da produção cultural, do meu ponto de vista, não devia existir, porque a resenha ou crítica não é uma notícia, não pertence a essa esfera competitiva, mas à esfera do debate, da polêmica. A *Folha* tem o caderno “Mais”, bem trabalhado embora um pouco elitista; em

termos de literatura é fraco, não cobre literatura, basicamente é muito mais voltado para não-ficção e ensaios, uma discussão que tem o seu valor mas não dá conta do problema. Infelizmente esse é um cenário péssimo. Internacionalmente, do que tenho acompanhado um pouco, Espanha, França, Inglaterra e Estados Unidos, há uma vida cultural que corre por fora da grande imprensa e que abre um espaço enorme para a crítica especializada, essa é a diferença. Vejo a nossa imprensa de tal forma atravessada pelo “deus mercado”, que não vejo solução nem a longo nem a curto prazo para uma mudança de condições no que se refere à produção cultural no Brasil.

Universidade e irresponsabilidade

BA — Um outro item é a questão da universidade. Quando fazia a coluna para a *Folha* deparei com um muro, um bloqueio extraordinário, ao fazer palestras em universidades. Estive na Unicamp, em São Carlos, etc., sempre conversando com os alunos e, de fato, os professores pararam realmente nos anos 50, no máximo, 70, vão até Clarice Lispector e pronto. Isso é uma irresponsabilidade brutal, uma espécie de sem-vergonhice intelectual na medida em que foge de uma responsabilidade que é dela própria, da academia. Eu vejo assim. No passado já foi diferente, vários críticos dos anos 40, inclusive os acadêmicos, revelaram jovens autores que posteriormente se tornariam grandes escritores! Mas hoje, sem dúvida, existe uma resistência da academia em encarar novos valores.

Sem levar para o lado pessoal — até porque existem professores dos quais fiquei amigo e que são pessoas encantadoras —, esse é um problema mais profundo, de definição de prioridades, de definição de responsabilidades, de se determinar qual é o lugar da universidade, qual é o lugar dos críticos, qual é o lugar da imprensa. Em nosso país tudo está por ser feito. Nesse aspecto, ainda somos muito pobres, os cursos de letras existentes não constituem um contrapeso a toda essa situação, e também nesse aspecto sou muito pessimista, cabem aqui alguns convites à reflexão.

O mercado levou Paulo Coelho para a ABL

MD — Já que surgiu essa questão da academia e da crítica, quero colocar o seguinte: se o mercado é a estância maior de julgamento de uma obra, nesse caso como fica a crítica?

DS — Por exemplo, o mercado levou o Brasil e muitos lugares do mundo a pensar que o Paulo Coelho seja um representante da literatura brasileira e que, numa seleção de 40 entre dez mil escritores em atividade, o Paulo Coelho esteja entre os 40. Na seleção brasileira de futebol isso jamais aconteceria, porque um perna-de-pau desses não chegaria na seleção, onde quem não sabe jogar não entra. Quer dizer, em outros campos avalia-se o desempenho para fazer uma seleção, mas na literatura não, você não tem esse critério.

Leio no *New York Review of Books* ou no *Times* longos ensaios publicados no verso de anúncios de editoras. Algo que não temos no Brasil. Quer dizer, as editoras brasileiras também têm diante do jornalismo cultural uma atitude sem-vergonha. Quer dizer, elas esperam que um jornal, que é uma empresa, faça filantropia para elas ganharem dinheiro. Editoras que fazem contratos terríveis com os autores, quando fazem, tendo esse sistema de distribuição tão incompetente para o livro no Brasil, porque é um sistema brutal.

Houvesse o anúncio de livros nos jornais e teríamos maior saúde editorial. A submissão ao mercado ocorre quase por inércia. Como nenhuma outra força se move e o mercado se move sempre por conta própria, o mercado está sempre em movimento, então as coisas acontecem.

Economia de periferia = cultura de periferia

DS — Em 94, na Feira de Frankfurt, o editor de uma revista alemã pediu-me um texto, queria um olhar sobre a literatura brasileira, eu disse: “O meu olhar você não vai publicar, porque eu não consigo publicar em lugar algum”. O artigo se chama “Mortalidade infantil atinge também as letras”, porque os europeus gostam das nossas desgraças, a Europa tem uma especial predileção por nos

dar como exemplo de desgraças. Parece que aqui só existe menino de rua ou pivete.

Acho que, quando pedem um olhar sobre a literatura brasileira, acabam escolhendo temas como o negro na literatura, o pivete, o narcotráfico. Quer dizer, nós não podemos ter um Goethe, não é? O nosso negócio é ser Barrabás. Aliás, eu estava escrevendo um livro chamado *Goethe e Barrabás*. Me desconcerta essa questão: o brasileiro não tem direito de levantar uma questão relevante da condição humana. Como somos uma economia de periferia, também temos que ter pensamentos e cultura de periferia.

Prêmios literários: o valor não está no dinheiro

DS — Qual é a importância do prêmio “Jabuti” para as letras? Ele produz público? Ele produz autores? O “Jabuti” tem uma cobertura dos jornais muito boa e, no entanto, é um dos prêmios mais mal organizados do mundo. A universidade de Passo Fundo tem um prêmio que é o maior do Brasil, dá 100 mil reais ao autor do melhor romance do ano anterior. No segundo ano, empatou e ganharam dois. A imprensa brasileira não cobriu esse prêmio. Há dois meses atrás, fui jurado num prêmio instituído pelo governo de estado da Bahia. No velório do Jorge Amado, o ACM cochichou no ouvido do secretário “Temos que homenagear o Jorge Amado. Inventamos um prêmio aí”, então foi criado o prêmio “Jorge Amado de Literatura e Arte”. Fui júri da etapa final, demos 100 mil reais ao Ariano Suassuna.

O prêmio funciona assim: as instituições culturais inscrevem os autores, o João Ubaldo Ribeiro estava entre os inscritos. Várias equipes selecionam oito autores para desses oito tirarmos um, e o critério é para o autor que mais influenciou a sociedade brasileira no ano anterior. Esse júri por unanimidade escolheu Ariano Suassuna. Fernando Sabino chegou à final e foi muito defendido, inclusive por mim. Porque o Brasil também cria umas cristalizações incríveis. O Fernando Sabino foi colocado, por razões extra-literárias, num purgatório sem redenção porque escreveu *Zélia, uma Paixão*.³⁵ Ele está fazendo um trabalho maravilhoso publicando a correspondência dos modernistas.

Enfim, existem outros. A Associação dos Críticos de Arte (APCA) todo ano também dá prêmio, o “Jabuti” dá prêmios, Passo Fundo dá prêmios em dinheiro. O governo de Santa Catarina acabou de ressuscitar o “Cruz e Souza”, a questão não é dinheiro. O prêmio “Goncourt” na França dá um franco simbolicamente, mas é um prêmio que vale a pena ganhar. O valor não está no montante em dinheiro, mas sim no prêmio.

Prêmios 2 : literatura, instituição inconsistente

BA — Fui jurado do prêmio “Jabuti” num desses anos e compartilho essa idéia. É uma coisa, digamos assim, muito pouco científica. Quer dizer, fiquei admirado pela forma amadora com que é conduzido o processo de escolha. Acho que, no fundo, tudo está relacionado à fragilidade da instituição cultural no Brasil, não do ponto de vista amplo, mas em relação à literatura — no Brasil, a literatura como instituição não tem consistência. Existem ingerências extraliterárias muito fortes, e ninguém questiona nada. No caso do “Jabuti”, as editoras fazem os seus *lobs*, não precisam anunciar para ter penetração na imprensa, e o prêmio acaba indo para aqueles nomes mais ou menos previsíveis, com algumas exceções.

Mas é uma coisa promíscua no sentido de ganhar quem tem uma máquina razoável e alimentadora de divulgação permanente; ganha quem tem um bom departamento de divulgação. Ganha mesmo. Ganha espaço na mídia e então faz acordos. É aquela história: “dou exclusividade para você nesse livro, se você me garantir duas páginas”, ou o contrário, “me dá exclusividade que eu te dou duas páginas”. Algo que tem a ver com o que já foi dito anteriormente — a idéia de furo na área cultural — algo para mim sem o menor sentido, mas que existe do ponto de vista da concorrência que se estabeleceu, em termos de mercado, entre os órgãos de imprensa, jornal e jornal, revista e revista ou mesmo entre jornal e revista. Assim, a editora X, Y ou Z, com relacionamento de anos com pessoas de uma determinada editoria cultural, faz esses acordos diretamente. Pode-se dizer que é uma espécie de suborno, embora não se esteja necessariamente comprando ou pagando nada em dinheiro, é uma coisa um pouco turva. Quer dizer, é uma troca, uma espécie de escambo, e por isso também minha visão continua muito pessimista. O que eu estou chamando de

promiscuidade é o escambo, que só não chegou a um grau de degradação maior porque a qualidade da nossa literatura é muito boa. E isso segura muito mais a produção literária do que uma suposta intenção das editoras de descobrirem novos autores, editoras que não anunciam, uma vez que chegam à mídia por meio do escambo. Aliás temos muitas editoras, mas são poucas as que conseguem ter esse tipo de relacionamento na mídia, existe uma espécie de monopólio ou oligopólio ou cartel que, com mais profissionalização, com mais agilidade, com instrumentos de *marketing* e competência mercadológica, consegue chegar às editorias dos jornais. Há exceções, alguns cadernos culturais já foram melhores, como o “Idéias” (JB) nos anos 80, para não falar no *Estadão nos* nos anos 50. Hoje o mundo é outro, realmente prevalece a idéia de a mídia criar estrelas, seja no futebol, seja na literatura. Inventar “o grande escritor da geração”,entar rótulos, que por sua vez vão se retroalimentando. Mas naturalmente tudo isso é duma pobreza abissal.

POESIA NA MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE

Introdução: A atualização do gênero

Esta discussão sobre as Poéticas na Modernidade e Pós-Modernidade é feita por Ítalo Moriconi, professor da UERJ, especializado em literatura comparada, em palestra realizada no Cultural no dia 30 de agosto de 2002, mediada pela escritora e pesquisadora Márcia Denser, por ocasião da publicação de seu livro *Como Entender a Poesia do Século XX* (Rio, Objetiva, 2002). Em 2004, ele nos enviou o ensaio *A Problemática do Pós-Modernismo na Literatura Brasileira*³⁶ cujo texto sistematiza e especifica a problemática das nossas poéticas. Dessa forma, sua inclusão no corpo deste texto é duplamente oportuna, uma vez que atualiza o gênero como documentação produzida pela Equipe Técnica de Pesquisas de Literatura.

Ítalo Moriconi é poeta (*Quase Sertão, A história do peixe*), professor, crítico (*A Provocação Pós-Moderna*. Rio, EDUERJ, 1994) e organizador das antologias *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século* e *Os Cem Melhores Poemas Brasileiros do Século*, ambas editadas pela Objetiva, em 2000 e 2001, respectivamente, e Por outro lado, a poesia foge completamente ao institucional, ou pelo menos ela representa uma utopia de fuga do institucional. Então, é muito contraditória essa posição, ser ao mesmo tempo professor e poeta e editorialmente, em contato com a Objetiva, trabalhar em projetos que pensam a questão da qualidade literária fora de uma linguagem acadêmica. Na primeiríssima seleção da antologia de contos, havia uma grande quantidade de obras de qualidade mediana do início do século — eu achava que deviam entrar na antologia porque eram representativos de um certo momento. Quando o editor olhou aquilo, disse “esses contos todos vão dançar”, e eu respondi que, na minha opinião, o conto bom era dos sessenta pra cá.”, ele disse “ então se você acha que o conto de boa qualidade é apenas o conto contemporâneo, pode colocar cem contos contemporâneos”.

Assim ficou muito clara uma fronteira entre o acadêmico e o não-acadêmico. O discurso não-acadêmico não precisa se preocupar com essa questão da representatividade histórica, uma utopia enciclopédica, é mais livre com relação a isso. Ele trata do prazer que a literatura pode criar, das questões que a literatura pode trazer independente das suas vinculações circunstanciais históricas. Depois da antologia, o manual. Então partimos para o *Como e Por Que Ler a Poesia Brasileira no Século XX*.

Uma linguagem para não-especialistas

IM — A edição de *Como e Por Que Ler a Poesia Brasileira no Século XX* foi interessante como experiência porque me obrigou a colocar numa linguagem para não-especialistas uma visão panorâmica do século XX. Na verdade, essa panorâmica da poesia brasileira no século XX, é uma vereda muito freqüentada. A poesia brasileira tem uma produção crítica muito grande, é um terreno bastante minado por polêmicas, por debates, um campo em que não falta uma bibliografia crítica. Foi um desafio colocar isso numa linguagem coloquial, acessível para o público em geral.

Embora seja um texto que faz uma panorâmica introdutória sobre a poesia brasileira do século XX, estabelecendo relações com a poesia universal, embora tenha essa característica introdutória, na verdade, eu o estruturei com base em determinadas percepções, em determinadas conceituações que trabalho muito em minha sala de aula, que trabalho em alguns textos acadêmicos já escritos e que de repente funcionaram perfeitamente na organização da minha matéria, que é contar a história das questões poéticas brasileiras do século XX. Modernismo, pós-modernismo são categorias estético- históricas. Então vou elaborar um pouco em torno dessas categorias e ver como essas categorias nos fazem enxergar a poesia do século XX no seu todo, já agora olhando para a poesia brasileira do século XX, já vendo seu todo, é possível olhar para o panorama poético sem estar excessivamente vinculado a um olhar marginal ou excessivamente vinculado a um olhar concretista ou a um olhar modernista drummondiano ou a um olhar modernista cabralino etc. Você tenta lançar um olhar inovador para todos esses momentos da poesia, e tenta ver na verdade

qual era o movimento mais profundo que estava movendo, que estava por trás do desenvolvimento das poéticas.

O conceito principal na minha visão da evolução da poesia brasileira moderna é o que eu chamo de Alto-Modernismo, que é uma tradução para o português do *high modernism* ou modernismo canônico. A noção de *high modernism* é bastante significativa e talvez só agora no final do século possamos ter uma exata dimensão do que significa isso, tanto em termos estéticos gerais quanto em termos especificamente da evolução da poesia brasileira no século XX. A palavra *high modernism* na crítica estética anglo-saxônica transcende o campo da poesia, é também usada no campo das artes plásticas. No mundo anglo-saxônico, realmente é um conceito de alto-modernismo é bastante importante.

A história da poesia na França é um pouco diferente porque, embora os pensadores da pós-modernidade sejam franceses, o vocabulário estético francês trabalha muito com a idéia de modernidade, *la modernité*. Lá, a modernidade em poesia tem seus primeiros momentos com Baudelaire, com Mallarmé, com Rimbaud. A problemática da pós-modernidade de um Lyotard vai se referir a questões culturais gerais, e eu vou falar também um pouco sobre isso: pós-modernismo, pós-modernidade.

O conceito de alto-modernismo, ou modernismo canônico é bastante expressivo para pensarmos a evolução da poesia brasileira no século XX, é sobretudo muito importante para entendermos o que significa pós-modernismo em estética e na arte em geral, pós-modernismo como categoria de periodização artística e estética, porque uma das maiores confusões que se produz no debate sobre pós-modernismo e que faz com que muitas pessoas impugnem a validade desse termo de periodização ou de conceituação, é não ter clareza de pós-modernismo enquanto periodização e enquanto conceito, que contrasta fundamentalmente com o alto-modernismo.

Se existe alguma diferença significativa entre pós-modernismo e modernismo, essa ruptura é muito menor entre o pós-modernismo e o primeiro modernismo vanguardista, e isso que eu estou chamando aqui de modernismo canônico ou *high modernism*. Pós-modernismo é um esgotamento, ou crise ou superação ou exaustão disso que chamamos de alto-modernismo, que se configura num espaço, ou para usar a expressão de Lyotard, uma condição pós-moderna na

arte em geral, e na poesia brasileira em particular. As coisas acabam fazendo um certo sentido, embora esse sentido, muitas vezes, não possa ser compreendido por uma lógica cartesiana ou por dicotomias fáceis. Em relação ao conceito de alto-modernismo ou de modernismo canônico se pode definir um conceito de pós-modernismo que tem a ver com pós-modernidade.

Já que estamos falando em categorias, acho interessante fazer aqui uma distinção entre o pós-modernismo e o conceito mais amplo de pós-modernidade. Pós-modernismo é muito mais um conceito de periodização no interior de cada campo, em nosso caso a poesia. Pós-modernismo é aquilo que vem depois do modernismo, eu acrescentaria que é aquilo que vem depois do alto-modernismo. Qual a relação de alto-modernismo e modernismo? Alto-modernismo ou modernismo canônico é uma questão histórica, algo que aconteceu historicamente. Não é uma categoria especulativa. Na poesia brasileira isso é muito evidente.

Alto-modernismo é o momento em que a geração de poetas modernistas se torna canônica, se torna pedagógica, abraça o projeto da grande poesia, abandona um vanguardismo inicial dos anos 20 e até mesmo um participacionismo coloquializante e prosaizante dos anos 30, e parte para grandes vôos. Em Drummond, por exemplo, já ocorre um pouco em *A Rosa do Povo*, mas de maneira inequívoca em *Claro Enigma* de 1951.

Cronologicamente falando o alto-modernismo é o momento alto da poesia brasileira do século XX. É o momento em que o Drummond, por exemplo, abandona de vez o sentimento do mundo e abraça os grandes temas universais. É o momento em que a poesia do Murilo Mendes se universaliza e se europeíza, fazendo com que o próprio poeta se desloque e emigre para a Europa. E esse mergulho numa seriedade, no papel civilizatório do poético é tão radical no Murilo Mendes que ele vai embora do Brasil, uma terra selvagem, e vai morar na Itália, e vai viajar pela Itália, pela Espanha, por Portugal, e a poética do Murilo Mendes abandona aquela ênfase católico panfletária. Enfim, isso que eu estou chamando de modernismo canônico é o momento em que Cecília Meireles escreve o seu *Romanceiro da Inconfidência* como um poema histórico-

pedagógico, é um momento em que o próprio Bandeira também faz os seus sonetos.

Emergência da civilização pop-midiática

IM — Meu conceito de pós-modernismo tem muito a ver com o conceito de pós-modernismo do Jameson, que pressupõe uma ruptura, um problema, um esgotamento, uma exaustão do *high modernism* anglo-saxônico de um Eliot, de um Pound, de um Wallace Stevens. São as gerações poéticas que já não podem reeditar o projeto de uma grande poesia civilizatória, digamos assim, porque têm uma dinâmica interna própria da evolução poético-artística, mas tem a própria questão, que é agora a questão da pós-modernidade também. E as duas coisas são interligadas. Então, só para fazer a distinção, quando eu falo em pós-Modernismo, estou falando de uma arte do século XX, na poesia do século XX em termos universais e em termos de Brasil também, e quando eu falo em pós-modernidade, estou falando de alguma coisa mais ampla, que tem a ver com o contexto cultural geral, que chamo de “revolução pop”, ou emergência da civilização pop-midiática. Ou seja, uma crise da cultura erudita, uma crise da alta cultura.

Podemos estabelecer uma relação entre alto-modernismo, *high modernism* e alta cultura. O alto-modernismo é o modernismo que se assume completamente como elemento de alta cultura, como elemento de cultura erudita. A crise desse alto-modernismo é também vinculada a uma crise da alta cultura, do lugar hierárquico. Pode-se achar que a crise da alta cultura é a morte da alta cultura, donde popifica-se a cultura e a pobre da alta cultura morre, mas o problema não é bem esse. Trata-se antes de *uma re-hierarquização das relações entre a alta cultura e a cultura midiática, que é a cultura popular*. A cultura popular naquele sentido folclórico de raiz, de essência do povo inculto que produz espontaneamente suas manifestações, é algo arqueológico, residual, porque a cultura popular na pós-modernidade é a cultura midiática. Então quando falamos numa “desierarquização” e numa “reierarquização” das relações no sentido de uma horizontalidade, trata-se da cultura popular midiática. Cultura popular movida comercialmente, digamos assim.

Então, esses seriam dois pólos profundamente ligados, pós-modernismo e a pós-modernidade, abalando um edifício que seria o apogeu do modernismo, esse alto-modernismo, esse modernismo canônico. O alto-modernismo é quando esse modernismo se torna canônico, mas ele não se torna canônico apenas porque a universidade e o aparato escolar resolveu estudar Oswald de Andrade o que só ia acontecer lá nos anos 60 e 70. Ele se torna canônico porque a produção mesmo, as poéticas se querem canônicas. Elas querem ter o que dizer. Elas querem trazer um aprofundamento filosófico. Elas querem trazer uma dificuldade de linguagem. Elas querem trazer uma exploração de complexidade em todos os sentidos. Então é canônico nesses dois sentidos né? É no sentido mesmo de abandonar um vanguardismo anticanônico que marcara os inícios do modernismo nas primeiras décadas do século XX.

O prefixo “pós” ficou muito popular no Brasil depois que o Augusto de Campos escreveu aquele poema “Pós-tudo”, gosto de usar esse poema do Augusto de Campos, como um marco cronológico. Todo mundo está lembrado que nos anos 80 tudo era “pós”, no meu livro digo assim: “ O fim do século XX é pós-canônico, pós-vanguardista, pós-evolucionário, pós-marginal, pós-moderno, pós-modernista”. Então, aquela história, tudo era pós e a gente podia acrescentar pós-industrial. Então, existe esse prefixo pós com essa característica, adquirida no final do século XX, de uma multiplicidade de sentidos.

É porque a coisa teve um tratamento midiático, de piada, mas o pós-vanguardista tem um sentido muito claro. Parece fórmula da mídia, mas realmente, se não se pensar em “depois do vanguardismo” não se entende os anos 80 e 90, quando já não se está mais dentro do mesmo espírito e da mesma sensibilidade vanguardista dos anos 60, que é uma vanguarda comportamental, contra cultural, ou dos anos 50, que é uma vanguarda mais formalista. Sempre se usou a palavra “pós” por exemplo, para falar de pós-renascimento, pós-barroco, pós-romantismo, ele pode não ser forte conceitualmente, mas é expressivo. Também é o que se pretendeu exprimir depois nos anos 70 e 80 quando se falava em pós-modernista, que é fundamentalmente uma situação de ambigüidade, um contexto de ambigüidade muito grande depois de um acontecimento transformador.

Talvez na história da prosa haja uma tríade: romantismo, realismo, modernismo. No caso da poesia não. O que vem depois do romantismo já não é mais romantismo, mas ao mesmo tempo não pode ser compreendido sem o romantismo. Não há volta possível, este é um dado muito importante do contexto “pós”. Quando se fala em pós-modernismo pressupõe-se que é impossível voltar ao contexto anterior, ao modernismo.

Realmente eu não sei se a proliferação de projetos individuais que caracteriza a criação poética hoje vai desembocar numa grande síntese, num território comum que venha a se tornar uma espécie de farol, como o modernismo foi na primeira metade do século XX ou como o romantismo foi na virada do século XVIII para o século XIX. À nossa frente existe dispersão, uma proliferação cada vez maior. Talvez não haja mais espaço para uma sensibilidade estética unificadora, capaz de fornecer um sentido único. Não sei, não vou fazer um exercício de futurologia.

Um modernismo comportado

IM — Essa idéia de alto-modernismo trás uma periodização interna ao modernismo. Só para falar rapidamente, houve durante muito tempo uma polêmica no debate cultural brasileiro, as pessoas que pretendiam fazer história da poesia brasileira, uma certa polêmica sobre qual era a dimensão, qual seria a duração, onde começava e onde acabava o modernismo. Tivemos fundamentalmente duas posições, uma que pretendia circunscrever o modernismo brasileiro ao seu momento heróico, ao seu momento anos 20. Aquele momento em que o modernismo brasileiro mais se assemelhou ao vanguardismo, isso é uma outra questão. A pergunta: seria o modernismo brasileiro um vanguardismo? Quem foi aluno do Silviano Santiago, como eu, dá uma resposta diferente, por exemplo, de quem é discípulo dos irmãos Campos, por exemplo, estes quando se interessaram pelo modernismo se interessaram pelo modernismo como um vanguardismo. Nós, no Rio de Janeiro, somos marcados por uma outra visão, do modernismo poético brasileiro ser muito comedido. A linguagem de Oswald de Andrade, que seria talvez o máximo de vanguardismo no modernismo brasileiro, é comedida. Ele trabalha

mais o aspecto metonímico, trabalha mais com elipses, não há propriamente uma crise da representação no texto do Oswald, há incorporação de certos procedimentos fragmentadores. E também o primeiro Murilo Mendes, que incorpora aspectos da linguagem surrealista.

Mas não vejo essa característica, que é quase que uma agressão mesmo a própria idéia de representação mimética, que caracterizaria o vanguardismo dos anos 10, 20, 30, não vejo isso como muito decisivo. Por outro lado o modernismo vai ser o momento em que realmente há uma reorientação da interpretação da nacionalidade com conseqüências profundas no sentido da inauguração de um pensamento da nacionalidade em todos os campos, e de uma reinterpretação da tradição. Então o modernismo brasileiro é um vanguardismo sim, mas com ressalvas e cronologicamente até certo ponto, porque o que me parece mais decisivo é aquilo que significa como instauração de uma releitura da nacionalidade e de estabelecimento de parâmetros de um pensamento nacional, que está não apenas na poesia, mas nos grandes intérpretes, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freire.

Quando se fala de pós-modernismo no Brasil, estamos falando de contemporaneidade, e prevaleceu à outra visão, que é ter uma idéia de modernidade ou de modernismo poético muito mais lata, muito mais ampla. Na verdade o modernismo seria alguma coisa que tem fases, e a própria poesia de um João Cabral, por exemplo, ainda é colocada como uma manifestação do modernismo poético, então o conceito de alto-modernismo também pressupõe uma sub-periodização no interior de uma categoria histórica ampla, de 1922 a 1967, o ano de publicação de *A Educação pela Pedra* do João Cabral. O primeiro momento heróico, revolucionário, vanguardista, são os anos 20. Depois um momento que, por conveniência, pode-se chamar de participacionista-ideológico, que significou a busca de uma aproximação maior com a coloquialidade através da adoção de um verso mais longo. Os poetas típicos dos anos 30 rompem com o poema curto, típico dos anos 20, Vinicius de Moraes, Augusto Frederico Schmidt, Jorge de Lima, o próprio Murilo Mendes, todos embarcam na onda do verso longo, do poema mais discursivo e do poema comprometido com questões sociais, uma poesia mais participacionista.

Teríamos o alto-modernismo, ou o modernismo canônico, como um terceiro sub-período dentro desse modernismo em sentido lato, que seria a fase da grande poesia brasileira. É a idéia de que existe o modernismo canônico como uma determinada fase de apogeu, não sei se terminal, mas uma última fase que é também de apogeu de um processo histórico modernista, e essa fase da poesia brasileira estabelece uma cânone, um modelo poético. E é por isso que eu digo que o pós-modernismo é pós-canônico, porque é em relação a esse cânone poético que as geração posteriores dos anos 60, 70, 80 precisam se defrontar. Essa lógica da relação com o cânone tem muito a ver com o diálogo que estabeleço com a teorização de Harold Bloom sobre o cânone em geral, acho interessante trazer essas reflexões sobre o cânone literário para o contexto brasileiro, no sentido de que o poeta brasileiro, depois do cânone, não está imune a ele, vai ter que se situar perante esse cânone, e mais, só é possível nascer como poeta no contexto da língua brasileira a partir dessa relação. Nós podemos pensar isso em termos de qualquer poesia de qualquer língua, porque o fenômeno do *high modernism*, o fenômeno do modernismo canônico, é um fenômeno universal dentro da cultura ocidental, embora a problemática do cânone possa ser pensada de maneiras diferenciadas de acordo com a antigüidade da cultura.

O cânone que estabeleci no século XX é muito mais canônico, muito superior como poesia como pretensão à grandiosidade, do que nos séculos anteriores. E esse é um cânone de excelência inatingível que assalta o jovem poeta nas suas noites, não é? O fantasma de Drummond sobre o poeta iniciante, a presença de Drummond como única coisa que precisa ser realmente lida pelo leitor de poesia. O cânone tem um impacto sobre a posteridade porque ele monopoliza o leitor. O quê alguém que nunca leu poesia brasileira precisa ler? Drummond, Cabral, Murilo Mendes, Cecília Meireles e ponto. Acrescenta-se aí o Jorge de Lima, algum Vinícius de Moraes. Isso satisfaz o leitor, mas e o criador? É sempre esse o problema.

Público — Pode ter outra lista?

ÍM — Pode ter outra lista, mas são sempre nomes que de alguma maneira avassalam, são oceanos a conquistar para o leitor, e o leitor de poesia em geral

é também alguém que acaba escrevendo alguma coisa, não é? Hoje em dia o leitor da grande poesia é aquele que quer escrever poesia, o leitor que não quer escrever, lê Adélia Prado, até um Ferreira Gullar, lê poetas mais populares. Agora, quem é que lê hoje em dia, por exemplo, o *Romanceiro da Inconfidência*, não é? Amo os poemas indianistas do Gonçalves Dias, onde ele experimenta todas as possibilidades da forma poética. É genial, ele é um técnico maravilhoso, além de alguns poemetos líricos. Eu pego o Cláudio Manuel da Costa, poeta altamente intelectualizado, de uma sofisticação incrível, que eu colocaria no máximo da excelência. Tomás Antônio Gonzaga, talvez, Gregório de Matos, sim, com certeza. Mas eu pularia o século XIX, está entendendo? O cânone é isso — uma demanda de máxima excelência! O cânone tem essa característica, é um modelo pedagógico e, ao mesmo tempo, está inserido na situação histórica concreta, e voltando à situação histórica do Brasil, é aquilo que perturba. É aquilo que, para usar uma expressão que o Affonso Romano de Sant'Anna usava, "empareda, encurrala", ele dizia "sou de uma geração emparedada". Emparedada pelo cânone drummondiano, mas também se referia às vanguardas concretas.

Eu tenho uma leitura histórica da vanguarda concreta da realidade de um cânone que não existira antes, mas que existiu nos anos 50, o cânone estava lá. *Claro Enigma* do Drummond, *Invenção de Orfeu* do Jorge de Lima, *Romanceiro da Inconfidência* da Cecília Meireles. Olha, era um emparedamento mesmo. Não dava para competir, não dava pra surgir uma nova geração. No enredo da história da poesia o João Cabral encontrou um último nicho modernista canônico.

A vanguarda concreta deu sobretudo uma resposta possível naquele momento, porque naquele momento era suicida para um poeta jovem querer fazer aquilo que já estava sendo feito de maneira inigualável pelos poetas maduros da época. A vanguarda concreta encontrou um caminho muito importante que acabou sendo renovador em termos de compreensão da poesia. A pedagogia da poesia no Brasil é a mais liberal do mundo. Nenhuma história da poesia incorporou vanguardas visualistas como a nossa, tem até tem nos manuais do segundo grau. O aluno tem lá "o luxo, o lixo". Isso não existe em lugar nenhum do mundo:

um movimento tão anticanônico quanto o concretismo entrar para o cânone da escola secundária.

E a música popular brasileira? Os letristas intelectualizados dos anos 60 pra cá são considerados poetas de primeira categoria, Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil. Acho que o nosso país é o único do mundo que ensina poema concreto na escola, que ensina letra de Caetano Veloso na escola, e deixa de ensinar Drummond. Em meu livro, em certo sentido, faço a defesa do cânone.

Sejamos anticanônicos, sejamos pós-canônicos, façamos aquela poesia que é necessária, mas será que não vale a pena ler *A Máquina do Mundo*? Será que não vale a pena voltar a João Cabral, será que não vale a pena o esforço de ler *A Invenção de Orfeu*?

O poema canônico por definição exige muito do leitor. Ele exige aprendizado, exige alfabetização, disciplina, paciência de procurar palavra no dicionário. Ele exige sobretudo uma sofisticação que leva a pessoa a voltar. A primeira vez que li Eliot, não entendi nada. Precisei de décadas para poder penetrar no T.S. Eliot de *Waste Land*.

Mas o engraçado é que precisei escrever um capítulo sobre o Poema de Sete Faces do Drummond, me impregnar dessa questão do “homem comum” como parâmetro fundamental da poesia modernista brasileira, como aquilo que define o olhar fundamental do poeta modernista brasileiro, e como isso é diferente do meu próprio olhar. Como é diferente se pensar poesia a partir de um “outro olhar” que pressupõe muitas outras coisas para além do homem heterossexual.

Pressupõe a mulher como voz poética, pressupõe o homossexual, pressupõe a lésbica, pressupõe o negro, pressupõe o índio. Eu acho que o olhar, o sujeito de onde parte a linguagem poética contemporaneamente no pós-modernismo, já não tem mais nada a ver com aquele olhar do modernista que era sempre o olhar do homem heterossexual, do Drummond, do Oswald, já Mário de Andrade é um pouco mais complicado. Não é à toa que o Mário é desprezado pelos

canônicos. Sei que, em São Paulo, Mário de Andrade é icônico até pelo papel que na própria cultura universitária, mas no Rio de Janeiro já fui destrutado por pessoas que não admitem que eu considere Mário de Andrade um poeta tão grande quanto Drummond ou outros canônicos.

A poesia de Drummond é fundamentalmente uma poesia que estrutura o olhar do “homem comum” e eu diria que a sensibilidade poética hoje é outra. Eu diria que o poeta contemporâneo não quer estruturar poeticamente a visão do homem comum. Temos, por um lado, o aumento de complexidade do sujeito, do gênero do sujeito na poesia, e por outro lado, acho que o incomum atrai muito mais as recentíssimas gerações de poetas brasileiros, isto é, no sentido da busca de uma singularidade idiossincrática, até mesmo de vocabular. Estou falando dos poetas dos anos 80, 90, pois distingo bastante a poesia dos anos 80 e 90, principalmente 90, da geração 70, que é a geração marginal. Retomando um pouco, só para marcar minha periodização, depois desse momento canônico que no seu acontecer, nos anos 50 convive com um desafio exterior anticanônico, que é o da vanguarda concretista que já representa um contexto pós-canônico. Ela é uma atitude anticanônica, mas num contexto pós-canônico. O que chamo de contexto pós-canônico? É um contexto onde existe um cânone estabelecido do qual não se pode fugir, ou se trabalha dentro dele, ou se nega, ou se procura formas menores, que foi solução encontrada pela da geração marginal de 70. A fuga pelo menor como possibilidade de sobrevivência. Se a solução para o contexto pós-canônico da vanguarda concreta foi tentar firmar o seu “paideuma” numa atitude anticanônica, a opção nos anos 70 foi pelo menor, pelo circunstancial, pela pequena poesia. Num o panorama geral do século, vejo essa seqüência: uma vanguarda anticanônica já num contexto pós-canônico. Depois ocorre esse momento marginal como estritamente pós-canônico, falando de poéticas de fim de século. Nessa periodização, coloco o ano de 84 como um marco, aliás arbitrário como qualquer marco cronológico. Como professor de história da poesia contemporânea proíbo meus alunos, professores da escola secundária, de colocarem essa data no quadro negro, embora saiba que é uma batalha perdida enquanto se der aula no secundário baseados em “ismos”. Acho completamente errado se ensinar romantismo, ensinar literatura baseada nos “ismos” de segundo grau. Sou a favor de voltar para como era antes. Para se fazer a

explication du texte em cima do texto, e dar um pouquinho de contexto e um pouquinho de biografia, quanto aos “ismos” deixa-los para a aula de história. Gosto de usar o ano de 1984 como um marco entre um primeiro fim de século pós-modernista e um fim de século propriamente. Aqui uso o poema “Pós-tudo” do Augusto de Campos e também contexto sócio-político para esse marco. Porque a campanha das diretas- já marca um novo Brasil nascendo. Não se pode imaginar muito bem como é tornar-se adulto depois de 85, 86. É muito diferente o Brasil no contexto de democracia que temos nos últimos 15 anos, do Brasil marcado pela ditadura militar.

Assim, temos um fato interessante, que é o poema “Pós-tudo”, e um fato político, que é a campanha pelas diretas em 1984. Realmente, a partir de 84 surge uma nova poesia no Brasil, uma nova geração não contra-cultural, muito cultural, que recupera o valor literário da poesia e que não é uma poesia do homem comum, é a poesia de um sujeito que é plurissexual, pluriétnico, plurissocial. Valorizo também a étno-poesia, a poesia da periferia urbana hip hop, ao lado dessa recuperação mais erudita. Do lado mais erudito, temos esse sujeito que não é mais o homem, e temos também a idéia do incomum, do poeta que busca novamente um certo lugar idiossincrático, a exemplo de Lu Menezes, Dília Lopez, até com a recuperação de certas linguagens preciosistas. O Carlito Azevedo é um poeta que trabalha uma linguagem meio preciosista, até com certo sabor de *fin du siècle* XIX para o XX.

Notas

¹. Ao fim da palestra de Ítalo Moriconi, inseriu-se o ensaio “A problemática do pós-Modernismo na literatura brasileira”, de autoria do mesmo.

¹. *Another voices, another rooms*, título de um dos primeiros livros do escritor norte-americano Truman Capote, morto em 1984, que escreveu ainda *A sangue frio*, *Os cães ladram*, *Música para camaleões*.

². Até 2003 não consta nenhum livro de Rubem Fonseca com esse título.

³. Rubem Fonseca é chamado de Zé Rubem pelos amigos.

4. Título de um dos romances do escritor inglês George Orwell.
5. Alusão ao romance *1984*, cujo Departamento de Ficção faz parte do Ministério da Verdade, assim como a tortura aos presos políticos ocorre num departamento do Ministério do Amor.
6. O caderno “Idéias” do *JB* existe até hoje; a *Folha* e o *Estado*, aos domingos, no “Mais” e “Caderno de Cultura” respectivamente, publicam os lançamentos das editoras, além de crítica e resenhas de livros.
7. João Antônio morreu em...
8. A questão da ausência de nomes nos personagens em Caio Fernando Abreu é discutida pela pesquisadora Regina Zilbermann no prefácio crítico da antologia *Mel e girassóis*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1988.
9. Faço um exame estético detalhado do conto “À beira do mar aberto” em *Fenômenos estéticos e midiáticos do conto brasileiro 70-90 — Por uma poética da prosa*, São Paulo, PUC, 2003.
10. Oswaldo França Júnior, escritor mineiro conhecido pelo romance *Jorge, um brasileiro*, morreu em 1990 num acidente de automóvel.
11. Dupla homenagem que, referida no contexto, parafraseia Rubem Fonseca, cujo nome do personagem Nathanael Lessa homenageia Nathanael West e Ivan Lessa, no conto “Corações Solitários” (*Feliz Ano Novo*, Companhia das Letras, 1989, 2. ed.).
12. Malcolm Cowley, *Escritores em ação*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1964.
13. Jorge Luís Borges, *Ficções*, Lisboa, Livros do Brasil, 1969.
14. *Xica da Silva* (1976), romance homônimo de João Felício dos Santos escrito paralelamente ao filme; *O pagador de promessas* (1959), peça de teatro de Dias Gomes; *Vidas secas* (1938), romance de Graciliano Ramos; *Macunaíma* (1928), romance de Mário de Andrade; *Asilo muito louco* é uma adaptação da novela *O alienista* (), de Machado de Assis; *A hora e a vez de Augusto Matraga* é adaptado da obra de Guimarães Rosa, *No Urubuquaquá do Pinhém* ().
15. *O invasor* (2002), novela de Marçal Aquino cuja escrita foi mais ou menos paralela à produção do filme (2001), é um caso com, pelo menos, dois antecedentes em nosso cinema: *Xica da Silva* (ver nota anterior) e *Bebel que a cidade comeu* (1968), romance de Ignácio de Loyola Brandão escrito paralelamente ao filme *Bebel, a garota propaganda*, de Maurice Capovilla, que Loyola roteirizou. *Lavoura arcaica* (1976), romance de Raduan Nassar; *Cidade de Deus* (1997), romance de Paulo Lins; *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), romance de Machado de Assis.
16. Descaracterização ou desintegração da terceira pessoa (entendida como o próprio filme ou o narrador onisciente) pode representar o ingresso no plano arquetípico, o acesso ao material sadio situado no inconsciente e no consciente coletivos. Segundo C. G. Jung, o inconsciente tem o poder da ubiqüidade, isto é, existir simultaneamente no passado e no futuro — como inconsciente de toda a espécie humana. Nesse nível, a personalidade individual desaparece, cedendo aos padrões coletivos. Uma vez que o inconsciente é moralmente indiferente, essa invasão do consciente pelo inconsciente sempre tem um duplo aspecto: significa tanto a desintegração do ego individual, ou seja, a loucura, como a iluminação da visão antecipadora, característica do sujeito onisciente ou deus ou do artista Beto Brant que a utilizou intuitivamente. *O invasor*, na versão cinematográfica, possibilita essa leitura em nível psicológico. (Nota da editora.)
17. Antonio Candido, *Literatura e sociedade*, São Paulo, Editora Nacional, 1985.
18. Sábato Magaldi, *Depois do espetáculo*, São Paulo, Perspectiva, 2003.

- ¹⁹. Frederic Jameson, “Fim da arte ou fim da história”, in *A cultura do dinheiro*, Rio de Janeiro, Vozes, 2001.
- ²⁰. Realizado no dia 20 de março de 2003, com Mário Bortolotto (dramaturgo, escritor, diretor do grupo Cemitério de Automóveis) e Marcelo Mirisola (escritor, autor de *Fátima fez os pés para mostrar na chopperia, O herói devolvido, O azul do filho morto*), com mediação de Márcia Denser e Ana Maria Rebouças.
- ²¹. No final de 2003, o espaço Cemitério de Automóveis se transferiu para o teatro Alfredo Mesquita, no bairro de Santana.
- ²². Linguagem que reflete sobre si mesma, conquanto soma de linguagem referencial e literária cujo *objeto é a linguagem literária* que constitui a obra.
- ²³. Indicamos, a propósito, *Bibliografia de Antonio Candido*, organizada por Vinicius Dantas, São Paulo, Duas Cidades, 2002.
- ²⁴. In *Literatura e Sociedade*, pg. 130: S.Paulo, Cia.Ed.Nacional, 1985.
- ²⁵. In *Literatura e Sociedade*, pg. 85.
- ²⁶. In *Literatura e Sociedade*, pg.137.
- ²⁷. *Crítica & Criação Anos 90* foi abordado em debate realizado no Centro Cultural S.Paulo em 9/09/2002.
- ²⁸. In *Cronologia das Artes em S.Paulo 1975-95* — vol. 6 — *Literatura* pg. 107: CCSP, S.Paulo, 1996.
- ²⁹. Esta antologia foi publicada pela Boitempo em 2001, em 2003 sairia *Geração 90 — Os Transgressores*, pela mesma editora e com organização de Nelson de Oliveira.
- ³⁰. Michael Featherstone, *O desmanche da cultura — Globalização, pós-modernidade e identidade*, São Paulo, Nobel, 1997.
- ³¹. Walnice Nogueira Galvão, “Musas sob assédio”, *Folha de S. Paulo*, caderno “Mais”, 17 mar. 2002.
- ³². Frederic Jameson, *A cultura do dinheiro*, São Paulo, Ática, 2001.
- ³³. Deonísio da Silva, *Rubem Fonseca — proibido e consagrado*, Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1996.
- ³⁴. Bernardo Ajzenberg refere-se aos escritores Nelson de Oliveira e Marçal Aquino, integrantes das entrevistas “Crítica e criação” e “Diálogo com o invasor”, respectivamente.
- ³⁵. Zélia Cardoso de Melo, ex-ministra do governo Collor de Melo.

São Paulo, outubro de 2008
Composto em Myriad corpo 12

<http://www.centrocultural.sp.gov.br>