UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

SILAS SAMPAIO GARCIA

VOZ E SILÊNCIO DA ESCRITA:
CEM ANOS DE DEPOIMENTOS DE LITERATOS BRASILEIROS

São Paulo
2015

SILAS SAMPAIO GARCIA

**VOZ E SILÊNCIO DA ESCRITA:
CEM ANOS DE DEPOIMENTOS DE LITERATOS BRASILEIROS**

Dissertação apresentada à Faculdade de Educação da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Mestre em Educação

Área de concentração: Filosofia da Educação

Orientador: Prof. Dr. Julio Groppa Aquino

**São Paulo
2015**

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

37.01
G216v

Garcia, Silas Sampaio

Voz e silêncio da escrita: cem anos de depoimentos de literatos brasileiros. / Silas Sampaio Garcia; orientação Julio Groppa Aquino. São Paulo: s.n., 2015.
144 p.

Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Educação. Área de Concentração: Filosofia da Educação) - - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

1. Escrita 2. Literatura brasileira 3. Jornalismo 4. Entrevista Jornalística
5. Escritores I. Aquino, Julio Groppa, orient.

Nome: Garcia, Silas Sampaio

Título: Voz e silêncio da escrita: cem anos de depoimentos de literatos brasileiros

Dissertação apresentada à Faculdade de Educação da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Mestre em Educação.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

*A Eduardo Grilli,
pela amizade e pela história*

AGRADECIMENTOS

Certa noite, adentrei, desavisado, numa das salas de aula da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para um curso obrigatório da licenciatura. Ali, alguma coisa aconteceu.

Desde então, não só as noites, como também as manhãs e tardes – e eventualmente as madrugadas – seriam vividas naquela instituição. Este trabalho é testemunha de seus tijolos avermelhados, de suas tipuanas, a cada ano, chovendo amarelo, e de um sem-número de ocasos, de todas as cores imagináveis, que dali são possíveis contemplar.

Mas este mesmo trabalho seria impossível não fossem os encontros, que nessa mesma instituição, tiveram lugar. Ele é fruto de uma convivência intensa junto a um grupo de pesquisadores. À generosidade sem limites de cada um dos integrantes desse bando improvável, são dedicados estes agradecimentos. Vão em ordem alfabética e de ingresso:

À Elisa Vieira, agradeço pelos apontamentos devastadores e absolutamente indispensáveis – e pelo sorriso cúmplice.

Ao Flavio Tito, agradeço por trilhar boa parte desse trajeto comigo, e pela ajuda inestimável ao clarear-me muitos dos pontos dessa pesquisa.

Ao Guilherme Magalhães Vale de Sousa Oliveira, por ter esse nome enorme e característico, do tamanho talvez de sua vontade de ser, fazer, saber, poder, falar e o que mais fosse. Um obrigado igualmente grande.

Ao Gustavo Guiral, também pela partilha do trajeto e pelos textos em combustão.

Ao Marcelo Rito, agradeço por me permitir ver alguém em estado de devoção pelo próprio trabalho.

À entidade multiforme Sandy Pessonnia, Vanessa Ochoski, Sandão, ou D. Sandy, por me hospedar em sua casa nos meses finais desse trabalho, pelo ouvido tantas vezes emprestado, e por me dizer por tantos dias “I’ll be your mirror” – talvez sem saber que o dizia.

Aos confrades mais recentes ou de passagem:

Ana Paula, pelos assombros de arquivo compartilhados. Juliana Jardim, pela graça – em todas as 9 acepções do termo arroladas no dicionário eletrônico Houaiss. Luiz Paulo Pimentel, também pela graça. Sidmar Gomes, pela delicadeza. Darian Rabbani, pela companhia. Fabio Zanoni, pela amorosidade que parecia atravessar o Atlântico. Mónica Raleiras, pelos encontros e pela recepção em Portugal.

À Gisela Maria do Val – cuja presença merece a supressão da ordem alfabética –, pelo encontro e tudo que o atravessou. Por compartilhar a sala, o afeto, os cuidados, os conselhos, as referências, os pratos, as festas e angústias. Por repartir, de maneira tão exuberante, a experiência da pesquisa. Sobre tudo, pelos dias.

Por fim, ao professor Julio Groppa Aquino, signo sob o qual todos esses acontecimentos precipitaram-se sobre mim, e tudo após uma aula, numa certa noite, na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Agradeço pela lição indelével de elegância, dignidade e pensamento. A ele, como disse Drummond: gratidão, essa palavra-tudo.

Agradeço também a todos os professores que me receberam em seus cursos de pós-graduação. Julio Groppa, novamente; Jorge Ramos do Ó, Marcos Antonio de Moraes, Claudia Amigo Pino, Dislaine Zerbinatti e Claudemir Belintane. As referências e discussões angariadas por eles foram fundamentais.

Àqueles que fizeram parte da banca de qualificação, os professores Luis Antonio Baptista e Émerson de Pietri. A leitura generosa e os apontamentos feitos por ambos ecoaram durante toda a pesquisa e foram decisivos para que pudesse levá-la a cabo.

À CAPES, pelo fomento indispensável.

Estendo meus agradecimentos, por fim, a todos aqueles cuja companhia e ajuda foi crucial. À Thalita Serra de Castro, pela amizade firme, pela disposição, pelo “respiro”, e pelas revisões. Ao Eduardo Grilli, por todo o carinho, pelos telefonemas e pelas cestas. Ao Nelson Alves Junior, pelo brilho dos olhos e por me lembrar de “usar os pauzinhos”. Ao José Lucas, pela amizade constante.

Por fim, por fim mesmo, àqueles que me criaram e me botaram no mundo e ainda têm de aguentar pacientemente o final dos agradecimentos: aos meus irmãos, Mariana e Lucas, e aos meus pais, Isabel e Fabiano, por não só me assistir nessa jornada, como também encorajá-la.

RESUMO

GARCIA, Silas Sampaio. **Voz e silêncio da escrita**: cem anos de depoimentos de literatos brasileiros. 2015.144f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

A presente pesquisa debruça-se sobre a produção, a circulação e a apropriação de depoimentos de escritores brasileiros, por meio da análise de entrevistas constantes de 36 publicações que circularam no Brasil no decorrer de um século – de 1905, data dos primeiros inquéritos literários no país, a 2004 –, as quais compuseram um arquivo contendo 563 depoimentos de diferentes gerações de autores. Inspirados pelo legado de Michel Foucault e de outros pensadores de orientação pós-estruturalista, entendemos a discursividade aí presente em termos de gestão social da escrita, cujo funcionamento dar-se-ia por meio de uma intrincada rede de ações responsáveis por fomentar as políticas de escrita em nossa sociedade, sobretudo a partir do *modus operandi* da literatura, esta conotada como a escrita modelar. Desta feita, operamos com base em três eixos analíticos e seus respectivos deslocamentos: 1) as relações entre o escritor e a profissionalização de seu ofício; 2) as relações alegadas entre o escritor e sua prática; e 3) o papel social do escritor. Do ponto de vista analítico, evidenciaram-se o processo de especialização do literato, em detrimento do jornalismo e firmando-o cada vez mais como autor de livros de ficção; a associação da escrita à noção de processo criativo; e, por fim, as diversas atribuições conferidas aos homens de letras, as quais apontam para um eminente afastamento do seu papel político na sociedade. Tendo em mente o interesse crescente por aquilo que os escritores teriam a ensinar ao homem comum, os depoimentos despontam como uma maquinaria produtiva de enunciados que se espriam pelo tecido social, versando sobre modos artísticos tanto de vida quanto de escrita, sendo estes últimos supostamente originários de alguma instância criadora inerente ao sujeito literato. Novamente com Michel Foucault, divisamos em tal discursividade um acirrado mecanismo de governo da prática escritural, sobretudo por meio da afirmação recorrente de uma tal natureza criadora atrelada aos literatos. Por fim, recuperamos uma das experiências derradeiras de Clarice Lispector, personagem que trafegou intensamente pelo universo das entrevistas jornalísticas, a fim de perspectivar a possibilidade de um modo de endereçamento ao gesto escritural que se quer simplificador, quando não profanador, da presumida sacralidade a ele imanente, facultando-lhe, assim, um encontro silencioso e potente com nós mesmos.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita; Literatura brasileira; Jornalismo; Depoimentos de escritores; Michel Foucault.

ABSTRACT

GARCIA, Silas Sampaio. **Voice and silence of writing**: a century of interviews with Brazilian writers. 2015. 144f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

The current research focuses on the production, circulation and appropriation of interviews of Brazilian writers, through the analysis of 36 publications that circulated in the country during a century – from 1905, when the first literary inquiries were made, to 2004. These interviews constitute a dossier with 563 documents from authors of different generations. Inspired by the legacy of Michel Foucault and other post-structuralist thinkers, we understand this discursivity in terms of social management of writing, which operates through an intricate network of actions that foment the writing policies of our society, above all through the *modus operandi* of literature, connoted as the exemplary way of writing. Based on this, we work with three analytical axes and their shifts over time: 1) the relationship between the writer and the professionalization of his craft; 2) the alleged relationship between the writer and his writing; 3) writer's social role. In our analysis of the first topic, the differentiation process of the men of letters from journalists has stood out, and increasingly guaranteed to the artists the position of authors of fiction books; by analysing the second, it also proved to be important how writing became connected to the notion of a creative process; and finally the roles given to the men of letters, which lead to an imminent detachment from his political part in society. Having in mind the growing interest on what the writer has to teach to the common man, the interviews emerge as a productive machinery of statements which spread to the social fabric and expatiate on artistic ways of writing and living. This writing originates from a creative instance inherent to the man of letters. Again according to Michel Foucault's theories, we noticed in such discourse a steering mechanism of writing practices, especially through the recurring claim of the creative nature of writers. Finally, we recovered one of the last experiences of Clarice Lispector, who sorely wondered through the universe of journalistic interviews, in order to envisage a different addressing mode to the writing practice, simplifying, if not desecrating, its presumed sacredness, thus providing to it a silent and powerful encounter with ourselves.

KEYWORDS: Writing; Brazilian literature; Journalism; Writer's interviews; Michel Foucault.

SUMÁRIO

1. APRESENTAÇÃO	12
1.1 O interesse pela vida literária: entrevistas, arquivos e biografias	17
1.2 Da vida literária ao escritor educador.....	22
1.3 Os caminhos da prática da entrevista: a hibridização entre jornalismo e ciência	31
1.3.1 Os inícios em dois campos: jornalismo e ciências sociais.....	31
1.3.2 Os anos 1960: os gravadores, as ciências sociais e o jornalismo	33
1.3.3 Leonor Arfuch e Paul Thompson: as verdades acessadas.....	35
1.3.4 Um possível traçado genealógico: a veridicção confessional	38
2. ESTADO DA ARTE: a pesquisa sobre e com entrevistas de escritores.....	42
2.1 Giovanni Ricciardi e os acidentes do escritor corporal	42
2.2 Marcelo Diniz Martins e a entrevista como espaço de criação poética	43
2.3 Leonor Arfuch: as imagens do escritor e a obsessão biográfica	43
2.4 Daisy Vogel: a entrevista e Borges personagem de si mesmo.....	45
2.5 José Domingos da Silva Brito: um colecionador de depoimentos.....	47
2.6 Marcelo Mendes de Souza: o campo literário brasileiro e sua autonomização	48
2.7 Sérgio Araujo de Sá e o escritor à margem do espetáculo midiático.....	50
2.8 Cristiane Costa: as penas de aluguel, o jornalismo e a literatura.....	51
2.9 Considerações sobre o estado da arte	52
3. ALÉM OU AQUÉM DA LITERATURA: encaminhamentos teórico-metodológicos	54
3.1 Cavando sob as margens com Michel Foucault.....	54
3.2 Um primeiro encontro com o arquivo: d' <i>O momento literário</i> e João do Rio.....	66
3.3 As entrevistas de escritores: um panorama de publicações.....	71
3.3.1 Os primeiros inquéritos	71
3.3.2 Os anos 1960 e 70: a geração pós-modernista e as coletâneas de autores modernos....	72
4. TRÊS TRAJETOS EM TRÊS TEMPOS: o século dos escritores.....	81
4.1 A profissionalização do escritor	81
4.1.1 Primeiro recorte: uma dupla solução para um duplo problema	81
4.1.2 Segundo recorte: o escritor é um jornalista.....	89
4.1.3 Terceiro recorte: a profissionalização do jornal e o surgimento de um mercado editorial	94
4.2 A escrita dos escritores	98
4.2.1 Primeiro recorte: a escrita como questão de pouco interesse.....	98
4.2.2 Segundo recorte: o corpo produtivo do escritor	100

4.2.3 Terceiro corte: os fascinantes mistérios da criação.....	104
4.3 O papel social do escritor	110
4.3.1 Primeiro recorte: a ruína das torres de marfim	110
4.3.2 Segundo recorte: o pós-guerra e o retorno das torres.....	115
4.3.3 Terceiro recorte: a negativa da função social e o desvelamento das almas.....	121
5. DO SILÊNCIO E DOS ABISMOS: considerações finais	125
REFERÊNCIAS	141

1. APRESENTAÇÃO

Os juristas romanos sabiam perfeitamente o que significa “profanar”. Sagradas ou religiosas eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses. Como tais, elas eram subtraídas ao livre uso e ao comércio dos homens, não podiam ser vendidas nem dadas como fiança, nem cedidas em usufruto ou gravadas de servidão. Sacrílego era todo ato que violasse ou transgredisse esta sua especial indisponibilidade, que as reservava exclusivamente aos deuses celestes [...] ou infernais [...]. E se consagrar (sacrar) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens.
Giorgio Agambem

Rio de Janeiro, 1905. Passam das 14h00 e, a caminho da livraria que costuma freqüentar religiosamente às 15h00 para a conversa com seus colegas, Joaquim Maria Machado de Assis mal sabe que será vítima de um pequeno furto, por assim dizer. Saindo de casa, ou de uma reunião com os acadêmicos no Silogeu¹, ou quem sabe da redação de um dos jornais para os quais escrevia, o autor do folhetim *Helena* segue em direção à estreita e movimentada rua do Ouvidor, endereço da livraria. Não é em seu trajeto, contudo, que sucederá o delito.

Aproximando-se de seu destino, a figura do mestre faz torcer o pescoço a um jovem aspirante a escritor que ronda o estabelecimento. Adentra o escritor, talvez sem notar, por corriqueiro, o fato. No salão forrado de estantes estão doze cadeiras simetricamente dispostas ao pé de dois balcões de madeira – de lei e polida. Em meio a elas, seus confrades já conversam. São, como ele, escritores e gozam todos da estima das gentes. Lá fora, o rapaz observa atento pela vitrine os gestos, as vestimentas, os *pince-nez*, os bigodes todos. Há quem se refira a tais reuniões como o encontro dos doze apóstolos, dos quais o único fixo é aquele que será conhecido como o bruxo do Cosme Velho. Não são sempre os mesmos, e nem sempre doze, tampouco apenas literatos. Há também porventura curiosos, diplomatas, conhecidos que vêm para uma palestra, clientes e jovens de toda sorte. Entre eles, saído da redação de um jornal à mesma rua, encontra-se hoje, como já há alguns dias, uma figura nova.

¹Prédio do Silogeu, vizinho ao Passeio Público, na esquina com a atual avenida Beira-Mar, sede da ABL entre os anos de 1905 e 1923, data de sua transferência para o Petit Trianon. Ali também funcionavam a Academia de Medicina, o Instituto dos Advogados do Brasil e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Trata-se do cronista Paulo Barreto, conhecido pelas reportagens assinadas sob o pseudônimo que o imortalizará: João do Rio.

Ninguém sabe, mas o jornalista, que conta seus 24 ou 25 anos, não está ali apenas para ouvir a conversa dos ilustres. Como um Judas entre os apóstolos, cumpre-lhe a missão de coletar, com toda a discrição possível, informações pessoais a respeito do primeiro presidente da Academia Brasileira de Letras. Para tanto, nutre cuidadosamente certa amizade com o escritor.

Tempos depois, serão lidas nas páginas da *Gazeta de Notícias*, o jornal mais popular da cidade, as seguintes palavras:

Soube assim que o *Braz Cubas* fôra ditado, durante uma moléstia de olhos de Machado, á sua cara esposa; que o humorista incomparavel da *Theoria do Medalhão* tem uma vida de uma regularidade chronometrica, que as suas noites passa-as a tentar o somno...

Espirito de tamanho fulgor tem, entretanto, a nevrose de se incomodar e soffrer com os pequenos nadas da existencia. Sí por esquecimento deixa de cumprimentar um homem, perde-se em conjecturas. Que irá pensar o homem? Que dirá delle? Nesse periodo, uma vez, o grande mestre chegou á livraria nervosissimo. E contou por que. Fôra á secretaria um cavalheiro pedir-lhe qualquer coisa. Não o satisfizera e estava incomodado com isso quando passou o continuo com a bandeja do café. Aceita uma chicara? Se mí fizer companhia!

– Ora eu não tomo café; mas já tinha recusado ao homem uma coisa e achei que seria de mais não o acompanhar. Tomei a chicara e estou com dores de cabeça...

[...] cheguei a saber que Machado de Assis tem como livros de cabeceira o *Hamlet* e o *Prometheu*, que acha as predilecções passageiras como o proprio homem, e respeita a mocidade olhando-lhe as extravagancias com um pasmo sincero.

Mas, por fim, o mestre incontestável percebeu que eu o acompanhava para lhe arrancar phrases e tornou secco o pedaço de intimidade nascente entre o meu louvor e a sua bonhomia. (RIO, s/d, p.321-322)

Joaquim Maria Machado de Assis foi, assim, uma das primeiras vítimas da intromissão dos jornalistas sobre a vida privada dos escritores no Brasil.

Mais de um século depois, em 2010, outro jornalista sai à caça de outra vítima. Dessa vez uma verdadeira perseguição é levada a cabo. Alexandre Gaioto, o repórter; Dalton Trevisan, o escritor (famoso pela aversão a qualquer aparição pública). O local; Curitiba. O primeiro, sabendo da natureza de sua presa, espera pacientemente que ela deixe sua toca para o passeio costumeiro pelo centro da cidade. Anota o repórter, como em um diário de bordo: “Permaneço em silêncio, atento a cada movimento. Sorte minha: não chove. Precisamente às 10h50, Dalton Trevisan abre a porta de sua casa” (GAIOTO, 2011, s/p). Parte o escritor, e o repórter segue sorrateiramente em seu encalço. Acompanha seus passos até a livraria, passando pelo teatro, pela banca de jornal e pela praça. Não há movimento do Vampiro de

Curitiba (nome de um de seus personagens que lhe serviu de apelido entre o público, dada sua reclusão) que não receba a atenção do jornalista. O escritor pelas ruas é agora o seu personagem:

Quando passa por alguma banca de revista, para por cerca de dois ou três minutos, contemplando as notícias dos exemplares à mostra. Misturado aos curitibanos, o Vampiro escuta camuflado as novelas nada exemplares da vida urbana, como um anônimo ladrão de histórias. E volta a caminhar. Cruza semáforos, em meio a um trânsito caótico, driblando barracas de camelôs, passando por botecos, padarias, pontos de ônibus, deficientes físicos, filas de aposentados e indivíduos suspeitos. (GAIOTO, 2011, s/p)

Um ano antes o mesmo jovem repórter encontrara o contista renomado. Foi então que, sob o pretexto de ser um estudante de letras em busca de conselhos, Gaioto conseguira do escritor, além de alguns livros de presente, valiosas declarações acerca de suas preferências literárias e daquilo que considerava necessário para escrever. Assim como Machado, no início do século, Dalton Trevisan tampouco parece ter aprovado a intromissão do repórter:

Depois da publicação, enviei um outro livro para ele autografar, alguns contos de minha autoria e uma carta agradecendo pelas edições enviadas e também por sua produção literária. Todo o material foi reenviado para mim. No livro, nenhum autógrafa. Da mesma forma que foi, voltou. Era a primeira vez, em três décadas, que o contista concedia alguma declaração à imprensa. (GAIOTO, 2011, s/p)

Mas nem só dos vivos se vale o inquérito dos jornalistas. Voltemos ao início do século, ao ano de 1912, às páginas da mesma *Gazeta de Notícias* da então capital do país. Aos 23 do mês de junho do referido ano, depois de tomar o bonde na moderna Avenida Central, José ou talvez João, abre a primeira página do jornal que traz debaixo do braço. Na primeira coluna, no canto inferior esquerdo, depara com um retrato encimado pelos seguintes dizeres, que lhe chamam a atenção imediatamente: *As comunicações com o Além*. Logo abaixo da figura (um retrato de homem) lê, com maior espanto: *Uma interview com Oscar Wilde*. “Não pode ser”, pensa o leitor, “Oscar Wilde morreu há doze anos... Me informou esta mesma folha”. E José leria com pressa o relato de um repórter anônimo que consultara um famoso médium da cidade, pedindo-o que invocasse o espírito do autor de *Salomé*. Em meio a alguns silêncios e trancos espirituais do mediador, o *dandy* irlandês responde às questões que lhe propõe o consulente. Passa pelas recordações da infância e da juventude, relembra os difíceis momentos do cárcere – memórias que fazem sofrer o corpo do invocador – e, por fim, dando-se conta de que era interrogado por um jornalista, bate em retirada:

– Ah!...

O “Medium” abandonou-se depois a uma gargalhada satânica:

– Ah! Ah! Ah!

– Um jornalista que me persegue no Além-Túmulo! Oh! Noites de Pausilippo. Quando os reporters me perseguiram e esmerilhavam o meu caminho!

Fui para a ilha de Capri porque lá não havia jornaes...

E agora, que deixei o mundo, ainda os reporters não cessaram de incomodarme.

Não falo mais!”

E o “Medium” emmudeceu. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1912)

Ninguém jamais saberia se aquelas palavras eram de fato do escritor irlandês, se eram invenção do repórter que não quis se identificar, ou charlatanice do médium. Não deixaram, ainda assim, de ser publicadas.

A mesma sensação talvez tenham os espectadores de uma mesa literária integrante do Festival Internacional de Literatura de Buenos Aires (FILBA). Quem narra o evento é a jornalista Mariana Sanchez, em artigo publicado pela revista *Piauí* de novembro de 2014 – novamente, mais de um século depois da invocação do autor d’*O retrato de Dorian Gray*.

Nascida Flora Pizarnik Bromiker em 1936, a escritora conquistou gerações de leitores com seus livros de poemas lançados a partir dos anos 50, incluindo *Árbol de Diana*, *La Tierra Más Ajena* e *Extracción de la Piedra de Locura*. Seus versos tratam de desejo e morte, infância e memória, com reflexões sobre a função da poesia e insuficiência da linguagem. Sua obra é praticamente inédita no Brasil [...]

Anunciada sem alarde no programa do festival, a conversa com a poeta aconteceria 42 anos e um dia depois de ela ingerir cinquenta comprimidos de barbitúricos e transferir-se para o *más allá*. O suicídio ajudou a torná-la um mito literário em seu país, e fomentou na imprensa local comparações com a carioca Ana Cristina Cesar – que escrevia versos de temática similar e também se matou antes dos 40.

Para receber a argentina [...] convidaram Bernardo Zabalaga, um boliviano de Cochabamba de 35 anos antenado com as últimas novidades da comunicação interespiritual [...]

Zabalaga nunca havia lido a obra de Alejandra Pizarnik e ignorava as circunstâncias de sua morte – só descobriu depois que os organizadores da sessão o procuraram. Ao saber que canalizaria o espírito de uma suicida, sugeriu que consultassem a poeta para sondar se ela estaria disposta a participar e, principalmente, checar como andavam as energias do lado de lá. A sessão privada aconteceu no estúdio do boliviano, três dias antes da manifestação pública. Após vinte minutos de relaxamento, Zabalaga lançou um vigoroso arroteio – sinal de que a poeta ainda estava se ajustando ao seu canal energético, conforme explicou depois. Desandou então a falar como Alejandra, numa cadência mais calma e pausada que a sua. No aparelho fonador do médium, a poeta ganhou um improvável sotaque de Cochabamba – “É meu sistema neurossensorial que está no comando”, justificou Zabalaga.

No primeiro contato, o médium sentiu que a poeta estava a fim de papo, conforme contou dias depois, falando um português com sotaque de Lisboa, onde estudou teatro. Alejandra, continuou, viu na ocasião a chance de propor uma leitura mais luminosa de sua própria obra, para além do estigma de poeta maldita. “Foi como limpar seu nome”, resumiu.

Crisântemos brancos, velas amarelas, cadeiras em círculo e uma jarra d'água com sal grosso compunham o *décor* armado para a conversa com Alejandra [...]. Por volta de uma da manhã, o boliviano pôs seu celular para tocar uma “música binaural” que serviu de fundo para uma meditação coletiva comandada por ele. Só depois começaram as perguntas feitas pelo público à escritora. “Que conselho daria a um poeta?”, alguém indagou. “A um poeta não se aconselha, se empurra”, vociferou o médium, com a voz afetada. Depois, versejou: “Que seu sangue se transforme em tinta e, assim, flua. Mais que tinta, rios. Mais que rios, seiva. Que seu sangue nunca coagule.” Pizarnik contou ainda que tinha enfim encontrado a paz (“O que a morte me deu foi muito trabalho, só agora serenei”) e rogou para que não a cultuassem demais (“Venerem-se a si mesmos da melhor forma que puderem”) [...]. Não havia qualquer garantia de que a poeta tivesse de fato sido contatada, mas Carrasco [um dos organizadores da sessão] ponderou que o público guardaria daquela noite a memória de um diálogo entre poetas. “E daí que uns estavam vivos e outros, mortos?” (SANCHEZ, 2014, p.12, grifo nosso)

De Machado de Assis a Dalton Trevisan, passando por Oscar Wilde, até finalmente, Flora Pizarnik; de 1905 até 2014; dos vivos aos mortos – esses são apenas alguns casos em que se torna evidente a intromissão e até mesmo a violência com que jornalistas ou o público se dedicaram e se dedicam a retirar dos escritores algo que escancare seu pensamento e suas vidas. Se tais casos evidenciam certo abuso de uma das duas instâncias, isso não quer dizer que a produção de discursos sobre a vida dos escritores seja mérito único de seus inquisidores. O mesmo João do Rio publicou, pouco tempo depois de estar com Machado de Assis, o primeiro livro de entrevistas com escritores no país, baseado na experiência pioneira do jornalista Jules Huret², em 1891, na França. Dito livro, bem como a infinidade de depoimentos de escritores que foram proferidos até hoje, não seriam de maneira alguma possíveis se os entrevistadores não pudessem contar com o consentimento e mesmo com o desejo dos interrogados (poucas vezes assumido) de depor sobre suas vidas. Há mais de um século, assim, uma nova frente discursiva nascia do encontro entre práticas jornalísticas e literárias: a voz pública do escritor.

A partir de então, ao público não se direcionaria mais somente aquilo que o literato tivesse a oferecer na forma de uma obra. Agora, aquilo que ele afirma de sua boca no presente ganha uma importância fundamental e, se não chega a substituir, no mínimo disputa espaço com aquilo que ele escreve. Sua relação com o mundo, assim, deixa de ser testamentária e impessoal, passando a ser também propositiva e pessoal. Para seus contemporâneos, ele não seria mais uma figura distante e desconhecida, marginalizada em vida: a emergência da voz do escritor nos jornais é celebrada justamente como a queda das torres de marfim onde

² Jornalista responsável pela publicação de *Enquête sur l'évolution littéraire*, reunindo entrevistas de literatos franceses.

tradicionalmente encerravam-se tais artistas. Não seriam mais semideuses encastelados, mas indivíduos participativos e conhecidos do povo. Caem as torres, os literatos vão às ruas, dão as caras nas páginas dos jornais, têm seus passos, sua obra e suas ideias acompanhados, interrogados, consumidos.

É certo que os escritores, antes mesmo de serem entrevistados, já participavam do mundo dos jornais, fosse fazendo as vezes de redatores, fosse publicando suas produções literárias em romances-folhetim, ou mesmo contribuindo com esse novo gênero literário, a crônica jornalística. Mas se eles já participavam com seus textos escritos, a novidade trazida aos finais do século XIX é a circulação não dos frutos de seu trabalho propriamente, mas de seu próprio corpo. As entrevistas conferem, desse modo, a essa figura outrora isolada e atestada apenas na leitura, uma voz que se sobrepõe ao escrito e que se voltará, de modo geral, à sua vida e ao próprio exercício de escrever.

Para que melhor perspectivemos esse fenômeno social, porém, faz-se necessário que nos debrucemos com mais detalhe em seus inícios, bem como busquemos contextualizá-lo no campo maior de práticas voltadas ao interesse pela vida dos escritores.

1.1 O interesse pela vida literária: entrevistas, arquivos e biografias

O início do século XX trouxe à capital da recém-proclamada República uma série de mudanças em sua fisionomia. Inspiradas no modelo urbanístico de Georges Eugène Haussmann, o criador dos bulevares parisienses, são abertas avenidas largas e extensas; escavam-se túneis e põem-se abaixo as moradias populares do Rio de Janeiro para abrir espaço às novas modalidades de circulação; erguem-se as novas imagens que divulgarão a civilização brasileira para o mundo. Circular e dar a ver parecem ser os dois imperativos dessa época. Na Avenida Central carioca, exibem-se os símbolos maiores do progresso da Nação: a Escola de Belas-Artes, o Teatro Municipal e o novo prédio da Biblioteca Nacional. Vale lembrar que, nesse mesmo momento, um grupo de escritores dava início à Academia Brasileira de Letras.

Circulando por esse cenário em transformação, em 1905, João do Rio, cronista e repórter carioca, submete a inquérito, em colaboração para a *Gazeta de Notícias*, semana após semana, 37 personalidades literárias de vulto à época: entre eles, Coelho Neto, Almeida e Albuquerque e Olavo Bilac. Alguns anos mais tarde³, publica-se aquele que seria nosso primeiro livro de entrevistas com escritores: *O momento literário*.

³ Não é precisa a data de publicação do livro (MAGALHÃES JUNIOR, 1978).

Apesar de pioneiro no país, João do Rio subscreve uma tendência já atestada em terras europeias. Próxima dessa mesma virada do século é a publicação de *Enquête sur l'évolution littéraire* e *Portraits intimes*, em que jornalistas franceses compilaram entrevistas com autores de renome, tais como Émile Zola, Júlio Verne e Stéphane Mallarmé; todas anteriormente publicadas em jornais ou revistas. A ânsia de conhecer a vida dos literatos conforma, portanto, um espaço no espectro da modernidade que aportava no país.

Em *O momento literário*, os depoimentos são apresentados ao público ladeados por dois diálogos em que João do Rio debate com um interlocutor anônimo, cheio de ideias novas e instigantes. É por meio delas que o amigo busca convencer da relevância e atualidade da empreitada o cronista desacreditado do interesse que poderia despertar tal inquérito. A primeira ideia é o anúncio do fim da crítica literária erudita e reclusa, “já vão cahindo no silencio das bibliothecas theorias estheticas que ás suas leis subordinavam obras alheias, esquecendo completamente os autores” (RIO, s/d, p.X). Em seu lugar, uma nova curiosidade viria tomando conta do público: “Não se quer conhecer as obras, prefere-se indagar a vida dos autores. Precisamos saber? Remontamos logo ás origens, desventramos os idolos, vivemos com elles. A curiosidade é hoje uma ancia...” (p.X).

Seu ouvinte, no entanto, parece não se convencer facilmente, ao que o palestrante lhe chama a atenção com um exemplo.

– Não se pode imaginar a admiração e o culto que se devota aos homens de letras nossos. Eu conheci um estudante que acompanha o Coelho Netto de longe e estragou com um *pince-nez* gráo 7 os seus olhos são, só porque o Netto usava um gráo 7. São innumeras as pessoas que recusam a apresentação de Machado de Assis porque estão convencidas da impossibilidade de balbuciar uma palavra diante do Mestre, e muito homem fino conheço eu collecionando tudo quanto escreve Olavo Bilac... (p.XIV)

Mas se o culto e a admiração estabelecem uma demanda, outras delas, e mais valorosas, também se poderiam aventar:

Seria o documento, a psychologia dos super-homens, o romanceiro de nossa vida de literatura [...]

Talvez exaggere. Em todo caso ha um resultado pratico: o Brasil saberá enfim quais as tendencias actuaes da sua mentalidade e o público ouvirá a curiosa historia das formações literárias, tão cheias sempre de nostalgias e de encantos. [...]

–Vamos afinal ver o que somos! (p.XV-XVIII)

Segue, *no silêncio de sua alta biblioteca*, a elaboração de um inquérito, o instrumento apropriado que será aplicado diretamente àqueles que residissem na capital e remetido por correspondência para aqueles do restante do país. A seleção dos interrogados segue um amplo critério: “É preciso indagar a todos: parnasianos, lyricos, decadentes, classicos, naturalistas,

sociólogos, ocultistas, anarquistas, impassíveis, humoristas, simbolistas, nephelibatas...” (p.XV). Perguntar-se-á ao escritor quais livros o formaram, que obras suas lhe são mais caras, que movimento julga predominar no país, e que papel o jornalismo, cada vez mais presente, prestaria às belas-letas.

O gesto de João do Rio seguirá repetido na história brasileira. Desde essa primeira empreitada até os dias atuais, “a nova curiosidade” veio conquistando espaço próprio junto ao desenvolvimento e especialização das mídias impressas e também aos posteriores rádio e televisão. Dessa forma, os depoimentos de personalidades públicas de modo geral, e especificamente aqueles de literatos, teriam alcançado estatuto de prestígio entre os escritos jornalísticos no decorrer do século passado, sendo que algumas iniciativas da imprensa e também de pesquisadores receberam reconhecimento público suficiente para que tivessem sua produção organizada e reeditada em livros.

Mas outro campo de práticas também se erigia tendo, entre outras prerrogativas, o interesse pela vida escritor. Vejamos, como ilustração, o documento abaixo.

FICHA TÉCNICA

1. NOME: Vinícius de Moraes
2. SIGLA: VM
3. DOADOR: VM Produções
4. DATA DE DOAÇÃO: a partir de 1987.
5. EQUIPE do AMLB: Eliane Vasconcellos (org.), Beatriz Folly e Silva, Carmem Vargas, Laura Regina Xavier, Maria Eduarda Lessa, Rosângela Florido Rangel.
Bolsistas: Gleise Andrade Cruz, José Henrique de Oliveira Santos e Rodrigo Carvalho Alva
6. DATA DE ABERTURA A CONSULTA: 1992
7. PERÍODO COBERTO PELA DOCUMENTAÇÃO: 1908 a 1993
8. ESTADO GERAL DE CONSERVAÇÃO DOS DOCUMENTOS: bom
9. ESPÉCIE E QUANTIDADE DE DOCUMENTOS:
5.086 documentos manuscritos e datilografados (correspondência, originais de poesia, discursos, notas etc.)
10. ORGANIZAÇÃO DO ARQUIVO:
Correspondência pessoal, com 1.578 documentos
Correspondência familiar, com 25 documentos
Correspondência de terceiros, com 48 documentos
Produção intelectual do titular, com 1.485 documentos
Produção intelectual de terceiros, com 450 documentos
Documentos pessoais, com 119 documentos
Diversos, com 395 documentos
Documentos complementares, com 90 documentos

A série *correspondência* foi organizada em ordem alfabética pelo último sobrenome. A série *produção intelectual do titular* foi subdividida de acordo

com a espécie documental. A série *produção intelectual de terceiros*, em ordem alfabética pelo último sobrenome do autor. A série *documentos pessoais e diversos* foi ordenada de acordo com a espécie documental, e os *documentos complementares* reúnem documentação póstuma. (MINISTÉRIO DA CULTURA, 1999, p.7)

“Como a maioria dos arquivos que chegam às nossas mãos, este também não possuía nenhuma ordenação, sendo impossível o acesso à pesquisa” (p.9). Com esta sentença, é marcado o início de um trabalho extenso, paciente e meticuloso, realizado no âmbito das instituições arquivistas do país. Um trabalho que envolve etapas sistemáticas: triagem, elaboração de critérios, de séries e subséries, de índices, cronologias e disposições ao acesso público.

As doações dos familiares de escritores falecidos são entregues em lotes aos arquivistas. Têm em mãos um *fundo*, uma concentração de recursos de diversas procedências para qualquer fim. É necessário, antes de tudo, proceder à higienização dos documentos, livrar-se de possíveis traças e de insidiosos fungos, assegurando a integridade futura do espólio. Segue-se, em triagens, a identificação dos documentos, enquanto se decide o melhor critério de sua seriação – de acordo com as possibilidades dispostas pela norma internacional vigente: se pelos tipos de documento, se por suas funcionalidades. Feita a escolha, descreve-se o patrimônio: recebe a data, o número de folhas, o caráter e a sinopse de conteúdos.

Dessa forma, do fundo original surgem as feições de um arquivo, e inicia-se a escrita de seu inventário. Para facilitar a futura consulta a pesquisadores, estabelecem-se índices de busca: os nomes citados, as instituições, os periódicos, os títulos etc. Ainda é preciso condicionar devidamente os documentos em folhas de pH neutro, determinar-lhes uma disposição espacial em pastas ou caixas que ocuparão estantes, gavetas ou armários apropriados.

De todo o processo, algumas perdas são sentidas: assinaturas que se esvaíram; datações que não se precisam; o mau costume do poeta de não anotar os locais em que escrevia. Por fim, publica-se o inventário, no qual são apresentadas as principais potencialidades do arquivo a um público que se compõe de pesquisadores, em sua maior parte. Nestas páginas então veríamos que nos arquivos, como nas entrevistas, os limites entre vida e obra são de partida borrados: entre os despojos estão presentes não apenas o que diz respeito a obra (publicada ou não) do escritor, mas algumas séries de documentos e objetos referentes a outro assunto: “A série DOCUMENTAÇÃO PESSOAL reúne carteiras, cartões, certidões, contratos, declarações, procurações, etc.” (p.19).

Tal prática de arquivamento do espólio literário seria corrente, ainda que não formalmente institucionalizada, desde o século XIX, quando o interesse pela vida dos escritores levaria à publicação desses documentos íntimos (ARFUCH, 2010). Os próprios autores, com o tempo, tomariam consciência do fato, decidindo por guardar e organizar já em vida o conteúdo de seus baús. Há aqueles, contudo, que por razões misteriosas preferem o silêncio de sua intimidade, pedindo aos mais próximos a destruição de seus textos. O valor atribuído a essa massa documental, porém, seria tão forte a ponto de sobrepujar o pedido dos mortos; é o caso conhecido de Franz Kafka, que teria pedido ao amigo Max Brod a eliminação de boa parte dos papéis que deixara. Se assim o tivesse feito, salienta o tradutor brasileiro Modesto Carone, a obra de Kafka seria apenas um sexto do que é hoje (CARONE, 2002).

Assim, em um mundo obsessivamente curioso pela vida literária, àquele que porventura escapasse ao aparato jornalístico, seja por se evadir dele, seja por ter vivido em um tempo em que ele ainda não existia, restaria sempre a possibilidade da recolha dos papéis e documentos íntimos – em especial, as cartas e os diários.

O interesse pela vida dos escritores, desse modo, tem levado os homens a conformar dois campos de práticas em torno de sua captura. De um lado, o trabalho meticuloso de arquivamento da própria vida ou da vida alheia, realizado por arquivistas, biógrafos e pelos próprios escritores. Trata-se de coletar, selecionar, organizar, conservar e oferecer ao público tais documentos, a partir do que seria possível a elaboração de outros discursos que se valham desse material: em especial, biografias e estudos genéticos das obras. Este campo buscaria recobrir o passado do escritor já morto para guardar sua memória para o futuro. Do outro lado, os gestos coordenados por jornalistas e escritores na produção de discursos sobre a vida dos últimos. Aqui é o escritor em vida, de corpo presente, que é posto em discurso para seus contemporâneos.

Os dois campos dão mostras do investimento político no conhecimento da vida dos escritores, de modo que seria difícil imaginar hoje algum autor de renome sobre o qual não saberíamos de alguns episódios ou traços biográficos.

Mas, afinal, que interesse tão grande é esse que, há mais de um século, tem a nossa cultura por aquilo que o escritor faz, diz, afirma, para além de sua própria obra? Por que concorre com a pena o microfone; com o autor o próprio escritor? Que faria ele de diverso dos outros seres para receber tamanha atenção? Sobretudo, que razão e que justificativa podem haver para que se invada a privacidade dos vivos, se perturbe o sono dos mortos, ou se reconte a vida dos que já foram?

Em busca de tais respostas, faz sentido que interroguemos o fascínio que as vidas literárias têm exercido sobre nós historicamente.

1.2 Da vida literária ao escritor educador

Antes que o escrutínio de vidas literárias tivesse início o escritor já seria considerado uma espécie de herói entre a população. Tal questão é tratada por Leyla Perrone-Moisés em seu artigo *Os heróis da literatura*. A autora retoma as conferências de 1840 do escocês Thomas Carlyle, *The hero as a man of Letters*, possivelmente a primeira elaboração clara de um lugar de distinção conferido aos escritores. Dizia Carlyle, referindo-se a autores como Dante e Shakespeare:

O escritor deve ser considerado como a mais importante das pessoas modernas; [...] A função do escritor é a mesma que as eras passadas atribuíam ao Profeta, ao Sacerdote e à Divindade; [...] A Literatura é uma forma de revelação; [...] A sociedade contemporânea oferece condições difíceis para o escritor, do ponto de vista moral e material; no entanto, ela deveria reconhecer sua importância e dar-lhe o governo das nações; [...] O Herói-Homem-de-Letras não é um vitorioso, mas um herói que tombou [“*a fallen Hero*”]. (2011, p.252)

Sua importância, no entanto, jamais seria reconhecida pelo tempo presente, de difusão da imprensa e do surgimento do mercado dos livros:

Aquele não era um tempo de Fé – um tempo de Heróis! A própria possibilidade de Heroísmo tinha sido, como foi, formalmente abandonada em todas as mentes. O Heroísmo foi-se para sempre; Trivialidade, Formulismo e Lugar-Comum vieram para ficar. (CARLYLE⁴ apud PERRONE-MOISÉS, 2011, p.252)

Tempo de vulgaridade, ingrato e cego, que faria com que para estes heróis restasse apenas o reconhecimento póstumo:

São antes as *Tumbas* de três Heróis Literários que tenho de mostrar a vocês. Aqui estão os escombros monumentais sob os quais estão enterrados três heróis espirituais. Muito fúnebre, mas também grande e cheio de interesse para nós. (CARLYLE apud PERRONE-MOISÉS, 2011, p.252)

É também de uma vida literária heroica que Walter Benjamin (1991) tratou em seus famosos ensaios sobre o poeta francês Charles Baudelaire, o qual teria conformado “sua imagem de artista a uma imagem de herói” (p.67), ainda que, de certa forma, um herói torto e trágico. Ora *flanêur*, ora trapeiro, ora apache ou dândi, Baudelaire teria feito de sua miséria e do sofrimento físico uma estrutura característica de seu heroísmo em um momento histórico em que a força produtiva do homem se via incontornavelmente minada, e o heroísmo pleno

⁴ CARLYLE, Thomas. The Hero as Man of Letters; The Poet as a Hero. In: **Complete Works**. Sterling Edition, 1840.

impossibilitado. Viver a modernidade, assim, seria constituir-se não propriamente como herói, mas como a representação de um herói.

Perrone-Moisés (2011), por sua vez, enxerga na afirmação benjaminiana do heroísmo *posticho* e do *paródico* de Baudelaire o primeiro anúncio de caduquice de um ideal. Segundo a autora, “a partir da segunda metade do século XIX, já não havia lugar para o heroísmo guerreiro, e o público leitor já não considerava os artistas como semideuses” (p.253).

É fácil acessar a experiência de heroísmo a que se refere Perrone Moisés, uma vez que foi e tem sido trabalhada no imaginário social por meio de biografias e filmes, por exemplo. Os grandes homens de letras do Ocidente guardariam alguma coisa do *outsider*, do filósofo, do asceta e até do selvagem. Seriam indivíduos que se afastaram do mundo, muitas vezes insatisfeitos com suas injustiças e desconcertos, e que assim teriam sacrificado a vida comum que poderiam ter tido em nome de uma verdade maior, acessível somente por meio de um longo, difícil e misterioso trabalho.

Tratar-se-ia, sobretudo, de indivíduos tocados por alguma espécie de força que os tornaria contraventores ou, no mínimo, de alguma forma excessivos. Em um extremo, ao lado dos boêmios e românticos, estariam os seres excessivos no modo de viver uma existência crivada de experiências intensas, ainda que mundanas. Seriam indivíduos entregues de corpo e alma a uma experiência que reputam como *a verdadeira vida*, rendidos a forças maiores do que eles mesmos até quando escrevem, inspirados por musas que não sabem de onde vêm. No outro extremo estariam os escritores ascetas, aqueles que geralmente se afastam da vida mundana e dedicam-se inteiramente ao trabalho com a palavra. Estes viveriam com seus personagens, devotando-se completamente ao universo que forjaram; o único, por oposição ao exterior, em que faria sentido existir.

Mas tal heroísmo, segundo a autora, vigoraria entre os literatos somente até o início do século XX, como atestam as afirmações de Jorge Luis Borges acerca de Flaubert – um quase mártir, o primeiro de uma nova espécie de homem de letras sacerdotais e ascetas – ou os conselhos de Rainer Maria Rilke ao jovem escritor no início do século, nos quais a opção pela vida literária toma o peso de uma missão.

Assim, todo esse modo de vida missionário, ascético, filosófico, trágico e obstinado da literatura nada mais teria de semelhante com a vida desses, de agora, escritores contemporâneos.

Relidos hoje, os testemunhos dos escritores da alta modernidade sobre o alto preço pago por sua “vocação” nos parecem muito antigos, na medida em que atualmente a escolha e a assunção da “profissão” de escritor não têm, para a maioria deles, nada de radical e muito menos de trágico. Escrever não

intimida mais ninguém. Publicar não é mais objeto de dúvidas metafísicas e existenciais, é apenas uma questão de achar editor, de editar por conta própria ou de colocar o texto na internet. [...] Ter êxito é, sobretudo uma questão de tiragem [...] e, consequentemente, uma questão de publicidade [...]. O tempo dedicado à escrita e à solidão dessa prática fica, assim, bastante reduzido. Quanto ao sofrimento de escrever, não se ouvem mais queixas. (PERRONE-MOISÉS, 2011, p.254)

Ao que parece, pois, os heróis da literatura estariam todos mortos e as condições de heroísmo seriam agora, graças a um longo processo histórico, inexistentes. Tal cenário é compartilhado por Lars Iyer em seu ensaio na revista *Serrote*, no ano de 2012. Nele, o escritor britânico divisa três momentos dessa existência notável dos escritores, os quais são transcritos aqui exaustivamente por constituírem uma narrativa linear. No primeiro deles, em um tempo já muito distante,

[...] os escritores eram como deuses e viviam nas montanhas. Eram ou eremitas desamparados ou aristocráticos lunáticos e escreviam somente para comunicar-se com os mortos ou com os não nascidos – ou com ninguém. Nunca tinham ouvido falar do mercado, eram enigmáticos e antissociais. Apesar de possivelmente lamentarem sua vida – marcada pela solidão e pela tristeza –, viveram e respiraram o reino sagrado da literatura. Escreveram drama, poesia, filosofia e tragédia, e cada forma era mais devastadora que a outra. Seus livros – quando os escreviam – atingiam o público postumamente e por meio dos caminhos mais tortuosos. Era difícil encarar seus pensamentos e histórias, como os ossos de um animal que deixou de existir. Mais tarde, surgiu outro tipo de escritores, aquele que morava nas florestas abaixo das montanhas. Apesar de ainda sonhar com as alturas, precisava viver nos limites da floresta, mais perto da cidade, onde de vez em quando se arriscava a dar uma volta na praça. Ele reunia multidões, atiçava as mentes, causava escândalo, tomava parte na política, e em duelos, e instigava revoluções. Às vezes, partia para longas viagens de volta às montanhas, e, quando retornava, o povo estremecia com suas novas declarações. Os escritores haviam se tornado heróis: afortunados, ousados e faustosos. E alguns dos indolentes ao redor da praça começaram a pensar: “Também sou assim! Posso tentar fazer igual”. Em pouco tempo, escritores começaram a morar em apartamentos na cidade e arrumaram empregos – na verdade, cidades inteiras eram estabelecidas e ocupadas por escritores. Pontificavam sobre qualquer assunto debaixo do sol, davam entrevistas e publicavam na editora local, a St. Mountain Books. Alguns até conseguiam viver da venda de seus livros e, quando esta minguava, ensinavam sobre a escrita no Olympia City College; e quando a faculdade deixava de empregar na área de humanidades, escreviam suas memórias sobre “a vida na montanha”. Tornaram-se astutos em publicidade, pois ficou evidente que a indústria de publicações era um braço da indústria de publicidade, e os mais espertos trabalhavam primeiro em propaganda, um bom local para treinar o ofício. Os escritores começaram então a superar o público em número, e passou a ficar claro que o público era só uma alucinação, no final das contas – assim como a importância da escrita era, sobretudo, um delírio. (p.135-136)

Ora, torna-se evidente que, nesse campo de discussões acerca da vida literária, é recorrente atestar o fim da imagem do escritor como um ser que se distingue da massa. Na base desses argumentos, constata-se uma série de fatores a reboque da introdução da lógica de mercado no mundo das letras: o surgimento, com a imprensa, do mercado editorial; a alienação da força produtiva dos indivíduos; a profissionalização do escritor; a publicidade em torno de suas figuras e obras; sua presença cada vez mais marcada nos debates políticos do presente etc. De outro lado, soma-se a democratização dos meios de publicação, propiciada pela internet, a qual estabelece uma multidão de escritores, tornando difícil a distinção entre aquele que é autor e aquele que não o é.

Perrone-Moisés (2011) e Iyer (2012) dialogam com uma discussão candente nos meios literários atuais, a saber, a de que o fim dessas existências heroicas significaria o fim mesmo da Literatura e o anúncio de um adeus às grandes obras da humanidade. A propósito, Perrone-Moisés, apesar do quadro crítico que apresenta, restringe-se a encaixá-lo no rol dos muitos e jamais concretizados fins anunciados na virada do século XX. Considera-os apenas índices de uma mutação histórica da qual a literatura não teria sido poupada – ainda que se possa extrair de suas palavras algum desencanto com o presente. Seu objetivo, afinal, é apontar o espantoso crescimento, a partir da década de 1980, de publicações literárias híbridas (nas quais o personagem central, o herói, é justamente um escritor do passado), para então realizar um estudo crítico comparativo entre elas. Lars Iyer, por sua vez, encarará a questão. Para o escritor inglês, viveríamos hoje *doentes de literatura*, não escrevendo outra coisa que não remeta nostalgicamente a seu fantasma; e regurgitando, muitas vezes inconscientemente, uma escrita *kitsch*, entretidos que estaríamos em brincar de marionete com um cadáver que nos assombra e nos aprisiona ao passado. Fazer-lhe o epílogo, assim, apresenta-se como uma saída saudável e a possibilidade, afinal, de novamente escrever, mesmo que seja coisa outra que não literatura. Trata-se de admitir a nós mesmos que vivemos todos nas planícies, para poder encarar nossa tragédia presente:

Devemos falar abertamente sobre a farsa de uma cultura que sonha com coisas impossíveis de serem criadas, pois essa farsa é nossa tragédia. Devemos encarar a melancolia e o humor amargo de nossa situação. (IYER, 2012, p.152)

Heróis mortos ou não, fato é que estamos longe, apesar de talvez desejosos, de uma indiferença ao fascínio exercido pelas vidas artísticas, nomeadamente as literárias. Fascínio de tal modo vigoroso que resistiu aos olhares suspeitos que sobre ele se lançaram, mal fora formulado em seus alvares modernos.

É de se perguntar, diante do quadro em que se apregoa em momentos distantes uns dos outros a morte do heroísmo do escritor (e com ela, a morte da literatura), se não estaríamos diante de uma tática de renovação constante do heroísmo do literato (e do poder da literatura); como se os mortos só pudessem ser heroificados a partir do contraste negativo que os vivos ofereceriam. É de se perguntar: o que garante, afinal, que os vivos supostamente tão desinteressantes de hoje não serão os heróis imortalizados de amanhã? De qualquer modo, parece-nos possível supor que tal fascínio por uma vida literária viveria ainda entre nós, a ponto de que nos interroguemos sobre a possibilidade de estarmos, diante dele, entorpecidos e paralisados. Doentes de literatura ou simplesmente conscientes da importância de se contemplar essas vidas, muitos se lançaram e se lançarão em busca de melhor compreendê-las em sua diferença.

Ainda que Dante, Shakespeare, Flaubert e Rilke não estejam mais entre nós, temos os escritores de nosso tempo, aos quais não seria difícil emprestar ares de heroísmo abnegado. Hilda Hilst em seu processo de conversão, dividindo a própria vida em dois momentos: o primeiro de esbórnica na capital paulista; o segundo de isolamento auto-impingido na célebre *Casa do sol*, um sítio na cidade de Campinas onde passou boa parte e o final de sua existência. Mesmo as figuras menos românticas ou extremadas: os escritores profissionais ou burocratas, os quais seriam bem mais próximos da comunidade dos homens. De suas figuras sempre escapa alguma centelha de genialidade. Carlos Drummond de Andrade, um simples funcionário público, e Manuel Bandeira, professor. O comum, o banal e o pacato de suas existências servem menos para humanizá-los, isto é, torná-los mais ordinários, do que para enaltecer, por contraste, a diferenciação de suas vidas.

Roland Barthes já teria apontado o caráter contraditório da figuração do escritor em nossa cultura. Sob a alegação de tornar mais humanas sua figura e experiência, pedindo-lhe a palavra, o que se engendra é o efeito inverso, a mitificação do escritor.

Atribuir publicamente ao escritor um corpo bem carnal, revelando que ele adora o vinho branco seco e o filé malpassado, equivale a tornar aos nossos olhos os produtos da sua arte ainda mais milagrosos e de essência mais divina. Os detalhes da sua vida cotidiana não só não aproximam nem esclarecem a natureza da sua inspiração, mas também, muito pelo contrário, é a singularidade mítica da sua condição que o escritor acusa nessas confidências. Pois só pode ser imputada a uma natureza sobre-humana a existência de seres importantíssimos para usarem pijamas azuis no próprio instante em que se manifestam como consciência universal ou ainda professarem o amor ao “queijo de Sabóia” com essa mesma voz com que anunciam a sua próxima Fenomenologia do Ego. (2009, p.35)

Seria tal diferenciação, que situa o escritor em posição de exterioridade em relação ao que seria um modo de vida comum dos indivíduos, aquilo mesmo que parece conferir a sua figura um interesse especial. É de uma experiência *outra*, ainda, que nos fala o escritor. Uma experiência rara, corajosa, em alguma medida mágica. É de alguém que teve a coragem de se entregar a um modo de vida outro, arriscado, que implica muitas vezes abdicar do conforto e da segurança material, mesmo quando estes fossem uma realidade. Quando não isso, é de alguém que vê e sente o mundo de modo diferente, desprovido de suas aparências ou em seus detalhes mais esquecidos.

Situado de tal maneira em relação aos demais, o literato teria sua vida cada vez mais escrutinada, levando a narrativa biográfica, em um sentido lato, a disputar espaço com a obra escrita pelo autor. As palavras que Vinícius de Moraes deita ao papel devem ser lidas, do mesmo modo que as “carteiras, cartões, certidões, contratos, declarações, procurações, etc.” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 1999, p.19) deixadas por VM devem ser pesquisadas, bem como, por fim, as verdades que o poetinha revela aos jornalistas sobre seus amores devem ser ouvidas.

Estas últimas, apesar de excessivas em relação à obra, guardariam um tesouro inestimável para os homens por serem palavras desprovidas do estatuto ficcional, chegando assim a ganhar mais força de verdade do que a obra. São os escritores vivos a falar a verdade, a testemunhá-la, a confessá-la, finalmente, ao público. Isso, já nas primeiras entrevistas: em artigo anunciando a publicação d’*O momento literário*, Coelho Neto chama a atenção para o valor especial daqueles depoimentos que foram colhidos não por carta, mas diretamente com os escritores, por meio de *arguição*: “com a resposta seguindo a pergunta, sem tempo para meditação, ha mais franqueza. A verdade salta sem disfarçar-se com roupagens de conveniencia, aparece nua, como convém que ande a divina Verdade” (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1905). Não seria confessar, afinal, mais sincero do que contar histórias?

Mas por que mesmo que pusemos o escritor a falar em público, emprestando-lhe tanto nossos ouvidos? Eis sumariamente as razões que se nos apresentaram.

Em primeiro lugar, a circulação das entrevistas seria um meio de fomentar um público para as obras literárias. Muito se discute nesse ponto. Não falta quem acuse na relação entre os escritores e o mercado editorial o fim da literatura, rendida enfim à lógica do capital. Defendendo a necessidade da publicidade, porém, outros tantos se fundamentariam ou no argumento de um mal necessário, já que o escritor precisaria sobreviver de alguma forma, ou então evocariam valores mais altos, missões civilizatórias: a necessidade de se formar leitores no país. Nessa briga, portanto, o marketing literário sempre sairia sempre vitorioso: mal

necessário, ou marketing de algo que é um bem público – a literatura. O que nos importa, contudo, é menos a validade e mais a efetividade de tais argumentos. Sob eles é que os depoimentos foram e são produzidos, postos a circular, e lidos.

Outros dirão que a entrevista seria o momento crucial para se ter conhecimento das relações entre a vida e a obra do escritor. Aqui novamente um ponto de discussão, como veremos mais adiante. Se para alguns a entrevista pode ser a entrega da chave de interpretação de uma obra, para outros tal afirmação soaria absurda, pois se a ficção é uma ilusão, a narrativa biográfica também o seria (ARFUCH, 2010). No entanto, não nos cabe aqui abordar tais discussões: em meio a elas cada um levantará argumentos próprios. O que importa assinalar, mais uma vez, é que sob cada um desses argumentos um escritor estaria lá, a efetivamente falar. E desse modo, a ficção da obra (ou a do escritor) teria os seus pés fincados no real, isto é, em sua vida: nos episódios biográficos marcantes, em sua estrutura familiar, nas condições materiais em que se formou, nos livros que leu e que o marcaram, nos mestres que teve durante sua formação. E os leitores poderiam aprofundar-se em suas leituras, ou seja, torná-las mais completas; os especialistas da leitura, por sua vez, poderiam colher material para seus estudos, fossem eles biográficos ou das diversas linhas que a crítica literária hoje oferece.

Mas ainda outro interesse firma-se como objetivo da entrevista, aquele pelo que o escritor teria a revelar não tão diretamente sobre sua vida ou sua obra, mas sobre a sua própria prática de escrita. Por meio de suas respostas, todos poderíamos ter acesso a quais técnicas, rotinas e artifícios os literatos lançaram mão para elaborar suas obras. Os processos de escrita ou de criação viriam desta feita revelar os bastidores da obra, desmascarando a perfeição dos textos e, de quebra, a genialidade do escritor. Ao ouvi-lo dizer sobre o *como fez*, qualquer ouvinte poderia retirar dali ensinamentos para escrever, fossem aqueles com ambições literárias, fossem aqueles que simplesmente buscassem aprender a bem escrever.

Dessa forma, a esses três grandes interesses que animam as entrevistas de escritores – o conhecimento sobre sua vida, sua obra e sua escrita – corresponderiam, a nosso ver, três demandas pedagógicas em torno de suas confissões. Em outras palavras, por meio dos depoimentos, o público poderia aceder a conhecimentos sobre como viver, como ler e como escrever. Como viver uma vida nos moldes daquela dos artistas, sobre a qual pairam as noções de liberdade, beleza e sacrifício. Como ler as obras, atentando sempre às relações possíveis que elas teriam com a realidade vivida ou testemunhada pelos seus autores. Como, por fim, escrever como os escritores, isto é, escrever como o fazem aqueles que são os artífices autorizados da palavra.

Ainda que esses três interesses pela voz do escritor não deixem de ser determinantes no momento da entrevista, interessa-nos sobretudo outro elemento em jogo quando um escritor põe-se a falar em público – e que recai sobre todos os outros. Nós o ouvimos não apenas como alguém que escolhe as melhores obras para ler; nem tão somente como quem busca as explicações ou a origem do que leu. Na fala dos escritores buscamos também ouvir palavras que emanam de um lugar de suposta sabedoria e de aconselhamento sobre a vida, bem como de opinião relevante sobre o presente. Ouvimos o escritor, em alguma medida, como quem ouve um profeta, um sábio, um mestre de existência. De todo modo, ouvimo-lo porque aprenderíamos alguma coisa de valor com suas palavras. Se a leitura de obras, afinal, seria capaz de nos humanizar e nos tornar mais conscientes, como apregoa Antonio Candido (2004), efeitos semelhantes estariam em jogo na produção, circulação e recepção de depoimentos de escritores. Nas páginas de jornais, nos rádios, nas tendas, lá está o escritor a cumprir seu papel em um mundo que se quer cercado de indicações e orientações sobre tudo, a todo instante, para toda a gente, em todos os lugares. Um mundo em que não saber parece ser insuportável.

É pensando nesse papel pedagógico do escritor que nos voltaremos a interrogar a voz pública do escritor: essa nova frente discursiva propalada desde o início do século XX até o atual. E nessa função pedagógica, nos interessa, sobretudo, o fato de o escritor ser, em meio ao emaranhado de assuntos que o envolvem, aquele que se apresenta e é apresentado como a figura socialmente autorizada de determinada prática: a escrita.

Poder-se-ia, é claro, afirmar que tal atribuição recairia também sobre outros especialistas, como os gramáticos e os jornalistas, por exemplo. E nada iria contra a legitimidade de tais apontamentos. É na figura do escritor, no entanto, que acreditamos ser possível perspectivar um lugar de intensa autorização social, traduzida não só na dispersão particular de seu discurso, como também na força de adesão que este último possui. Atrelado ao campo das práticas artísticas, cuja ação é sempre entendida como exterior às relações de poder, tal discurso circularia insuspeito pela trama social, visto que não seria um discurso preso a compromissos com qualquer instituição ou disciplina específica, mas antes um discurso originário da subjetividade de quem o diz; essa mesma subjetividade que cremos, em geral, como o lugar de uma verdade última e ilibada da história. Aderindo a tal discurso, assim, não correríamos jamais o risco de abraçar desavisadamente quaisquer palavras de ordem; antes, seria um gesto pleno da estranha adesão voluntária que caracteriza nossas atitudes mais libertárias.

No que se refere ao que aí é dito sobre a escrita, tal feição ganharia ainda mais relevo. Afinal, a que outra prática de escrita poderíamos atribuir o cariz de libertária, senão àquela que responde pelo predicado de artística? Escrita que se diria, inclusive, em uma posição relativamente livre em relação à Gramática e superior em relação ao jornalismo. Diante disso, é possível concluir que a boa escrita estaria do lado dos escritores, os quais ocupariam assim um papel determinante no que entendemos como uma intrincada rede de práticas sociais e discursos que, para além da instituição escolar, carregaria os modos de apropriação e de execução do gesto da escrita em nossa sociedade. Em outras palavras, nisso que perspectivamos como gestão social da escrita em um mundo que se quer cercado de indicações e orientações.

Assim, se pudéssemos imaginar uma investigação histórica que tomasse como objeto as políticas de pensamento em torno da escrita em nosso país, indagando os diferentes sujeitos, lugares, práticas e instituições que a elaboraram como problema e objeto, nossa pesquisa gostaria de contribuir-lhe, dentro de seus breves limites, com uma reflexão sobre um determinado sujeito que há mais de um século figura como o detentor ou representante de uma prática de escrita altamente valorizada entre nós. Em um primeiro momento, portanto, buscamos manter um olhar aberto, que perguntasse apenas: de que falam os escritores quando falam publicamente? No horizonte possível, contudo: de que falam os escritores quando falam sobre a escrita?

Tais interrogações, por fim, não partem de intenções meramente esclarecedoras. Se as fizemos, é a partir de um incômodo diante de um presente em que, de um lado, são apregoados a todos os ventos os poderes da escrita e, de outro, são declaradas corriqueiramente a dificuldade e mesmo a incapacidade de escrever.

1.3 Os caminhos da prática da entrevista: a hibridização entre jornalismo e ciência

Como parte de nossa investigação, é importante que enveredemos pela história e pelo universo da própria prática da entrevista. Para tanto, faremos um trajeto temporal e também investigativo ao lado das contribuições de estudiosos desse campo tais como Leonor Arfuch (2010), Matthew Rubery (2009), Paul Thompson (1992) e Juan Gargurevich (1982), entre outros. Nossa incursão, de certa forma paralela àquela proposta por Arfuch, deixará em suspenso a noção de gênero (como entrevista jornalística) em favor de perspectivar os possíveis caminhos de uma prática que, durante o século, ganhou cada vez mais força: a produção, o registro, a investigação e a circulação das falas dos indivíduos.

1.3.1 Os inícios em dois campos: jornalismo e ciências sociais

As entrevistas em jornais, segundo seus historiadores, seriam um fato da Modernidade. Ainda que a maioria discorde sobre a sua primeira ocorrência, eles são unânimes ao afirmar que tal prática ter-se-ia originado no universo movimentado das gazetas de Nova York no início do século XIX. O jornalismo, então, começava a se firmar como uma prática independente de direções estritamente políticas e partidárias, e surgiam pequenos jornais de valor acessível, com espaço para publicidade ao lado de notícias não só da vida política como também da urbana (JORGE, 2013).

Teria sido neste contexto que James Gordon Bennet, fundador do hoje reconhecido *The New York Herald* e tido por alguns como um dos pais do jornalismo moderno, publicou o que muitos consideram a primeira entrevista jornalística, em 1836. Antes dela, a transcrição dos depoimentos em páginas de jornais seria comum apenas na cobertura de interrogatórios judiciais ou debates parlamentares, cujo interesse era evidentemente público e político (GARGUREVICH, 1982; RUBERY, 2009). Bennet teria sido o responsável por dar origem à primeira entrevista jornalística ao importar o procedimento dos tribunais para um uso não formal e informativo, aplicando um inquérito à cafetina Rosina Townsend, testemunha do assassinato brutal da prostituta Hellen Jewett, morta a machadadas pelo amante. Seu depoimento seria uma das peças da narrativa que o jornal fez do caso, despertando o interesse e a comoção dos leitores. Tal prática ter-se-ia tornado cada vez mais comum com o tempo. Logo surgiriam as entrevistas com personalidades públicas nos Estados Unidos da década de 1860 e, próximo ao fim do século, a maioria dos depoentes já não se intimidaria com tamanha exposição de suas figuras, vendo na entrevista uma chance de alcançar proveitos para si mesmos. A novidade estadunidense teria sido estranhada pelos ingleses. Segundo comentários levantados por Matthew Rubery (2009) em seu estudo sobre a imprensa americana, os

britânicos teriam de início censurado em seus jornais a invenção daquela civilização obcecada pela vida íntima e pela opinião pessoal dos indivíduos. Mas o que um dia teria sido estranho, logo se tornaria familiar.

Na década de 1980, o peruano Juan Gargurevich (1982), em seu *Géneros Periodísticos*, faz um apanhado detalhado que evidencia a institucionalização paulatina da entrevista como praxe jornalística. Para ele, a coleta de depoimentos caracteriza-se especialmente por responder ao interesse do leitor – esse terceiro personagem do diálogo (1982). Daí a necessidade de que o entrevistador leve consigo, além dos instrumentos de gravação, a intuição do *sentido informativo*, espécie de faro para aquilo que é *atual, curioso, singular, novo e importante* para seus leitores.

A delimitação dos gêneros de entrevista propostos por Gargurevich oferecem-nos também a dimensão maior que tomaram seus usos. Na forma de retratos ou de depoimentos biográficos, as entrevistas prestar-se-iam à apresentação pública da vida pessoal de uma personalidade, os primeiros mesclando o depoimento com informações sobre sua vida e os últimos recolhendo uma pormenorizada narrativa autobiográfica. De outro modo, seriam um instrumento útil para a publicação da opinião de autoridades públicas ou de especialistas sobre questões próprias a seus campos de atuação ou a acontecimentos quaisquer. A ocasião da entrevista também já não seria de interesse único dos repórteres, uma vez que passariam a existir as entrevistas coletivas, organizadas pelos próprios depoentes. E há ainda os grandes levantamentos de dados organizados pelos jornalistas junto à população, com vistas a apresentar a opinião do público sobre questões do presente.

A entrevista, assim, conformaria nas práticas jornalísticas não somente uma técnica essencial para a recolha de informações que vão compor a notícia midiática, como também um gênero específico de notícia em que se publica, pelo intermédio do repórter, a transcrição da voz dos indivíduos, seja a dos homens notáveis narrando suas vidas em primeira pessoa, seja a dos especialistas e das autoridades, esclarecendo de corpo presente a população, seja a de homens comuns testemunhando fatos de interesse público.

Mas não só no jornalismo essa técnica ganharia corpo. No mesmo início do século XIX, surgia aquele que será, para alguns, o pioneiro do uso sistemático de relatos orais na prática historiográfica profissional: Jules Michelet. O chefe do Arquivo Nacional e professor da Sorbonne e do Collège de France teria compilado durante dez anos relatos de pessoas do povo, com o intuito de escrever seu famoso *História da Revolução Francesa*. Na mesma época, pelos cantos mais desconhecidos do mundo, etnólogos, folcloristas e dialetólogos fariam o mesmo. E os relatos obtidos por essa técnica ganham o estatuto de documentos da

história, de modos de vida, de línguas de povos distantes e de tradições (ARFUCH, 2010; THOMPSON, 1992).

Dão relevo a esse período, entre o início do século e a década de 1950, as iniciativas da Escola de Chicago, os estudos sociológicos sobre comunidades de imigrantes nos Estados Unidos e também o estudo etnolinguístico dos enclaves indígenas. Para Maria Isaura Pereira de Queiroz (1991, p.1-2), o relato oral apresentava-se nesse momento principalmente “como técnica útil para registrar o que ainda não se cristalizara em documentação escrita, o não conservado, o que desapareceria se não fosse anotado”.

1.3.2 Os anos 1960: os gravadores, as ciências sociais e o jornalismo

A difusão do gravador seria para o jornalismo e as ciências sociais um marco importante, pois teria permitido uma expansão sensível dos usos da entrevista a partir dos anos de 1960. Para Paul Thompson, em seu *A voz do passado*, é só a partir de então que se pode falar estritamente em *história oral*, uma vez que o registro e a transcrição sistemáticos de relatos são possíveis. Dispensados do uso exclusivo do bloco de anotações, historiadores, etnólogos, linguistas e sociólogos utilizar-se-iam de métodos mais elaborados como o questionário aberto, o semidiretivo e o fechado. No primeiro, o entrevistador participa pouco do registro, incitando inicialmente o solilóquio livre do depoente. No segundo, o entrevistador orienta, por meio de um roteiro com os assuntos de seu interesse, as intervenções do entrevistado. No último, por fim, o entrevistado só deve intervir quando incitado pelas perguntas pontuais do pesquisador (QUEIROZ, 1991). Cada uma dessas modalidades obedeceria a um fim diverso: a captação de depoimentos sobre fatos ou personagens históricos; um relato de vida completo; o registro de ocorrências linguísticas ou de tradições; o testemunho de uma experiência interessante aos vários campos de saber que o requerem.

Ainda que quase sempre se afirme a não existência de regras rígidas, Thompson (1992), entre outros especialistas desse campo, elaborou uma lista extensa de precauções a serem tomadas para coletar um bom relato. Aqui, como no jornalismo, a técnica é refinada:

Fazer perguntas exatas, sem dar chance a dubiedades; demonstrar segurança ao entrevistado; pedir que se detalhem melhor as narrativas generalizantes; estimulá-lo com comentários ou mesmo objetos e fotografias que reforcem os caminhos desejados – “Muito bem, então você está em... Feche os olhos e vá me contando em sequência – o que você vê o que você ouve...” (p.261).

Não expressar a sua opinião sobre os fatos, evitando assim a inibição ou o direcionamento; em outros casos, mostrar adesão às ideias do entrevistado: “Se você sabe que

alguém possui opiniões muito firmes, particularmente da perspectiva de uma minoria, pode ser fundamental demonstrar uma simpatia básica em relação a elas para poder começar” (p.261). Fazer perguntas arranjadas de tal modo que possam arrancar aquilo que for polêmico: “‘Você pode-me falar sobre um momento em que você teve que castigar severamente...?’, ‘Naquele tempo, a maioria das pessoas trazia para casa objetos que pegavam na fábrica?’” (p.261).

Mas para a maior parte dos casos, não fazer perguntas que sugiram respostas: “‘Você sentia prazer em seu trabalho?’ é uma pergunta forçada; ‘Você gostava do seu trabalho, ou não?’ ou ‘O que você achava de seu trabalho?’ são perguntas neutras” (p.262).

Deve-se, por fim, escolher bem o local, a situação, o número de pessoas presentes e, acima de tudo, dispor-se a falar o menos possível, afim de somente escutar.

O refinamento não seria sem razão de ser, afinal. Todos esses novos procedimentos do historiador garantiriam uma maior legitimidade de suas fontes, as orais, em relação aos documentos (escritos, registros etc.), uma vez que o procedimento investigativo proporcionar-lhe-ia responder às inconvenientes perguntas sobre a intencionalidade das fontes – algo que os documentos, supostamente obscuros, dificilmente entregariam. Segundo Thompson, desse modo, o historiador oral seria aquele capaz de sanar um problema até então insolúvel para a historiografia tradicional: “a tensão básica: entre a história e a vida real” (p.305); “a voz consegue, como nenhum outro meio, trazer o passado até o presente” (p.334); “a evidência oral, transformando os ‘objetos’ de estudo em ‘sujeitos’, contribui para uma história que não só é mais rica, mais viva e mais comovente, mas também *mais verdadeira*” (p.137). Tal condição não seria ameaçada nem mesmo pela acusação de subjetivismo dos documentos propiciados pela história oral. Para Paul Thompson (1992), a ilusão biográfica não seria um problema, pois já estaria pressuposta em todos os documentos. As fontes orais seriam assim, *a priori* mais legítimas que os documentos tradicionais da história:

Toda fonte histórica derivada da percepção humana é subjetiva, mas apenas a fonte oral permite-nos desafiar essa subjetividade: descolar as camadas da memória, cavar fundo em suas sombras, na expectativa de atingir a verdade oculta. Se assim é, por que não aproveitar essa oportunidade que só nós temos entre os historiadores, e fazer nossos informantes se acomodarem relaxados sobre o divã, e, como psicanalistas, sorver em seus inconscientes, extrair o mais profundo de seus segredos? (p.197)

Mas isso não é tudo. Agora a história ampliaria seu escopo ao tratar não só das esferas políticas e econômicas, como também daqueles que estão ao largo e aquém de suas decisões. O testemunho recolhido de todos, e especialmente daqueles marginalizados, constituiria a oportunidade de julgar a narrativa histórica de outro ponto de vista, de desmistificar os antigos

heróis, apresentando outros, “gente comum, tanto quanto líderes; mulheres, tanto quanto homens; negros, tanto quanto brancos” (p.334). O historiador libertar-se-ia dos esquemas acadêmicos e hierarquias ao ter de deixar os gabinetes e trabalhar com parceiros de outras disciplinas e níveis no trabalho de campo. A história, enfim, democratizar-se-ia, fosse em seus conteúdos, mais abertos, fosse em seus procedimentos, fosse, enfim, por poder ser escrita por todos,

não apenas por profissionais, mas também por universitários, por escolares, ou por pessoas de uma comunidade. Eles não têm apenas que aprender a própria história; podem escrevê-la. A história oral devolve a história às pessoas em suas próprias palavras. E ao lhes dar um passado, ajuda-as também a caminhar para um futuro construído por elas mesmas. (p.337)

Mas os anos 60 e seus gravadores reservariam também novidades para o universo jornalístico. Segundo Leonor Arfuch, assistir-se-ia nesse período ao auge midiático da exibição pública do íntimo privado. Essa tendência, que se tornaria hegemônica a partir daí, teria no *New Journalism* estadunidense a sua expressão modelar, expandindo as possibilidades do gênero jornalístico com longas reportagens elaboradas a partir de técnicas como a *observação participante* e de longas entrevistas de personagens tanto da cena artística *underground* quanto da política. O jornalismo passaria a flertar com o gênero literário em narrativas mais elaboradas e extensas, nas quais o repórter faria as vezes de um personagem. São referências dessa época as obras de Truman Capote, Tom Wolfe e Norman Mailer. Para Arfuch (2010) “produzia-se, assim, com o auge midiático, uma consciência funcional em torno da entrevista como o modo mais efetivo de estimular tanto os relatos do passado quanto os do presente” (p.248).

As entrevistas fascinariam a todos.

1.3.3 Leonor Arfuch e Paul Thompson: as verdades acessadas

Para Leonor Arfuch o desenrolar conjunto de práticas voltadas ao registro e à publicação de vidas ou experiências íntimas, na mídia e nas ciências sociais, teria gerado muitos produtos híbridos e um questionamento perturbador:

Num mundo em que o jornalismo se torna cada vez mais especializado, em que a divulgação científica e o discurso acadêmico, que inclusive podem remeter ao mesmo enunciador, estão separados frequentemente só por sutilezas da linguagem, em que a pesquisa jornalística costuma abordar temáticas e empreender caminhos próximos à sociologia ou à antropologia e as ciências sociais não podem se abstrair, por sua vez, dos usos e lógicas midiáticas, as fronteiras discursivas, nunca tão nítidas, se entrecruzam sem cessar. (2010, p.241)

Dada a dificuldade de estabelecer as fronteiras dos usos dos relatos orais entre os dois campos, abrir-se-ia, para a autora, a possibilidade de um questionamento rigoroso às pesquisas sociais embasadas nos relatos orais: a investigação acadêmica, afinal, ter-se-ia tornado jornalismo?

Isso porque as diferenças epistemológicas do uso dos relatos em pesquisa – a elaboração prévia de um projeto de acordo com pressupostos teórico-metodológicos específicos; a coleta delimitada por um projeto criterioso; a elaboração de um *corpus* que seja representativo; o trabalho de análise atrelado a determinados objetivos; e, finalmente, a difusão restrita ao universo acadêmico – não seriam suficientes para distinguir os dois usos mediante a constatação de um postulado comum:

[...] a ideia de que é possível *conhecer, compreender, explicar, prever*, e até *remediar* situações, fenômenos, dramas históricos, relações sociais, a partir das narrativas vivenciais, autobiográficas, testemunhais dos sujeitos envolvidos [...]. Democratização da palavra, recuperação da memória do povo, indagação do censurado, do silenciado, do deixado de lado pela história oficial ou, simplesmente, do banal, da simplicidade, frequentemente trágica, da experiência cotidiana: eis aqui o imaginário militante do uso da voz (dos *outros*) como dado, como prova e como testemunho de verdade, científica e midiática. (p.250)

A pesquisa acadêmica, ao fazer uso de tais procedimentos, correria sempre o risco de estabelecer um campo de problemas dados como reais e verdadeiros *a priori*, fazendo de seus objetivos tão somente a denúncia dos males sociais e o clamor pela supressão das insuficiências institucionais, ao modo do que fazem as práticas jornalísticas, muitas vezes resvalando no sensacionalismo.

Para evitar esses perigos, Arfuch apela para a consciência necessária, da parte do pesquisador, de que toda narrativa que fazemos de nós mesmos seria, em alguma medida, uma construção, uma ficção necessária. Partir dessa premissa seria o meio de garantir à pesquisa sua diferenciação por meio de um questionamento constante em relação à legitimidade dos relatos e a seu teor de evidência, com vistas a evitar efeitos indesejáveis tais como a absolutização representativa da fonte, a supervalorização de personalidades ou, no caso de uma pesquisa com grupos específicos, a participação em um processo de exclusão social pela afirmação de suas diferenças.

Mas como seria possível concretizar essa consciência? Para apontar a referencialidade enganosa dos relatos, a autora propõe que se dê à mostra constantemente, no caso de estudos em que o foco é o relato pessoal, a dinâmica entre entrevistador e entrevistado; e, para os casos em que o foco é uma coletividade ou um tema público, um cuidado adicional: o cruzamento de relatos de origens sociais diversas. Demonstrar-se-iam, assim, não conteúdos

carregados de evidências históricas, mas *lógicas comunicacionais* a partir das quais os sujeitos e as coletividades construiriam sua própria singularidade. Essa análise, a que Arfuch dá o nome de pragmática, em contraposição à conteudística,

permite se aproximar da interação entre os sujeitos por meio de sua inscrição discursiva, do modo como suas posições, suas vozes, seus pontos de vista, seu espaço\temporalidade se constroem *nos próprios enunciados*, para além de sua intencionalidade manifesta ou hipotética e de suas características reconhecíveis enquanto “sujeitos empíricos” – não somente no *dito*, na frase sintaticamente articulada, mas na interjeição, no desvario, no silêncio, no corte, na mudança de assunto, na omissão. Estar atento a essas vibrações – inclusive duplamente o entrevistador sobre si próprio –, que também são da ordem do corpo, aproxima de certo modo o pesquisador da escuta psicanalítica, desse estar ao pé do “muro da linguagem” [...], num estado de “atenção flutuante” que permita apreender o que acontece fora do questionário. (p.270)

A atenção do pesquisador, assim, alcançaria estatuto científico por meio da atribuição não de um conteúdo sobre a realidade do mundo, mas de um conjunto de relações que conformariam sua própria subjetividade, fosse ela individual ou coletiva. Daí a defesa de Arfuch de uma escuta psicanalítica da parte do pesquisador – atenta às omissões, aos silêncios e às hesitações.

Dessa maneira, o uso dos relatos orais feito pelas ciências sociais e história oral, ameaçado pela acusação do subjetivismo de suas fontes (a ilusão biográfica), busca nesse mesmo subjetivismo sua legitimidade. A entrevista seria um meio de acessar não a verdade dos fatos, diretamente, mas uma verdade ainda maior, já que escondida: aquela que elaboraríamos para nós mesmos como sujeitos individuais ou como coletivo. Não se trataria de atribuir uma verdade *a priori* sobre a realidade, como o fariam os jornalistas, mas de uma análise que acessaria a verdade de nós mesmos, entidades ficticiamente reais. Daí a tese de Arfuch de que o espaço conformado pela miscelânea de gêneros biográficos em profusão em nossa sociedade permitiria perceber dilemas próprios dessa misteriosa entidade anunciada no subtítulo de sua obra: *a subjetividade contemporânea*.

Portadores de uma realidade supostamente mais verdadeira ou de constructos formados por todos e cada um de nós, os relatos biográficos extraídos por meio das entrevistas exercem um fascínio cada vez maior na mídia, nas ciências sociais e na historiografia. Daí aventarmos a hipótese, nessa circulação dos discursos, da sedimentação de um modo cada vez mais presente de atribuir um caráter cabal de veridicção aos discursos: a verdade vivida, pela via do testemunho. Que argumentos, afinal, poderiam refreá-lo, se mesmo seu relativismo torna-se, com o apoio da psicanálise e de outros campos do saber

como a análise do discurso, a potência de seu teor de verdade? Verdade não só do sujeito como também do tempo?

1.3.4 Um possível traçado genealógico: a veridicção confessional

Fato é que a entrevista, nesse longo percurso de quase dois séculos, firma-se como um modo de produção de destaque no que se refere a um discurso verdadeiro, seja nos jornais, seja no procedimento das ciências sociais ou do próprio sujeito. No jornalismo, ela tornou-se um gênero, mais do que somente uma técnica; na história, configurou não só um procedimento, mas muitas vezes a própria narrativa privilegiada do tempo; configura, além disso, procedimento científico de obtenção da verdade seja dos fatos ou dos indivíduos tomados como sujeitos empíricos ou coletivos. Assim, a ligação entre o sujeito do enunciado e o sujeito que fala, pressuposta em tais práticas, torna-se condição de autenticidade da verdade.

Ora, no que diz respeito ao mesmo século XIX que assistiu à difusão dessa técnica, Michel Foucault (1988) assinalará os movimentos e transformações aí em curso de um modo de produção da verdade existente desde a Idade Média: a confissão, tida como um “ritual de discurso em que o sujeito que fala coincide com o sujeito do enunciado” (p.61). Por meio da confissão, essa mesma verdade, depois de atestada pela instância que a impõe (alguém ou alguma virtualidade), retorna ao enunciador na forma de perdão, de salvação, de avaliação ou de julgamento. Verdade que se elabora em uma relação de poder entre duas instâncias. Verdade que é recebida por uma delas e que, por fim, retorna àquele que a proferiu, individualizando-o.

A articulação entre a narração de si e o acesso a uma verdade do sujeito que o delimita é um acontecimento historicamente determinado. Foucault não o encontrará no monasticismo cristão primitivo, muito menos na Antiguidade. Nesta, por exemplo, a determinação do falar a verdade presente nas práticas de exame e direção de consciência da tradição filosófico-espiritualista greco-romana, não possuía a função de operar a salvação do sujeito; antes, era apenas instrumento na relação entre um discípulo e seu mestre de existência. A verdade era buscada não em uma suposta subjetividade própria daquele que aprende, mas no próprio discurso de verdade a partir do qual se realizava o trabalho de elaboração de si mesmo; em primeira instância, o discurso do mestre (FOUCAULT, 2011a).

Mesmo nas práticas monásticas dos séculos II ao V, o foco da salvação e remissão dos pecados não se centrava na confissão verbal de todas as faltas cometidas, mas em um ritual elaborado de sacrifícios e de austeridade. A confissão, nesse momento, não constituía o

núcleo da remissão. Sendo assim, não se trataria de enumerar as faltas cometidas a quem pudesse redimi-las, mas de verbalizar ao mestre, por meio do exame de consciência, todos os movimentos do espírito. Portanto, função paralela e circunscrita a uma relação de mestria com vistas à direção espiritual.

A confissão só tomará uma função central como penitência, tornando-se a narrativa exaustiva dos fatos que teriam rodeado os pecados cometidos (especialmente, os atos impuros do sexo), mais tarde, a partir da Idade Média. Seguindo o rastro da produção dos discursos sobre o sexo, Foucault será levado a afirmar que a confissão era um dos “rituais mais importantes de que se espera a produção da verdade” (1988, p.58). Teria suas técnicas desenvolvidas a partir da regulação do Concílio de Latrão, em 1215, que previa a confissão universal dos cristãos ao menos uma vez ao ano; passando a ser valorizada na justiça criminal, onde dará origem aos métodos de interrogatório e de inquérito; mas, principalmente, teria, a partir de então, se espalhado por vários campos:

Confessa-se em público, em particular, aos pais, aos educadores, ao médico, àqueles a quem se ama; fazem-se a si próprios, no prazer e na dor, confissões impossíveis de confiar a outrem, com o que se produzem livros. Confessa-se ou se é forçado a confessar. [...] O homem, no Ocidente, tornou-se um animal confidente. (p.59)

Desde então, a articulação geral entre aquilo que dizemos sobre nós e uma verdade essencial a ser descoberta nessa mesma enunciação teria conformado uma injunção dominante da discursividade dos homens – algo atestável na literatura, em que “de um prazer de contar e ouvir, dantes centrado na narrativa heroica ou maravilhosa das ‘provas’ de bravura ou de santidade, passou-se a [...] tarefa infinita de buscar, no fundo de si mesmo, entre as palavras, uma verdade” (p.59). O mesmo teria ocorrido, segundo Foucault, com a filosofia, em que a busca da verdade se centrará no exame de si mesmo e na consciência.

Seria a confissão algo hoje tão incorporado em nós, que teríamos deixado de tomá-la como o efeito de uma relação de poder. A verdade confessada, essa verdade do sujeito, seria antes liberação, revelação enfim de nós mesmos; trunfo sobre todas as forças silenciadoras que nos impediriam de acessá-la. Tal visada histórica de Foucault sobre esses processos do dizer a verdade são um exemplo, aliás, da elaboração de seu olhar sobre as relações de poder, que marca o seu trabalho genealógico: o poder não é aquilo que nos submete, que nos comprime, que nos impede de dizer, mas aquilo mesmo que nos faz fazer, que rege nossa liberdade e gestos, que nos faz falar de determinado modo, como bem demonstra a análise que faz da confissão:

A confissão libera, o poder reduz ao silêncio; a verdade não pertence à ordem do poder mas tem um parentesco originário com a liberdade: eis aí alguns temas tradicionais da filosofia que uma “história política da verdade” deveria resolver, mostrando que nem a verdade é livre por natureza nem o erro é servo: que sua produção é inteiramente infiltrada pelas relações de poder. (p.60)

Além da literatura e da filosofia, no entanto, o desvencilhamento da confissão de seus rituais jurídico-religiosos será atestado também no campo das ciências emergentes do século XIX, como a pedagogia, a medicina e a psiquiatria. Esses campos passarão, então, a buscar conferir um estatuto de verdade científica às falas extorquidas pela confissão, as quais, nesse momento, visavam especialmente às experiências sexuais. Uma prática que se origina no universo religioso e jurídico, assim, será alçada à condição de técnica e discurso científicos a partir de cinco procedimentos. O primeiro deles, será a atribuição de uma codificação clínica ao fazer falar: a confissão tomará as características do exame, buscando no desenrolar das narrativas sinais e sintomas decifráveis, por meio de novas categorias como o interrogatório, o inquérito fechado e a associação livre. O segundo será o postulado de uma causalidade geral e difusa das questões sexuais: a elas se atribuirão as causas de incontáveis problemas de saúde e de comportamento. Em terceiro, figura a atribuição de uma latência intrínseca à sexualidade, isto é, a noção de que seria preciso escavar de seus mecanismos a verdade justamente porque sua natureza é obscura. O quarto procedimento será o de atribuir a necessidade de uma interpretação para que se alcance a verdade daquilo que se diz: a verdade alcançada, portanto, não será o resultado simples de uma escuta, mas a elaboração criteriosa e teórica de seu conteúdo. O quinto e último procedimento será o da medicalização dos efeitos da confissão, isto é, a reapropriação de seus efeitos não mais sob o registro da culpa ou do pecado, mas da patologia. Dizer a verdade, assim, toma parte em um processo terapêutico das forças que se atribuem à sexualidade como os instintos, as tendências, as imagens (FOUCAULT, 1988).

Ora, no bojo dessas transformações da confissão, assistimos à elaboração de novas formas de saber científico sobre o homem, as hoje denominadas *ciências do sujeito*. Em torno da temática do sexo, serão elaboradas teorias que estabelecem causalidades próprias da subjetividade, e que criam a noção de inconsciente; um saber, enfim, que ele próprio ignoraria.

Pois bem, diante desse nosso trajeto até o momento, parece-nos lícito compreender o surgimento das narrativas autobiográficas nas práticas jornalísticas e nas ciências sociais, por meio, sobretudo, do expediente de entrevista, como um desdobramento das práticas de confissão científicas. Afinal, em que pesem as diferenças arrogadas pelas ciências sociais

quanto ao uso da entrevista, os dois campos – jornalismo e ciências – valem-se do mesmo procedimento. O jornalismo, com a justificativa da necessidade de informar e educar a população; as ciências sociais, de acordo com suas especificidades. A antropologia, de modo geral, justifica-o como meio de compreensão da cultura do outro; a história oral, como meio de conhecimento da vivência subjetiva dos tempos; a sociologia, como maneira de entender o efeito das condições econômico-políticas de existência na conformação dos sujeitos; a psicanálise, como meio de se conhecer e curar o comportamento desviante dos indivíduos.

Ora, em todos os casos, a entrevista, versão inofensiva, amigável e desejada da confissão jurídico-religiosa, opera determinando, avaliando e julgando sujeitos a partir da verdade que enunciam, bem como validando essa mesma enunciação pelo consentimento de quem a enuncia. Verdade do sujeito afiançada pelo próprio sujeito. Nessa grande maquinaria socialmente difusa, o real, o legítimo, aquilo mesmo que se esconde, não estaria no registro deixado por aquilo que se escreve, se assina, se carimba, se constrói, se trabalha, se ensina, mas, acima de tudo, naquele que, depois de fazer tudo isso, confessa-o.

A nosso ver, as práticas literárias não teriam escapado a essa maquinaria confessional. Se para as ciências do século XIX a sexualidade foi imbuída de uma obscuridade intrínseca que justificava o gesto de escavação de sua verdade, ao fim do mesmo século, ao menos na França, o ato criativo do sujeito que faz literatura receberia a mesma atribuição, desencadeando a investigação primeiramente de jornalistas. Sob o termo entrevista ou inquérito, então, será mobilizada uma codificação híbrida, científico-jornalística, do fazer falar o literato; codificação que as práticas científicas buscarão cada vez mais sistematizar em etapas e procedimentos distintivos do fazer jornalístico, mas que, mesmo recentemente, revela um intercâmbio constante com o procedimento do repórter: hibridização contínua, portanto. Do mesmo modo, no jogo de comparações que aqui operamos, se a confissão da sexualidade parte da atribuição de uma causalidade geral das questões do sexo no comportamento e na saúde dos indivíduos, a entrevista literária partirá do postulado de outra causalidade difusa: a de que a vida e o pensamento do sujeito escritor seriam a origem mesma e os referentes realistas de sua obra. Mas se os desvios e anormalidades do sexo servirão à classificação dos indivíduos em diferentes graus de patologia e normalidade em um jogo, portanto, marcado por uma negatividade, com os escritores, esse jogo não será operado do mesmo modo: o desviante, seja na vida ou na escrita do literato, será sempre bem-vindo; sua patologia, quando houver, será sinônimo de genialidade, de criação, de espírito vanguardista.

Vejamos agora, em relação às entrevistas de escritores, aquilo que se disse.

2. ESTADO DA ARTE: a pesquisa sobre e com entrevistas de escritores

2.1 Giovanni Ricciardi e os acidentes do escritor corporal

Não foram poucos os estudos que voltaram olhares interrogativos às entrevistas de escritores. Poucas vezes, no entanto, os investigadores tomaram-nas como objetos centrais de análise, tal como o faz Giovanni Ricciardi (1991; 2008), que aplicou um extenso inquérito a mais de 120 escritores brasileiros entre os anos de 1986 e 1992. Seu intento geral: levantar as possíveis relações entre biografia e obra literária. Para tanto, seus questionamentos centram-se, em um primeiro momento, na narrativa das vidas de seus entrevistados e, posteriormente, no questionamento do processo de criação dos textos. Das primeiras, o pesquisador retira a conclusão de que as experiências vividas pelo escritor relacionam-se com sua obra deixando nela uma marca, aquilo que Ricciardi nomeia *acidente*: “Às vezes é o conhecimento das variáveis históricas, dos ‘acidentes’, do escritor *corporal* que permite compreender mudanças, passagens, escatologias na trajetória de uma obra ou de um autor” (1991, p.XII). Assim, os

textos de Marcos Santarrita são fortes e dramáticos, dicotômicos e contrastivos. Bem e Mal, Luz e Trevas, Anjo e Diabo, Fuga e Perseguição. Por quê? Porque, acredito, dramática e dualística foram sua infância e sua juventude: de dia, era um pobre filho de rapariga; à noite, andava nos trinquês com o padrasto, nos salões do Hotel Bahia. [...] Essa vivência forte e ambígua, como diz o autor, o fez optar por uma dicotomia nítida e sem *nuances*. Os dois mundos marcaram a sua obra. (RICCIARDI, 2008, p.26)

Mas seria no segundo campo de interesse, o da criação literária, que algumas questões importantes colocariam em xeque a relação entre a vida e obra. Isso porque Ricciardi encontrou, nesse campo, formulações como a da não referencialidade do ato criativo: um ato de labor obstinado, mas que também envolve mistérios que escapam à intenção dos escritores, como a inspiração e os bloqueios de escrita. Como metáfora maior da criação literária, o pesquisador recorreu à imagem de um encontro amoroso com a palavra, dando conta de sua natureza em alguma medida independente daquele que escreve. Concluiu então que a inspiração é a própria divisa entre o escritor literário e o comum: “O poeta não escreve quando quer, mas quando a poesia chama” (p.35).

Tal constatação, no entanto, não poria em risco a relação que estabelece entre a obra e a vida do escritor, mas tão somente a relativizaria: em primeiro lugar, não permitindo que se façam relações mecânicas e automáticas entre elas; em segundo, não permitindo que o projeto do texto se relacione da mesma maneira com seu produto final. Assim a vida dos escritores fixada nessa documentação seria para Ricciardi e aqueles que se interessam por literatura

“apenas um meio, um momento gnoseológico para entender e melhor compreender a obra, o texto” (p.29).

2.2 Marcelo Diniz Martins e a entrevista como espaço de criação poética

Em artigo publicado na revista Alea (2003) sob o título de *A poesia entrevista: uma bio-grafia de Armando Freitas Filho*, Marcelo Diniz Martins toma um depoimento do referido poeta como ocasião para se pensar a entrevista com escritores não exatamente como um texto literário, mas um espaço de criação expansivo da própria obra. Neste seria possível flagrar a *escrita viva da experiência poética* mais do que um ato meramente explicativo ou comunicativo. Em seus termos, uma *bio-grafia*. Para tanto, Martins utiliza-se ao mesmo tempo de uma interpretação poética do depoimento, bem como de uma discussão sobre a prática de escrita que ele encerraria. Aquilo que o poeta diz sobre o seu trabalho seria levado a cabo em seu próprio dizer, o que se confirmaria, inclusive, pela similitude retórica entre obra e dito, apontada por Martins.

A argumentação desdobra-se, *grosso modo*, em três noções. Primeiramente, a de que a matéria poética seria capaz de ocupar um não-lugar, prescindindo da fixidez e da formalização cumulativa que o papel e o caderno, por exemplo, determinariam. Mais adiante, a de que o fazer poético implicaria a relação constante com uma incompletude essencial, sendo perpétuo trânsito por onde se deslocaria o próprio sujeito que escreve. Por fim, a noção de que o fazer escriturístico, assim entendido, confundir-se-ia com a movência da própria vida ou do pensamento, liberto da obrigação de perfeição formal para abrir-se à surpresa de quem o elabora e de quem o recebe. Três noções presentes no exercício metadiscursivo de Armando Freitas Filho e que seriam características de seu próprio dizer. Ao falar, o poeta expandiria o espaço erótico de sua obra, e a entrevista se apresentaria, assim, “como espaço possível da escrita poética” (p.290).

2.3 Leonor Arfuch: as imagens do escritor e a obsessão biográfica

Outro exemplo de análise das entrevistas com escritores é o trabalho empreendido por Leonor Arfuch em *O espaço biográfico* (2010). Seu interesse pela análise de alguns depoimentos de celebridades literárias volta-se ao que intitula *modalidades de autorreferência* ou *estratégias de instauração do eu*. Para a professora argentina, a entrevista constituiria um espaço de criação e também de sedimentação da imagem pública do escritor. A intimidade deste, ali exposta, seria sempre cuidadosamente construída, graças à presença virtual do terceiro elemento da entrevista – o público. Além disso, seria característico da mídia, ao

selecionar uma celebridade, ritualizar uma espécie de consagração, elaborando pequenos mitos, como os do escritor difícil, rebelde, celebridade ou resignado.

A análise apresentada por Arfuch segue assim uma cartografia do que poderíamos entender como três núcleos de concentração da elaboração dessa imagem de autor, ou, como o denomina a autora, três *cenas*. A primeira delas seria a *cena da escrita*, na qual concorrem, em um momento inicial, as descrições exaustivas do trabalho do escritor: seus gestos, seus espaços, seus estados de espírito etc. Descrições de um trabalho rotineiro e obstinado, que evidenciariam a liberdade do escritor como atrelada aos rigores da obrigação e, portanto, “condicionada pelos mesmos parâmetros que regem qualquer ofício” (p.221). Essa afirmação conviveria, porém – e muitas vezes na mesma formulação –, com a de uma esfera enigmática da inspiração, cujos índices seriam a *ideia súbita*, a *revelação espontânea* ou, ainda, seu negativo, o *bloqueio da inspiração*. Dividida entre tais imagens, essa cena não propiciaria outra coisa que “acentuar o que fica na sombra” (p.221), aguçando o mistério, caro aos leitores e aos críticos, sobre o escritor. Haveria ainda um segundo momento da cena da escrita, aquele dos momentos inaugurais da orientação literária. Localizados na infância ou posteriormente, esses dar-se-iam na forma de uma inscrição mítica da vocação do escritor em sua biografia.

O segundo núcleo de estratégias de instauração do eu escritor, por sua vez, é conformado pela *cena da leitura*, muitas vezes um desdobramento dos mitos inaugurais de sua vocação. De tal maneira recorrente e impregnada de significações, a cena da leitura comporia um *biografema* clássico da narrativa dos escritores. Esta *fábula de identidade* marcaria, entre outras coisas, a adesão subjetiva a uma tradição ou tempo histórico, constituindo *o cumprimento de um destino individual*, mas sobreviria constantemente nos depoimentos como um *leitmotiv* de diversas etapas: as leituras eletivas, as redirecionantes, as que despertam o desejo de imitação ou comentário, as odiadas, invejadas, admiradas, e mesmo as fraternas, que comporiam “a trama genealógica em que o entrevistado quer se situar” (p.225). Essa cena seria também composta pela leitura que tanto leitores comuns, quanto críticos fariam da obra do entrevistado. Nesse tópico, seriam passíveis de manifestação não apenas os focos de polêmica da relação do autor com a crítica, como também uma espécie de ensaio dos autores sobre a sua própria obra – material de grande interesse para a crítica literária, que o tomaria como fonte da filosofia do autor.

A terceira e última cena cartografada pela professora argentina será a dos *mistérios da criação*: momento marcado pelas perguntas a respeito da origem das ideias, dos personagens, dos nomes e dos episódios da obra. Aqui também figuras arquetípicas: uma caminhada, um

sonho, um encontro, uma lembrança, etc. A manifestação do mistério da criação, para Arfuch, dar-se-ia pelo fato de que a obra ocuparia um lugar já distante daquele que a criou, ganhando vida somente na fantasia do leitor. Daí que o escritor, neste caso, jamais poderia desvelar por completo as origens de sua obra – toda a tentativa seria tão somente uma aproximação.

Vale dizer, além dessa cartografia dos momentos biográficos, Leonor Arfuch (2010) acrescenta uma constatação acerca da relação entre vida e obra constantemente reforçada nos depoimentos midiáticos. Para a pesquisadora, que interroga em seu vasto estudo a onipresença do que denomina *espaço biográfico* na contemporaneidade,

essa insistência em nos convencer da proximidade – e até da identidade – entre vida e obra, em acentuar o caráter (pretensamente) testemunhal, autobiográfico ou autorreferencial de textos que não o são explicitamente, é mais uma prova da extensão do espaço biográfico contemporâneo, enquanto ancoragem obsessiva – e tranquilizadora? – numa hipotética unidade do sujeito. (p.234-235)

2.4 Daisi Vogel: a entrevista e Borges personagem de si mesmo

Para a pesquisadora Daisi Irmgard Vogel, por sua vez, no encontro entre jornalismo e literatura personificado pela situação da entrevista, jornalista e escritor assumiriam o papel de co-autores de um texto literário outro, em que o escritor ganharia o estatuto de personagem principal. A entrevista, desse modo, seria ocasião para a produção de um novo texto, de natureza híbrida (ora informativo, ora literário); e também para o ingresso da literatura em um espaço de “discussão, divulgação e mesmo produção” (2005a, p.124).

Em seu artigo *Escritores em entrevista: co-autoria e disseminação* (2005a), Vogel retoma as ideias de Roland Barthes acerca das figuras históricas do escritor literário (*escritor e escrevente e autor e scriptor*) para pensar o estatuto tanto do escritor quanto de seu discurso inseridos no procedimento jornalístico. Na entrevista, a enunciação do escritor passaria de um registro intransitivo, isto é, sem funcionalidade explícita e voltado apenas à elaboração de si mesmo (o registro do escritor barthesiano), para um registro transitivo, funcional e imediatista, próximo ao do intelectual (o registro do escrevente). Tal passagem, no entanto, não seria total e acabada. Haveria espaço, ainda que delimitado pelos limites práticos da entrevista, para elaborações da forma e manifestações poéticas. No vaivém entre essas duas posições, o escritor entrevistado acederia assim a um terceiro estatuto, o de escritor-escrevente, também legado por Barthes, e a entrevista se configuraria como espaço potencialmente literário, ainda que ligado a ditames comerciais.

Configura-se assim um curioso círculo onde, num lugar que não é literário por estatuto, pode luzir o que, à revelia, é também da esfera da literatura. Ou seja, na própria movência de uma atribuição para a outra se instala a

possibilidade do vazamento e resiste o lume do criativo e da fruição intransitiva, cujo cerne, poético, não se extingue na duplicidade inicial da notícia, de mercadoria e comunicação civil. (p.126)

Em relação ao par *autor* e *scriptor*, a pesquisadora chega a conclusões correlatas, por assim dizer. O primeiro elemento, aponta o Barthes retomado por Vogel, corresponderia a uma entidade construída posteriormente ao livro, mas que funcionaria como o *passado do livro*, estabelecendo uma relação linear com ele. Já a segunda entidade estaria inscrita tão somente no tempo de sua enunciação, isto é, nasceria e morreria no texto, não sendo nem anterior nem posterior a ele, portanto. Para Vogel, no decurso da entrevista, essas duas figuras se sobreporiam, uma vez que o interesse pelos depoimentos de literatos estaria não só naquilo que podem afirmar como autores sobre a própria obra, como também no texto mesmo a que suas falas dão origem.

Seria a entrevista, no entendimento que aqui propomos da argumentação de Vogel, um exercício de escrita *in actu* que teria como foco o autor. Espaço, portanto, de que a relação entre vida e obra é condição fundamental. A produção que nele se dá, no entanto, excederia os interesses biográficos e genéticos, na medida em que ao falar publicamente sobre si mesmo e sobre sua obra, o escritor é convocado em sua face de *autor*, mas a reelabora como *scriptor* de um novo texto. Daí que ao “proferir seu discurso de autor, o escritor também escreve”, podendo-se considerar, em perspectiva, o depoimento como “uma das partes da sua obra ou discurso” (p.131).

A noção de uma entrevista que seria espaço de criação literária é exemplificada de maneira mais detalhada por Vogel em outro artigo publicado no mesmo ano (2005b), *Borges e a entrevista*, a partir da experiência do escritor argentino, “provavelmente o escritor mais entrevistado de sua época” (p.136). Por meio da análise de seus depoimentos, bem como de sua obra, Vogel examina alguns aspectos da relação de Borges com a entrevista. Relação que se teria dado, em boa medida, na forma de um paradoxo. Reclamando da impertinência dos jornalistas, do pouco valor que as opiniões de alguém poderiam ter e da preocupação do jornalismo com o contemporâneo – efêmera e pouco produtiva –, o autor do *Aleph* teria negado pouquíssimos convites para entrevistas. Tal posicionamento ganharia sentido, segundo Vogel, porém, se atentássemos ao caráter específico que Borges imprimia às entrevistas: tomava-as como ocasião para um diálogo, para uma conversação, no sentido ensaísta, platônico, aventureiro e prazeroso que o diálogo pode ter; sentido, aliás, aventado por Borges em diversos momentos. Empreendidos dessa maneira, de acordo com Vogel, os

depoimentos de Borges perfariam o mesmo traçado de seus ensaios e contos, sendo, como esses, ocasião para a elaboração de suas concepções estéticas e literárias.

Por fim, é alcançada a conclusão, similar à do artigo anterior, de que seria plausível compreender os depoimentos como parte da obra borgeana, “pois se, na impossibilidade de se fechar em si mesmo, ele se deixa absorver por esse lugar que a um tempo rejeita, mas de que também espera (e recebe) reconhecimento, ele também impõe à entrevista, que às vezes tende ao trivial, exigências mais altas” (2005b, p.145).

O que importa assinalar aqui é a preocupação em afirmar o espaço da entrevista como sendo também de criação literária, ainda que inserido em práticas jornalísticas.

2.5 José Domingos da Silva Brito: um colecionador de depoimentos

Enquanto a maioria das investigações que teve de algum modo as entrevistas como objeto debruçou-se analiticamente sobre elas, o trabalho de José Domingos de Brito, chefe do Centro de Documentação do Parlamento Latino-Americano, chama a atenção pelo procedimento não propriamente analítico, mas arquivístico, de que lança mão. Depois de décadas colecionando depoimentos (cerca de três mil) de escritores do mundo todo, em 1999 Brito trouxe a público aquele que seria o primeiro de cinco livros a compor a coleção *Os mistérios da criação literária*. Inaugurada com o título *Por que escrevo?*, seguida de *Como escrevo*, *Literatura e jornalismo*, *Literatura e sociedade* e, por fim, *Literatura e religião*, a coleção (ainda não inteiramente publicada) organiza um sem-número de respostas dadas por escritores em entrevistas. No prefácio ao primeiro volume, em sua terceira edição (2007), Brito esclarece as razões que o levaram ao formato compilatório:

Antes de qualquer pretensão ou ambição desmesurada, quero deixar claro que o objetivo da obra não é, de modo algum, desvendar os mistérios da criação literária. Acho até que o leitor poderá ficar mais confuso ainda após o conhecimento de tais “mistérios” revelados de forma e modo tão pessoais. Neste ponto estou de acordo com Fausto Cunha, quando diz [...] que “os mistérios da criação literária não são explicados neste livro, porque ela é apenas um dos mistérios que rodeiam a grandeza do homem”. Assim, o propósito aqui é apresentar ao público o resultado de amplo levantamento sobre os mistérios da criação literária, enfocando primeiro a pergunta “por que escrever?” (p.23)

A condição misteriosa do trabalho criativo do escritor é, assim, aquilo que instiga e que move o extenso e cuidadoso trabalho de José Domingos Brito. Seus livros, além dos excertos que levanta, trazem sempre, nos prefácios, textos de outros estudiosos e escritores sobre o assunto, além de, ao final, uma relação bibliográfica comentada daquilo que sobre ele já se publicou.

Nas palavras de Brito, tal seria sua maneira de suscitar no público atual, viciado na expressão visual, o interesse pela literatura, fosse como matéria de conhecimento, fosse como prática produtiva.

2.6 Marcelo Mendes de Souza: o campo literário brasileiro e sua autonomização

Marcelo Mendes de Souza é outro pesquisador a quem interessaram as entrevistas de escritores. Em sua tese *A formação do ídolo: o escritor em O momento literário e a Vida literária no Brasil – 1900* (2010), ele elabora um minucioso trabalho comparativo entre as duas obras anunciadas em seu subtítulo, distantes cerca de 50 anos uma da outra. A primeira, o conjunto de entrevistas literárias publicadas por João do Rio no início do século, a segunda, um impressionante estudo historiográfico realizado por Brito Broca acerca da *vida literária* no início do século. O endereçamento de Souza em relação a esses livros divide-se em dois caminhos.

Primeiramente, no esforço de perspectivá-los como um tipo de fonte histórica capaz de fornecer material para um trabalho historiográfico distinto daquele feito até então pela história da literatura tradicional. Por meio delas, seria possível a construção de uma narrativa voltada não mais e apenas aos grandes cânones de dita historiografia – fossem eles os grandes autores ou escolas literárias –, mas capaz de acessar a rede de relações que se estabelecia entre indivíduos, instituições, obras, assuntos e comportamentos, e que conformaria o sujeito escritor daquele tempo. Em outras palavras, e aqui se expõe o horizonte teórico de tal investigação, trata-se de atribuir a tais fontes a potencialidade de dar ver o *habitus* do escritor do 1900 brasileiro.

Ao mesmo tempo, Souza defende a tese de que haveria ocorrido uma transformação de um para outro tipo de sujeito escritor nessa mesma virada do século. Para realçar esse contraste, o pesquisador lança mão de dois literatos, Machado de Assis e Olavo Bilac, que, ainda que contemporâneos e inseridos no contexto maior de ingresso do escritor nos jornais, seriam como que vértices de dois tipos de literatos. Assim, *grosso modo*, ao lado de Machado de Assis teríamos o escritor cuja atuação na imprensa

é baseada não em um sentido claro, unívoco, de uma atuação segundo os moldes que se vão estabelecendo – o da comunicação direta, objetiva, politizada, da opinião, da exposição dos ideais, da postura desenvolvimentista e social. Pelo contrário, é no jogo mesmo das expectativas de um público leitor reduzido e em formação que se dá a relação deste Machado de Assis que aqui se configura. No final, Machado de Assis usa, de certa forma, seu capital adquirido como escritor e jornalista para obtenção de um cargo público, o que o afasta em definitivo, e em última instância, da necessidade de exposição pessoal, de comercialização de sua

figura – o que o autor já evitara, apesar de ser uma figura central entre seus pares. (p.149)

Enquanto a atuação de Olavo Bilac, em alguma medida oposta à de Machado, seria “destituída do sentido crítico profundo que anima a obra e inclusive a vida privada de Machado de Assis” (p.150). Essa nova modalidade de literato, bilaquiana, por assim dizer, seria justamente aquela mais afeita a tomar voz e figura nos jornais (inclusive por meio de entrevistas) e, deste modo, constituiria a si mesma como uma espécie de *ídolo midiático*. Souza, por fim, denuncia esse último modelo por se distanciar das funções literárias e ceder lugar a ambições mercadológicas. Tratar-se-ia, nesse processo, da

formação e expansão desse campo intelectual [...], passando de uma geração que inicia a profissionalização do escritor no Brasil, a de Machado de Assis [...], para outra, representada por Olavo Bilac [...], que se estabelece definitivamente como escritor-jornalista, inserida no mundo da notícia-mercadoria, cultivando a literatura, com um caráter quase ornamental, como possibilidade de sobrevivência e de manutenção de seu emprego, bem como, em alguns casos, de certo *status* – mais do que isso, garantindo seu valor dentro de um esquema comercial e midiático. Em poucas palavras, o autor (e o intelectual) passa a ser visto, como demonstrei nesta tese, como ídolo. (p.157)

Em suas considerações finais, Souza estabelece um diálogo com a discussão sobre a formação do campo literário brasileiro nesse momento. Para ele, o ingresso dos escritores nos jornais e a divulgação de uma vida literária que neles teria ganhado espaço, seriam procedimentos que reforçam uma cisão já apontada por Sérgio Buarque de Hollanda: o distanciamento dos escritores da realidade social brasileira, por meio da criação de um espaço autônomo e elitista para si mesmos. Ao oferecer para a massa não as obras literárias, mas a movimentação dos ídolos pelos elegantes salões da República, os homens de letras afastar-se-iam de seu compromisso com ela: a produção literária e o tratamento dos problemas sociais. Assim, o escritor nas redações do começo do século teria oportunizado a criação de uma elite das letras cada vez mais influente, perpétua e poderosa, na medida em que detentora dos “meios de legitimação e celebração” (p.160).

As entrevistas de João do Rio, desse modo, constituem para Souza tanto uma questão teórico-metodológica (seu estatuto e manejo como documento histórico), quanto analítica, já que compreendidas como parte do movimento de publicização da vida literária, e alinhadas aos processos de transformação do escritor em ídolo.

2.7 Sérgio Araujo de Sá e o escritor à margem do espetáculo midiático

Sérgio Araujo de Sá em tese publicada no ano de 2007, *A reinvenção do escritor: literatura e mass media*, propõe-se a uma análise das relações entre os escritores e os meios de comunicação no mundo contemporâneo, especificamente no final do século XX e início do XXI. Logo ao início do trabalho, sustentado em análises de autores como Lipovetsky, Lyotard e Habermas, Sá apresenta um panorama geral do que seria a *sociedade midiática* – sob a égide da qual viveríamos hoje. Tratar-se-ia de um mundo em que a experiência dos indivíduos em diversas esferas (pessoal, institucional, de trabalho, de consumo e de pensamento) estariam crivadas pela lógica instituída pelos meios de comunicação. Uma lógica imagética no lugar de textual; comunicativa mais do que narrativa; em que o livre-pensar e a potência imaginativa estariam limitados pela oferta constante de conteúdo; por fim, em que não haveria mais hierarquia entre os diversos produtos culturais oferecidos à população.

A partir da análise de obras literárias em que o escritor atua como narrador e/ou personagem, bem como “a figura de escritor e a obra ficcional construídas na mídia por meio da entrevista jornalística” (2007, p.6), Sá apresenta, no decorrer de seu trabalho, a complicada relação entre literato e dita sociedade. Em meio a ela o escritor o seria sempre um *perdedor*, mas justamente deste lugar é que ele poderia ocupar uma posição “à margem do espetáculo massmediático, que lhe possibilita um ponto de vista privilegiado para encarar vida e texto literários em tempos de informação, publicidade e entretenimento” (p.6).

Acerca das entrevistas com escritores, por sua vez, a tese de Sá traz discussão tanto do que se poderia entender como seus aspectos problemáticos, quanto de suas características como material discursivo. Junto aos primeiros estão duas alegações de escritores e pesquisadores da questão: de um lado, a falta de tempo para a dedicação à escrita que a demanda constante por entrevistas causaria e, de outro, o fato de que as entrevistas viriam tomando o espaço do livro em um país com poucos leitores. Por sua vez, sobre o material que seria possível retirar das entrevistas, Sá pontua que os depoimentos podem ser entendidos, em primeiro lugar, como uma tática dos autores para a elaboração da própria imagem. Depois, ressalta a impossibilidade de tomar o depoimento como verdadeiro, tendo em vista a habilidade ficcionista dos entrevistados. Acerca da relação entre o dito no depoimento e o escrito na obra, Sá vê com bons olhos o entrevistador que não busca no escritor uma suposta chave de interpretação, mas que, duvidando de sua posição de proprietário do sentido, leva-o por um labirinto de questões. Por fim, acerca de um possível caráter literário do depoimento, Sá impõe alguns limites:

Cada macaco no seu galho. A entrevista interessa como literatura em sua configuração imaginária na cabeça do leitor. Ela *é* a obra quando o público se restringe, ou melhor, se contenta em parar nos *mass media*, quando o passo adiante simplesmente não é dado. Ficando visível a estrutura literária no bate-bola entre escritor e repórter, o leitor midiático se advoga o direito de dizer não. Não que ele esteja correto. Ele está no seu posto de julgamento. (p.150)

Mas ergue outras pontes. Depois de perguntar a si mesmo se a entrevista seria uma criação literária, responde:

Quando realizada com escritores, a entrevista alcança outra dimensão, que é a que está sendo discutida aqui. Independentemente de desejar ou não a experiência estética, o jogo de perguntas e respostas entra na dança de formas dentro de um mundo de resíduos desordenados. Quando o escritor e a mídia se encontram, quando experimentam alguns minutos, algumas horas de convivência direta, a literatura exhibe sua forma possível. (p.151)

2.8 Cristiane Costa: as penas de aluguel, o jornalismo e a literatura

A pesquisa de doutorado de Cristiane Costa, publicada em livro sob o título *Pena de aluguel* no ano de 2005, propõe-se a refazer uma interrogação inaugurada no Brasil por João do Rio n’*O momento literário*, a saber: “O jornalismo, especialmente no Brasil, é um factor bom ou mau para a arte literaria?” (s/d, p.XVIII). A pergunta, desdobrada em outras treze pela pesquisadora, foi de fato direcionada para uma geração de escritores na década de 1990:

Exemplo: “Pretendia ser escritor quando ingressou no jornalismo?”, “A linguagem dos jornais oferece um aperfeiçoamento formal ou bloqueia o texto literário?”, “A profissionalização por meio da imprensa permite a sobrevivência financeira do escritor ou o afasta de seu caminho?”, “Visibilidade, ingresso no mercado editorial, maior penetração nos círculos intelectuais compensam fatores negativos, como a falta de tempo ou o pouco espaço para a sensibilidade artística numa redação?” (2005, p.166)

O material coletado por meio desse inquérito compõe, junto a obras literárias e a uma extensa pesquisa bibliográfica (incluindo *O momento literário*), o trajeto de Costa por entre quase dois séculos de relações entre jornalismo e literatura – de 1808, primórdios do livro e do jornal no país, até 2004. Ditas relações são de diversas ordens, e expressas, *grosso modo*, pela presença e atuação do escritor nas redações, pela figuração do jornalista como personagem das obras, pela influência do jornalismo nas técnicas e temáticas literárias, bem como pela infiltração ou não de uma linguagem supostamente mais próxima da literária na escrita dos periódicos.

Em sua conclusão, retomando a pergunta inicial de João do Rio, Costa ressalta a impossibilidade de oferecer-lhe uma resposta única, dadas a especificidade de cada momento e de cada escritor. Opta por apresentar, então, um mapeamento dos “pontos de conflito e

convergência entre os dois campos ao longo dos últimos cem anos” (2005, p.345). Assim, segue uma lista de dez tensões que seriam temas recorrentes sobre o assunto, tais como aquelas entre arte e mercado, artista e trabalhador, linguagem condicionada e liberdade criativa, perenidade e imediatismo, fato e ficção, tempo e dinheiro, entre outras.

Trata-se de uma investigação cujos questionamentos perseguem, sobretudo, traduzir o perfil do escritor que trabalha nas redações e suas possíveis relações com a própria produção literária de cada momento – ao modo, portanto, de uma história comparada da literatura e do jornalismo. Um trabalho que aborda, assim, algumas das questões que foram trazidas à baila no correr de nossa pesquisa. Mas perseguiremos outros objetivos, como esclarecemos a seguir. De tudo, entretanto, nos chama a atenção no trabalho de Costa a afirmação de uma gradativa naturalização das fronteiras entre jornalismo e literatura ao longo do século XX.

Essa separação será tão naturalizada que se esquecerá que as duas atividades começaram juntas no Brasil, em 1808, quando finalmente foi permitida a publicação de impressos, com a vinda da Coroa Portuguesa. E também que a primeira se beneficiou enormemente da segunda para sua difusão, em forma de folhetim, durante todo o século XIX e o início do XX. (2005, p.14)

Por outros caminhos, mais restritos do ponto de vista das fontes, (já que limitamo-nos às entrevistas), nossas análises puderam perspectivar algo parecido.

2.9 Considerações sobre o estado da arte

Estamos diante de um quadro de estudos que revelam tanto usos quanto problematizações variados das entrevistas de literatos. O que importa que assinalemos, contudo, é a existência de quatro movimentos gerais que animam tais pesquisas. Primeiramente, os estudos que tratarão o depoimento como lugar de elaboração de uma imagem pública do escritor; em segundo lugar, os estudos preocupados em delimitar, na superfície dos depoimentos ou em outros lugares, certa indistinção ou infiltração entre o texto literário e texto jornalístico; de outro modo, os estudos voltados a entender a entrevista com escritores e suas consequências para o lugar e função do escritor na sociedade; por fim, aqueles que se voltam às entrevistas de modo a esclarecer as relações entre a vida e a obra dos literatos.

Nossa abordagem, a ser esclarecida teoricamente a seguir, ora se aproxima, ora se distancia daquilo que vimos. Nosso objetivo, no entanto, distancia-nos da ambição de tomar as entrevistas como ocasião de construção de uma imagem, fosse para apontar nela um teor mais ou menos verdadeiro, fosse para destrinchar seus mecanismos próprios; serão, para nós, uma prática específica de produção de discursos, o que equivale a dizer que também não nos

interessará buscar traços literários ou não em sua superfície. Tampouco buscaremos lançar luz sobre campos disciplinares específicos. Não miramos como objetivo diagnosticar questões sobre a literatura, nem sobre o jornalismo; antes, sobre as práticas que se tornam possíveis, ou não, sob seus respectivos campos de experiência. Por sua vez, se o lugar e a função social do escritor nos interessam, não é na medida em que eles se distanciariam de uma disposição supostamente mais próxima das questões sociais, mas na medida mesma em que simplesmente se alteram, evidenciando novas disposições do cenário. Por fim, as possíveis relações entre obra e vida não fazem absolutamente parte de nossos objetivos. Em busca deles trataremos, sobretudo, de investigar no fenômeno das entrevistas a circulação de enunciados e suas relações com o campo de práticas sociais referentes tanto aos modos de escrita, quanto a possíveis modos de vida em nossa sociedade.

3. ALÉM OU AQUÉM DA LITERATURA: encaminhamentos teórico-metodológicos

3.1 Cavando sob as margens com Michel Foucault

No caminho até aqui traçado, ficou claro que a problematização que buscaremos realizar ocupa-se, de alguma maneira, do campo de discursos a que se confere o nome de literatura. Cumpre, portanto, dar a ver de que maneira nos aproximaremos do discurso literário, o que talvez se esclareça se afirmarmos um jogo de contrastes entre nossa orientação teórica e aquelas dos *estudos literários* – como apresentados pelo historiador da literatura Antoine Compagnon (2010). Vamos a ele.

Caso seguissemos tais orientações teóricas, aplicaríamos ao objeto *literatura* algumas questões, a começar pela clássica *O que é literatura?*. Poderíamos, então, tomá-la, ao modo aristotélico, como tudo aquilo que, antes de ser verdadeiro, é verossímil. Ou então visualizá-la em todas as obras dotadas de algumas funções específicas, seja em relação à sociedade, seja ao indivíduo: servindo à catarse, a um conhecimento capaz de fomentar a autoelaboração do sujeito, a conscientizá-lo da realidade do mundo; capaz de, por meio de suas transgressões características, esclarecer as massas ou até mesmo reforçar conteúdos ideológicos e alienantes. Caso sua funcionalidade, no entanto, não nos parecesse critério suficiente, poderíamos buscar sua unidade relacionando-a com a própria noção de linguagem, recortando-a da massa de tudo que é escrito como uma linguagem que não faz referência a nada exterior a si própria, que se reelabora constantemente conformando o espaço de criação de novos sentidos e de uma experiência de desfamiliarização de nossos costumes e modos de pensar.

De outro modo, intrigados por sua especificidade, poderíamos buscar entender suas origens e suas causas; em suma, arriscar explicações realistas para essa entidade ficcional. Poderíamos buscá-las naquele que a produziu, o autor, relacionando tudo aquilo que foi escrito à sua psicologia, às histórias de sua vida ou às condições sócio-econômico-culturais de sua existência. Se, entretanto, o autor não mais nos parecesse uma unidade explicativa adequada, poderíamos atermo-nos somente à obra, investigando as relações de causalidade desta com seu mundo e seu tempo, de acordo com um prisma histórico de suas condições de aparição. Poderíamos, ainda, compará-la a outras obras, anteriores, contemporâneas, retrçando suas trocas e estabelecendo redes de influência entre a literatura, a filosofia e o que quer mais fosse.

Poderíamos também, a partir de todas essas elaborações sobre ela, ajuizar cada obra em relação às outras, questionando seu valor, sua originalidade ou sua pertinência. Caso,

ainda, nos inquietasse a aventura do tempo sobre elas, elaboraríamos uma história própria desses livros, delineando as diferentes linhas de evolução, de transformação ou de modificação no tempo.

Todas essas opções, tomadas aqui de passagem, nos foram legadas pelo acúmulo do pensamento sobre esse campo de discursos – como pudemos reter da retomada histórica empreendida por Compagnon (2010) em seu *O demônio da teoria*, e de compêndios como *Teoria Literária*, de Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1984). Para nós, no entanto, tais questionamentos não serão profícuos, o que equivale a dizer que nosso objeto de estudo não é algo dado como a literatura, presente em estruturas flagráveis nos textos literários; nem suas possíveis relações com o sujeito que escreve, que lê a história, a sociedade e quetais. Não buscaremos, portanto, realizar um estudo de cunho literário, tampouco uma crítica a tal modalidade de pesquisa.

Nossa pesquisa, ao lado do pensamento de Michel Foucault, entenderá por literatura, quando fizer uso desse termo, não o objeto comumente aceito, ainda que extensivamente discutido, mas, *grosso modo*, seus usos, sua aplicabilidade, sua instrumentalidade, sua funcionalidade, seus lugares discursivos; em síntese, as leis que tornam possíveis sua existência e sua circulação. A literatura não será tomada aqui, portanto, nem como um gênero textual, nem como uma lista de obras consagradas, nem como uma consciência estilística de determinados indivíduos, nem como uma entidade de linguagem, mas como tudo aquilo que se diz e se faz em nome da literatura, sobre ela e por meio dela.

Vejamos, com vistas a elaborar com maior precisão nosso *approach*, aquilo que Michel Foucault tomou por literatura.

Para tanto, fazemos coro à revisão proposta por Roberto Machado (2001) em seu livro *Foucault, a filosofia e a literatura*, ao estudar de maneira detida a reflexão sobre a literatura presente na obra do pensador francês. Machado distingue dois momentos em tal reflexão: o primeiro, compreendido entre suas primeiras obras e a publicação de *Arqueologia do Saber* em 1969 (o momento arqueológico); o segundo, momento genealógico, em consonância com seu novo posicionamento de pesquisa, recobrirá os anos posteriores de sua atividade, interrompida em 1984.

O primeiro é marcado pelas pesquisas arqueológicas, renovadoras e estranhas epistemologias que se consubstanciaram em obras como *História da loucura*, *Nascimento da clínica* e *As palavras e as coisas*. Tais arqueologias, segundo o comentador brasileiro, teriam como fundo filosófico comum a crítica ao caráter antropológico e humanista de saberes modernos, como a psiquiatria e a medicina, ao permitir contemplar em suas elaborações

históricas a participação de práticas coercitivas e excludentes, demonstrando, além disso, no lugar da naturalidade, a contingência do nascimento de tais saberes. Daí Machado entender o trabalho de Foucault como histórico-filosófico. Nesse jogo, a literatura, no entanto, não receberá o mesmo tratamento de análise; em outros termos, não será tomada como um problema em si. Foucault não elaborará sobre ela “um estudo histórico-filosófico sistemático do nascimento e das transformações das produções literárias, como [...] a respeito dos saberes sobre o homem na modernidade” (MACHADO, 2001, p.11). A temática literária, nesse momento, será abordada na forma não de uma entidade ou conjunto de textos trans-históricos em que comumente pensamos, mas do lugar de uma experiência radical do pensamento na modernidade; experiência que seria capaz de romper, justamente, com os pressupostos antropológicos e humanistas dos saberes modernos que Foucault analisava, ao propor uma linguagem desafeita à noção de sujeito ou a qualquer outro apelo universalizante. Assim, a literatura entendida como uma experiência específica de pensamento teria, segundo sugestão de Machado, um estatuto similar ao de um campo de saberes; no entanto, um saber que sinaliza o sentido contrário daquele do sujeito como *a priori* histórico, sendo capaz, portanto, de livrar “com seu poder de resistência, de contestação ou de transgressão, o pensamento do sono dogmático e do sonho antropológico a que ele esteve ou continua submetido na reflexão filosófica” (p.11).

Vale lembrar, ainda, que tal espaço estaria delineado pelas obras de autores como Artaud, Bataille e Blanchot – um campo restrito, portanto, e não exatamente um gênero discursivo trans-histórico como a grande literatura. Fica claro, desse modo, que a abordagem ou, como precisa Machado, o *interesse* de Foucault pela literatura supera as considerações estritamente literárias, permitindo ao pensador elaborar mais livremente seu embasamento filosófico, ocultado em suas análises históricas. Tal hipótese é reforçada, a nosso ver, ao nos lembrarmos de que tais escritos destoam em sua dicção do restante da obra foucaultiana. Apresentam-se de modo mais ensaístico e abstrato, isto é, não trazem em sua elaboração, como sói ocorrer, o manejo de documentos históricos, o trabalho com arquivos etc. O inesperado, no entanto, é que a partir desta espécie de influência filosófica, ou antes, de pensamento, dada na forma de uma literatura-experiência, Foucault elaborará uma *ontologia da literatura* concebida como uma teoria do *ser da linguagem* na Modernidade.

Elucidando tal trajeto, Machado sustenta o emprego de tal literatura em *História da loucura* como a aproximação de Foucault a uma linguagem que se descolasse da verdade contemporânea dos saberes *psi*, ou seja, de uma linguagem que se afastasse para antes da *ratio* moderna, a qual, em linhas gerais, opera a separação entre razão e loucura. Caso assim não o

fizesse, Foucault incorreria em uma história meramente descritiva e – o mais desastroso – progressiva do que seriam então os conceitos e as práticas voltados à loucura como objetos fora do tempo – efeitos opostos àqueles de sua obra. Na hipótese de seu comentador, a inspiração para tal linguagem seria encontrada no pensamento de Nietzsche, que, influenciando as obras de Blanchot e Bataille, possibilitaria a Foucault contestar um pensamento atrelado à dicotomia estabelecida entre razão e desrazão na Modernidade. A literatura assim, como linguagem, relacionar-se-ia com a loucura de maneira positiva, possibilitando o diálogo outrora interdito. É o que ele busca mostrar por meio de uma análise do tratamento da loucura em obras de diferentes épocas, apontando em autores como Sade e Artaud o contradiscurso às voltas com os limites absolutizantes do racional. Elaborando a relação entre loucura e linguagem literária e caminhando já para o que será a ontologia da linguagem moderna, Foucault definirá a primeira como o falar que atesta o próprio âmago da linguagem: o zero de sentido. Sendo linguagem, ainda assim, sua prova será sua própria corrosão ou, para sermos mais exatos, seu desmoronamento total e, portanto, ausência completa de obra. A literatura moderna, por sua vez, ao se voltar à loucura, ao zero de sentido, alcançaria a forma fundamentalmente paradoxal de uma obra que se faz a partir de sua ausência.

Em seus estudos posteriores sobre os saberes da medicina, o tema moderno da morte de Deus engajar-se-á, lembra Machado, uma concepção de linguagem não mais como uma repetição infinita da palavra divina – o regime do *ilimitado do limite* –, mas como uma necessária e infinita transgressão da palavra anterior, dada pelo já-dito – o princípio moderno do *limite do ilimitado*. A linguagem estaria, desde então, ontologicamente fadada à transgressão do já-dito e ao automático estabelecimento de um novo limite. Limite e transgressão revelam-se, nessa altura, como duas categorias fundamentais no pensamento foucaultiano sobre literatura e linguagem.

Concluindo, de certa forma, o ciclo dessa ontologia da linguagem no âmbito arqueológico, *Raymond Roussel*, única obra de Michel Foucault dedicada a um literato, radicaliza a lógica limite-transgressão, defendendo a linguagem como referente apenas a si mesma, absolutamente intransitiva. E aqui chegamos a um ponto fulcral da ontologia proposta por Foucault: ao negar a representação, a linguagem é naturalmente avessa à própria noção de sujeito, algo prenunciado em *As palavras e as coisas*. A experiência da linguagem, animada pela tragicidade seja da loucura, seja da morte, testemunharia um desapego de qualquer transcendente, de todo apelo de origem ou de metafísica, em um gesto-limite que elide, afinal, o sujeito. Em suma, vemos que a intenção foucaultiana, anunciada desde o início como uma

vontade de “fazer o homem moderno despertar, transfigurado, de seu sonho antropológico” (p.51), leva-o, na análise dos saberes, a elaborar uma ontologia da linguagem na Modernidade atestada pela literatura. Daí podermos entender o estatuto privilegiado que ela recebe nesse momento. É espaço de contestação, de resistência e até mesmo de desaparecimento do ser do homem engendrado na Modernidade. É a linguagem intransitiva, nem representativa e nem comunicacional, ontologicamente subversiva. É o espaço da diferenciação, tão caro a seu pensamento. Tal seria o uso, ou o resultado do interesse de Foucault pela literatura neste primeiro momento, recortado por Roberto Machado. Podemos dizer, ainda, que mesmo que a literatura, como disséramos anteriormente, não conformasse seu objeto de problematização, a exaltação foucaultiana da literatura como contradiscurso e resistência aos saberes dominantes abre a possibilidade de uma leitura da questão literária de maneira essencialista, como demonstra a existência hoje de muitos que defendam, inclusive, a possibilidade de um conceito foucaultiano de literatura (ALMEIDA, 2008) ou mesmo de uma experiência singular presente na convivência com ela (O’LEARY, 2012).

Entre a arqueologia e a genealogia, no entanto, Foucault inicia um movimento de revisão da questão da linguagem, a qual o aproximava de uma abordagem estruturalista, para se voltar ao que denomina discurso. Em outras palavras, seu interesse será desviado das “condições formais de aparecimento dos sentidos” (FOUCAULT apud MACHADO, 2001, p.119) para o *algo mais* presente na linguagem: sua materialidade. Tal mudança fica clara em passagens como a da conferência de 1973, *A verdade e as formas jurídicas* (2002), em que Foucault apresenta sua análise de discurso como o estudo do funcionamento da linguagem não a partir de suas leis e regularidades internas, mas em torno da relação estratégica que ela estabelece com sua exterioridade. Passaríamos assim do nível das análises de caráter linguístico dos *atos de linguagem* ao nível de seu caráter estratégico, isto é, dos *atos de discurso*, empreendidos como armas de um combate ou instrumentos “de ação e de reação, de pergunta e de resposta, de dominação e de esquiva” (p.9). Na relação com seu exterior, está sempre em operação um jogo em que se embatem, em última instância, as verdades de um tempo. As verdades, os discursos, estes tomados como feição estratégica da linguagem, estão, portanto, relacionados de modo incontornável às práticas empíricas que não seriam senão a ocasião de sua própria existência, de onde retiramos a possibilidade de pensar nossos saberes e, em último grau, nossas próprias verdades como historicamente determinadas. Daí ser possível uma história da verdade ou uma história dos saberes que não partisse somente dos cânones filosófico, científico ou literário, nem somente das condições econômicas e

produtivas de uma sociedade, mas também, e principalmente, das práticas jurídicas, das psiquiátricas, das práticas pedagógicas, ou quaisquer outras.

Dáí também o renovado tratamento dos saberes em termos de discurso, perspectiva que busca enfatizar a relação intrínseca entre as práticas e os enunciados. Essa abordagem expandida logo caminha para a irrupção dos estudos genealógicos, em que Foucault se dirá interessado em investigar as condições políticas de formação dos saberes sob o prisma das relações de poder. Poder entendido não como algo da ordem do direito, ou seja, centralizado na figura do Estado e dirigido a outro que ele subjugaria, mas como aquilo que se dá na substância, por assim dizer, de uma relação de guerra, de estratégia, de um jogo perene entre discursos em que são produzidas verdades e práticas. Poder positivado, pois.

A literatura, nesse novo enquadramento, perderá seu estatuto de exceção. Não havendo mais distinção formal que lhe conceda algum tipo de privilégio ou exterioridade, ela agora será pensada, assim como toda formulação discursiva, nos termos das relações de poder que histórica e, vale sublinhar, contingencialmente a tornaram um discurso possível ou, em sua materialidade, um conjunto de práticas. Não será mais linguagem pura ou contradiscurso, mas um campo de enunciação como qualquer outro em que se chocam forças tanto de resistência quanto de afirmação dos controles que delimitam e determinam a experiência da vida em nossa sociedade.

Não veremos mais, portanto, Foucault produzindo ensaios ou análises de obras literárias. Esses que outrora acompanharam e, de certa forma, aprofundaram os projetos arqueológicos saem de cena, levando Roberto Machado a anunciar o *ocaso da literatura* na obra foucaultiana. Ocaso por meio do qual, tanto em seus novos estudos, quanto nas retrospectivas que faz de seu percurso, Foucault abandona muitas das ideias anteriores sobre o âmbito literário.

Em 1975, tomando retrospectivamente o uso que fizera até então da literatura em sua obra, Foucault (2006b) afirma em entrevista o que, a nosso ver, seria o seu direcionamento de problematização da literatura a partir de seus estudos genealógicos.

Para saber o que é literatura, não são suas estruturas internas que eu gostaria de estudar. Eu gostaria, antes, de compreender o movimento, o pequeno processo, pelo qual um tipo de discurso não literário, negligenciado, esquecido tão logo pronunciado, entra no campo literário. O que se passa aí? O que se desencadeia? Como este discurso é modificado em seus esforços pelo fato de ser reconhecido como literário? (2006b, p.63)

A título de conclusão, permitimo-nos supor que a preocupação foucaultiana, da qual compartilhamos, não residiria na ambição de estabelecer, por fim, uma essência da literatura,

mas uma compreensão dos processos mediados por práticas historicamente determinadas a partir dos quais textos por vezes contrastantes recebem o selo literário e passam, a partir de então, a ser tratados como discurso sacralizado, capaz de expressar ideias e valores que nenhum outro texto poderia expressar. Desse modo, não haveria textos nos quais a história decidira depositar seus elementos mais profundos ou decisivos. Ao contrário.

Assim faz Foucault em *Vigiar e Punir*, em que denuncia o efeito ideológico da literatura policial no século XIX. Esta seria responsável pelo bloqueio da memória popular, fazendo crer a todos, por meio da elaboração estética do crime, na necessidade natural da polícia. Ou, em *A vontade de saber*, livro no qual a literatura moderna teria sua gênese na praxe disciplinar da sexualidade de fazer falar a verdade, de fazer confessar a profunda e inacessível verdade do sujeito, ou seja, prática correlata à confissão.

O belo texto *A vida dos homens infames* segue o mesmo diapasão ao dispor a literatura dentro de uma nova ordem discursiva em que o cotidiano, face à justiça *protopolicialesca* do rei, deveria dar-se a conhecer. Foucault também valoriza fontes externas ao domínio literário: os formulários de detenção da época. Pequenos *poemas-vida*, portadores da intensidade de *um duelo*, de *um combate* com os discursos ali em voga. Em termos de expressividade, portanto, nada de sagrado, heroico ou único a se encontrar na literatura. Antes, cumpriria, com Foucault, dar a ver os seus pés-de-barro.

Loucura, literatura e sociedade, entrevista que data de 1970, traz outro desdobramento importante, levando em conta seu pensamento anterior: a afirmação da perda do poder transgressivo da literatura. Cooptada pelo sistema de escrita burguês, a literatura teria a subversão não mais como algo perigoso, a ser censurado. *Criança fujona*, suas brincadeiras radicais seriam esperadas, logo perdoadas e imediatamente consumidas. A transgressão torna-se paradoxalmente o *álibi* da literatura.

A própria noção de que a linguagem literária seria autorreferente é abandonada nesse momento. Em depoimento de 1975, Foucault afirma que essa fora uma primeira tentativa de abalar o *status* sacralizado da literatura, afastando a ideia de que haveria em seu discurso conteúdos históricos excepcionais, e livrando-a, assim, da função de *invólucro geral de todos os outros discursos* que comumente lhe era atribuída (FOUCAULT, 2006b). Essa tentativa, no entanto, fracassa por sacralizá-la novamente, ao firmá-la como uma prática fechada em si mesma e, portanto, *a priori* transgressiva e revolucionária.

Pois bem, isto quanto ao lugar e ao emprego que Foucault teria dado à questão literária. Quanto à nossa aproximação a ela, é justamente o procedimento arqueológico que nos servirá de norte teórico.

Em *A arqueologia do Saber*, Foucault tratará do que lhe parece uma mudança epistemológica dos estudos historiográficos legada por procedimentos de análise como os de Marx e Nietzsche: a possibilidade de não mais narrar o tempo como uma sequência horizontal de grandes acontecimentos, tais como as peripécias políticas, as sucessões de governo, as guerras. No campo da história propriamente dita, isso teria levado a estabelecer, por debaixo da antiga linha sequencial, causal e encadeada dos acontecimentos, camadas de grandes ciclos econômicos ou tecnológicos, processos que acumulam, culminam e invertem lentos movimentos da civilização material. Narrar o tempo, a partir de então, acarretaria estabelecer estratos de processos diferentes, cada um deles com sua própria temporalidade: os movimentos da demografia, da economia, da vigência de tecnologias etc.

No campo da história das mentalidades, da literatura e da filosofia, por sua vez, assistiríamos a um processo inverso. Por entre as linhas tradicionais da continuidade de grandes eras do pensamento, das representações homogêneas de um espírito de época ou do aperfeiçoamento obstinado de um conhecimento desde suas mais remotas origens, o procedimento histórico passara a estabelecer rupturas: flagrava a fundação de novas racionalidades; delineava transformações que instauraram novos fundamentos; estabelecia regras diversas de uso de um mesmo saber; desenhava, enfim, limiares, rupturas, usos e interpenetrações inesperados. Recortava e limitava um pensamento que se mostrava contínuo, evolutivo, puro em seu devir, desde as origens até o presente. Desde então, perguntar-se-iam os historiadores o que garantia as unidades de gênero, de obra, de autoria, de disciplinas.

Tais mudanças davam-se por uma razão fundamental. Aos documentos, não caberia mais decidir se dizem, ou não, a verdade, ou seja, em que medida dão conta de representar um tempo passado. Não se trata mais de interpretá-los ou de decifrá-los para restituir fidedignamente uma memória coletiva, uma identidade coerente. Tal procedimento seria atribuir a tudo o que foi conservado espontânea ou organizadamente uma voz que não a sua própria, enxergar no objeto contingente e singular uma origem, um fundamento que se reproduz, uma continuação do presente.

De agora em diante, seria necessário para entendê-los, não os fazer falar algo que não dizem a partir de si próprios, mas entendê-los em sua interioridade, em sua relação com outros documentos, outros processos, outros objetos de seu tempo. Nosso passado, assim, não seria o reestabelecimento de uma memória, a mensagem tranquilizadora de que sempre fomos o que somos ou de que somos hoje a evolução de nós mesmos.

A história, outrora horizontal, contínua e acumulativa, buscava estabelecer relações que apontavam para um suposto conjunto coeso de um tempo – um espírito, um princípio

materialista, uma lei comum – ou para a articulação de grandes eras da Humanidade, senão para um princípio comum de transformação que unificasse as mudanças de mentalidade, de produção econômica e de políticas de governo.

A história, agora, verticaliza-se, recorta, limita, acidenta as unidades que se lhe apresentam. Não se trata, no entanto, de estabelecer e justapor uma série de pequenas histórias, de pulverizar e reorganizar as narrativas. Busca-se, diferentemente, no entrelaçamento dos documentos de origem diversa, a dispersão que caracteriza os acontecimentos: os encontros improváveis, usos inesperados, práticas entrecruzadas, saberes inéditos. Descrição arqueológica, portanto, e não uma história global.

O descontínuo torna-se o elemento fundamental da história, a positividade sobre a qual é feita. Não se trata mais, na análise, de contorná-lo, de reduzir seus efeitos ou de apagá-lo do devir reto dos acontecimentos. Ele será, para seus pesquisadores, uma operação deliberada, uma hipótese sistemática e a própria configuração do resultado, ao mesmo tempo.

Não havendo mais continuidades ou unidades por onde se fiar, esse modo de fazer a história fará explodir uma lista enorme de questões metodológicas: como seria possível configurar um *corpus*? Que critérios de escolha utilizar para sua análise? Que nível de análise abordar? Que métodos utilizar? Que relações estabelecer? Procedimento que caminha por ensaio e erro, pela criação de seus próprios objetos, pela experimentação metodológica diante de uma massa documental.

Mas há um efeito central de tal procedimento arqueológico, algo capaz de nos tornar inquietos diante dessas novas narrativas. Isso porque, procedendo assim, constataríamos que a história – aquilo mesmo que outrora nos confortava confirmando que o que fazemos hoje não passava da depuração de nossas práticas de desde sempre, que tudo aquilo que sabemos hoje não era outra coisa senão o resultado da expansão obstinada de nossa consciência, que o passado, por fim, nos continha em germe e que nosso presente era a síntese feliz de nós mesmos –, que essa mesma história em que nos reconhecíamos, por fim e de repente, passa a nos negar o reflexo especular de nós mesmos. Parafraseando o arqueólogo francês, no tempo de nosso próprio pensamento, surge uma sombra repugnante porque reconhecível: o outro.

Surgia assim uma ciência histórica desembaraçada dos fundamentos humanistas e antropológicos; ciência à qual, como sói acontecer, não faltaram seus detratores. É a partir daquilo que lhe questionam que Foucault afirma ter sido possível elaborar *A arqueologia do saber*, livro que busca esclarecer as questões teóricas que embasaram seus estudos anteriores.

Pois bem, para proceder arqueologicamente, seria necessário, antes de tudo, uma espécie de trabalho de reorganização do próprio pensamento. Operar com noções como

descontinuidade, ruptura, limiar e séries implicaria libertarmo-nos “de todo um jogo de noções que diversificam, cada uma à sua maneira, o tema da continuidade” (2014, p.26). Isto é, trata-se de refutar o historiador que existe em nós e negar, a duras penas, as ideias de tradição, de influência, de desenvolvimento e evolução, de mentalidade ou de espírito.

A primeira, por agrupar fenômenos análogos na linha do tempo e planificar qualquer jogo de diferenças – sendo que, quando alguma surgir, será atribuída à iluminação dos gênios. A segunda, por ligar unidades distintas como obras, indivíduos e ideias, por meio de um suporte muitas vezes indefinido de transmissão e comunicação. A terceira e a quarta, por amalgamarem acontecimentos dispersos e atribuir-lhes uma origem comum que guardaria desde já suas feições futuras. A quinta e a sexta, por reunirem fenômenos sucessivos ou coetâneos sob um princípio abstrato de semelhança e ligação simbólica.

Seria preciso suspeitar também da unidade dos grandes gêneros, formas ou tipos de discurso que o mundo diz conter. A *literatura*, a *ciência*, a *religião* etc. não estavam desde sempre aí. E mesmo seus critérios presentes de agrupamento são sempre incertos, alvo de discussão.

Seria necessário ainda – o que poderia parecer um absurdo – negar o livro como unidade. Podemos manuseá-lo, constatar sua unidade material. Mas que semelhança haveria entre uma antologia de poemas e um tratado de moral? De outra forma, mesmo uma análise mais detida de livros do mesmo gênero, como romances, não chegaria a critérios de unidade definitivamente sustentáveis:

É que as margens de um livro jamais são nítidas nem rigorosamente determinadas: além do título, das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, ele está preso em um sistema de remissões a outros textos, outras frases: nó em uma rede. (p.28)

Nó que nunca é atado da mesma forma. Um tratado de matemática rearranja de modo diverso elementos outros que aqueles enfeixados por um texto filosófico.

A mesma suspeição refere-se à noção de obra. Esta amalgama uma série de textos a um nome de autor. Tal relação, no entanto, é necessário assumir, responde a uma operação cujos critérios não são óbvios e nem naturais. Vimo-lo em relação a Vinicius de Moraes.

Enfim, todos esses gestos de um grande ritual de precauções teórico-metodológicas intentam recusar, mesmo que em um esforço fictício, as unidades que já nos vêm prontas, “sacudir a quietude com a qual as aceitamos” (p.31):

É preciso estar pronto para acolher cada momento do discurso em sua irrupção de acontecimentos, nessa pontualidade em que aparece e nessa dispersão temporal que lhe permite ser repetido, sabido, esquecido,

transformado, apagado até nos menores traços, escondido bem longe de todos os olhares, na poeira dos livros. Não é preciso remeter o discurso à longínqua presença da origem; é preciso tratá-lo no jogo de sua instância. (p.31)

Ao fim e ao cabo, o material diante do qual estaríamos, segundo Foucault, deveria ser tomado, “em sua neutralidade inicial”, como “uma população de acontecimentos no espaço do discurso em geral” (2014, p.32). Acontecimentos ou fatos do discurso, dispersos agora em um campo neutro, de modo que será possível, então, enxergá-los em sua singularidade e apercebe-se de que tipo de relações eles podem estabelecer com outros acontecimentos discursivos que não estariam ali presentes na unidade inicial. Trata-se de suspender as unidades, para poder nelas permanecer em um posicionamento interrogativo, em um estado de não saber ou de nada pressupor, o qual se torna condição para um olhar atento:

[...] não me apoiarei nelas [as unidades] senão o tempo necessário para me perguntar que unidades formam; com que direito podem reivindicar um domínio que as especifique no espaço e uma continuidade que as individualize no tempo; segundo que leis elas se formam; sobre o pano de fundo de que acontecimentos discursivos elas se recortam; e se, finalmente, não são, em sua individualidade aceita e quase institucional, o efeito de superfície de unidades mais consistentes. (p.32)

Suspenderemos, no caso da presente investigação, a unidade semântica *literatura* com vistas a tratá-la como um campo em que se relacionam variados discursos: obras, críticas, teorias, ensino e uma infinidade de textos híbridos. Onde houver unidade, sentido e evolução, buscaremos dispersão, ignorância e acontecimento.

Não abordaremos a literatura em sua suposta interioridade. Não buscaremos nos textos que recebem este estatuto estabelecer possíveis estruturas comuns e transformações coerentes. A literatura de que nos ocuparemos, assim, não será a mesma dos críticos, a dos teóricos, a dos literatos, nem a dos professores, isto é, não é uma entidade que se anuncia em alguns textos.

Tomaremos a literatura em sua própria exterioridade. Ela será, para nós, uma espécie de dispositivo que torna possível a produção e a circulação de determinado tipo de textos, dispositivo atrelado, ao menos, a três âmbitos. Primeiro, por instituições, como o sistema de edição e a universidade, responsáveis pela apreciação, juízo e seleção das obras (FOUCAULT, 2006b). De outro lado, teríamos a elaboração de saberes como as teorias literárias, seus objetos próprios e seus conceitos, por exemplo, *obra*, *autor*, *tradição*, *influência*, *literariedade*. Fechando o triângulo, teríamos um sistema não só de posições como de processos de subjetivação específicos assumidos por determinados indivíduos nesse campo de discurso: escritores de um lado; leitores de outro; críticos e acadêmicos entre eles. Todo

esse conjunto orgânico de instituições, saberes e processos de subjetivação – sem supor que um âmbito prevaleça sobre o outro – conformaria a possibilidade de um escrito funcionar como literário; de existir um texto a que damos tal unção e com o qual nos relacionamos de maneira diversa (para o bem e para o mal) daquela como nos relacionamos com outros textos.

A noção de discurso, como se vê, não se refere apenas a uma entidade de linguagem. Abordar do exterior o discurso a que nos dá acesso o arquivo significa abordá-lo em sua dimensão prática. Assim, não tomamos o discurso como um conjunto de conteúdos semânticos que inscreveria diferentes sentidos no tempo, revelando os estágios do pensamento de um suposto sujeito histórico do conhecimento; nem mesmo como uma linguagem, ou seja, como uma estrutura independente dos sujeitos, que se elabora e efetiva a partir de leis próprias. É o conjunto de práticas que dá existência a um discurso, é disso que pretendemos tratar. Ou seja, é do simples fato de que o discurso não existe em estado puro, inanimado, mas é sempre dito ou escrito por alguém, em algum tempo e espaço. E dizer e escrever, isto é, operar o discurso, são duas práticas que não se executam em completa liberdade. Sua *pesada e temível materialidade* será controlada por regras e procedimentos específicos que determinariam quais assuntos serão interditados; quais dizeres serão separados e rejeitados, como o dos loucos. De que modo sua produção será submetida a princípios de classificação, ordenação e distribuição, a partir de procedimentos como o comentário ou a atribuição de um nome próprio aos textos. Regras, por fim, que determinam uma qualificação específica àqueles que o proferem: é necessário ser professor, ter sua palavra apoiada por instituições e normas, para que se ensine (FOUCAULT, 1996). Acessá-lo arqueologicamente será, portanto, um modo de analisar as condições de sua existência, sua disposição própria e o campo prático no qual se desenrola (FOUCAULT, 2011c).

Pois é com esse olhar sobre o campo de acontecimentos do discurso da literatura que nos parece ser possível assinalar o fato, em alguma medida, recente: a inclusão da voz do escritor nos meios de comunicação social; nomeadamente, em um primeiro momento, nos jornais, nos suplementos literários e revistas.

3.2 Um primeiro encontro com o arquivo: d'O momento literário e João do Rio

Ele veio do Rio de Janeiro envolto em um envelope, daqueles amarelos, bastante amassado, e sobre o qual havia um selo em que estavam escritos o nome e o endereço do destinatário. Chamava a atenção ali a grafia trêmula, mas que denotava alguma elegância antiga, quiçá do tempo em que se aprendia caligrafia nas escolas. Seria possível imaginar a cena: no centro quente e barulhento da antiga capital, por detrás de uma fachada oitocentista possivelmente alterada com letreiros e portas mais modernas, um senhor que acabara de retirar da prateleira o volume antigo, escreveu com as mãos trêmulas: destinatário, rua, número, bairro, CEP, São Paulo-SP. Isso não era senão efeito de um acaso tolo: entre o envelope e o livro, uma camada de plástico-bolha poderia ter sido a causa – banal e verdadeira – daqueles traços.

A fantasia alimentada por nós, destinatários, não era, no entanto, sem razão. Tínhamos em mãos uma edição de mais de um século de idade. Era de se imaginar como é que o papel resistira a tanto tempo; a capa, em tecido, com apenas alguns buracos. Era enfim o modelo clássico das publicações da livraria Garnier, uma das primeiras do Rio de Janeiro, fundada por um rapaz francês que, com 21 anos, aportou em terras brasileiras para vender livros impressos por seus irmãos em Paris. O negócio prosperou aqui, a ponto de se estabelecer na movimentadíssima Rua do Ouvidor, número 71, para onde confluíam religiosamente, às três horas da tarde, nomes já então de monta da literatura nacional, como Machado de Assis. Não se tratava, porém, de mero ponto de venda de livros. A casa Garnier era também responsável pela impressão dos títulos que atravessavam o Atlântico a bordo dos vapores indo e vindo de Paris. Publicava as obras de autores nacionais e estrangeiros – sobretudo os franceses – e também organizava pequenas revistas para senhoras leitoras. Baptiste-Louis Garnier, desde sempre o editor da obra do patrono da Academia Brasileira de Letras, faleceu em 1893 e recebeu deste último uma bela homenagem, mostra de uma vida dedicada exclusivamente ao ofício:

Segunda-feira d'esta semana, o livreiro Garnier saiu pela primeira vez de casa para ir a outra parte que não a livraria. *Revertere ad locum tuum* – está escrito no alto da porta do cemitério de S. João Batista. Não, murmurou ele talvez dentro do caixão mortuário, quando percebeu para onde o iam conduzindo, não é este o meu lugar; o meu lugar é na Rua do Ouvidor 71, ao pé de uma carteira de trabalho, ao fundo, à esquerda: é ali que estão os meus livros, e minha correspondência, as minhas notas, toda a minha escrituração. Durante meio século, Garnier não fez outra coisa, senão estar ali, naquele mesmo lugar, trabalhando. Já enfermo desde alguns anos, com a morte no peito, descia todos os dias de Santa Teresa para a loja, de onde regressava antes de cair a noite. Uma tarde, ao encontrá-lo na rua, quando se recolhia, andando vagaroso, com os seus pés direitos, metido em um sobretudo,

perguntei-lhe por que não descansava algum tempo. Respondeu-me com outra pergunta: *Pourriez-vous résister, si vous étiez forcé de ne plus faire ce que vous auriez fait pendant cinquante ans?* Na véspera da morte, se estou bem informado, achando-se de pé, ainda planejou descer na manhã seguinte, para dar uma vista de olhos à livraria. (GAZETA DE NOTÍCIAS, 1983)

Pois desse universo de vapores, de sobretudos e de franceses descendo e subindo o morro de Santa Teresa diariamente, é que vinha o livro envolto em plástico-bolha. Não fosse o seu conteúdo, as suas marcas já seriam suficientes para narrar uma história: sem data de impressão, os carimbos, as assinaturas e pequenos traços de edição sugeriam seus descaminhos:

PARIS. – TIP. H. GARNIER

Trindade Vidigal & Filho \ Casa Fundada em 1896 \ SECÇÃO DE LIVRARIA\ Especialidade em romances, livros para instrução, em branco, de direito e artigos para escriptorio, desenho e muitas novidades.\ Uza Codigo Ribeiro – End. Telegr. Trindade \ CAXIAS – MARANHÃO

João Abreu.\ Caxias – 12.7.1922

Liv. São José \ Rio 20-5-66\6.000

As dimensões, a diagramação da capa, seus desenhos; tudo seguindo conhecido padrão francês. Folheá-lo era deparar com uma ortografia estranhíssima. Duplos tês, êsses no lugar de zês, acentos só em casos muito específicos; agudos para indicar as crases. Trazia um vocabulário não menos exótico de *basófras*, *fleugmas*, *estros*, *nababos*, *esthesia*, *supernos*, *blagues*, *catilnarias*, *inconcussos*, *toleimas*, *sesquipedais*, *deliquios*, *dyspepsias* e *nevroses*.

Era enfim o primeiro livro feito de depoimentos de escritores no Brasil: *O momento literário*, de João do Rio. Publicado no início do século XX, compilava as respostas a um inquérito elaborado pelo jornalista e escritor carioca, todas publicadas na *Gazeta de Notícias* desde 1905. O espírito da publicação, do começo ao fim, é de novidade. Diz a nota introdutória:

Este inquerito, quando incompletamente publicado pela “Gazeta de Noticias”, obteve grande exito – tão grande que os principaes jornaes dos principaes Estados não duvidaram em applical-o ás respectivas literaturas. O *Momento Literario* foi tambem, em todo o Brasil, o Momento dos Inqueritos Literarios.

Essa propriedade de exito bastaria para edital-o sí não tivesse a accrescel-a o merito de reunir mais de quarenta respostas de mentalidades illustres sobre problemas de arte, de literatura e da vida intellectual do Brasil.

O Editor.

A novidade, ao que parece, encantou a todos. Além de escrever, os literatos poderiam agora também falar; e falar diretamente ao público, à massa de leitores de jornais que então se formava.

O novo é aquilo mesmo que se não poderia deixar de esperar de um personagem como João do Rio, ou Paulo Barreto, ou Claude, ou Joe, ou João Cláudio, ou José Antonio José, ou Godofredo de Alencar, ou Barão de Belfort ou Máscara Negra – os incontáveis pseudônimos de um jornalista e escritor prolífero, que produzia com a velocidade dos automóveis, no ritmo acelerado exigido pelas redações. A força do encontro com essa figura intrigante, cujos textos contagiavam pela vivacidade, exuberância e ironia próprias, é necessário que se narre.

Sempre que se pensa ou se deseja conhecer ou investigar um tempo passado, somos acometidos pela fantasia de, para além dos supostamente aborrecidos documentos oficiais, encontrar o passado senão em estado mais vivo, em matéria mais bruta, isto é, em movimento, cor, formas, sons e cheiros. O passado *na rua*, como se nos apresenta o presente. É algo como isso que se vislumbra no legado do cronista carioca:

Exatamente na esquina do teatro S. Pedro, há dez anos, Arcanjo, italiano, analfabeto, vende jornais e livros. É gordo, desconfiado e pançudo. Ao parar outro dia ali, tive curiosidade de ver os volumes dessa biblioteca popular. Havia algumas patriotadas, a Questão da Bandeira, o Holocausto, a d. Carmen de B. Lopes, a Vida do Mercador e de Antônio de Pádua, o Evangelho de um Triste e os Desafogos Líricos. Estavam em exposição, cheios de pó, com as capas entortadas pelo sol.

– Vende-se tudo isso?

– Oh! não. Há quase um ano que os tenho. Os outros sim – modinhas, orações, livros de sonhos, a História da Princesa Mangalona, o Carlos Magno, os testamentos dos bichos.

Levantei as mãos para o céu como pedindo testemunho do alto. As obras vendáveis ao povo deste começo de século eram as mesmas devoradas pelo povo dos meados do século passado!

– Mas não é possível...

– Pode perguntar aos outros vendedores.

Atirei-me a esse inquérito psicológico. Os vendedores de livros são uma chusma incontável que todas as manhãs se espalha pela cidade, entra nas casas comerciais, sobe aos morros, percorre os subúrbios, estaciona nos lugares de movimento. Há alguns anos, esses vendedores não passavam de meia dúzia de africanos, espapaçados preguiçosamente como o João Brandão na Praça do Mercado. Hoje, há de todas as cores, de todos os feitios, desde os velhos maníacos aos rapazolas indolentes e aos propagandistas da fé. A venda não é franca senão em alguns pontos onde se exibem os tabuleiros com as edições falsificadas do Melro de Junqueiro e da Noite na Taverna. Os outros batem a cidade, oferecendo as obras. E há então toda uma gama de maneiras para passar a fazenda. Os mais atilados, os mais argutos, os mais incansáveis são os vendedores de Bíblias protestantes, com os bolsos das velhas sobrecasacas ajouçados de brochuras edificantes.

— Ó rapaz, por que não fica com esta Bíblia? Dou-lha por dez tostões. É o livro de Deus, onde estão as eternas verdades. E se ficar com ela, vai mais

este volume de quebra sobre as feras que devoram o homem, as feras morais... (p.47-48)

E segue no mesmo estilo e toada um número incontável de crônicas, todas publicadas em jornais: sobre os cordões de carnaval, sobre as modinhas em surgimento, sobre as religiões da cidade, sobre a mendicância, sobre a vida na Casa de Detenção, sobre a praça nova que se inaugurava, e sobre o que quer mais chamasse a atenção dessa maquinaria fotográfica – melhor seria dizer, cinematográfica – que foi Paulo Barreto. O que teria levado alguém a sair pela rua a registrar os sons e gestos, a interrogar personagens, a sacar-lhes os mínimos detalhes, os dizeres tão contingentes?

Há os que têm a arte do pregão e, longe de ir com um embrulhinho perguntar à casa do comprador se quer ficar com a História de Carlos Magno, soltam a voz em gorjeios estentóricos, como o *Noite Sonorosa*:

Meu Deus, que noite sonora!

O céu está todo estrelado.

Eu com o cavaquinho na mão

E a morena ao lado.

Isto em pleno dia. (1995, p.48)

João do Rio sabia que vivia um momento histórico. Sabia que dali a pouco o que havia provavelmente não haveria mais, e o que viria a ser já estava sendo. Impressiona, sobretudo, essa possível consciência, que se adivinha na ânsia documental de seus textos e numa impressão talvez estúpida de que escrevia menos para os leitores do dia seguinte do que para aqueles que o leriam em páginas amareladas. Na apresentação de uma de suas obras, *Vida vertiginosa* (2006), lê-se:

Este livro, como quantos venho publicando, tem a preocupação do momento. Talvez mais que os outros. O seu desejo ou a sua vaidade é trazer uma contribuição de análise à época contemporânea, suscitando um pouco de interesse histórico sobre o mais curioso período de nossa vida social que é o da transformação atual de usos, costumes e ideias. (p.11)

Sua obra e sua vida teriam sido marcadas pelo signo da transformação. Não há hoje um estudioso, biógrafo ou crítico literário que não o entenda dessa maneira. Nascido em 1881 e falecido em 1921, foi testemunha, afinal, das várias e intensas mudanças por que passava o Rio de Janeiro. A capital, dizia o slogan da época, civilizava-se. Avenidas, Oswaldo Cruzes, túneis, praças, luz elétrica, telefones, automóveis, palacetes e edifícios. Neuroses, esquizofrenias, raças, imigrantes: era a civilização. A modernidade pondo abaixo boa parte de tudo de colonial que havia na capital e erigindo, a todo e qualquer custo, a “cabeça urbana do país” (RODRIGUES, 2000).

Entre os que o revisitaram, porém, não faltariam aqueles que apontaram em sua vida e sua produção um valor menor.

Com grande habilidade ele reuniu os paradoxos de Oscar Wilde e o pitoresco de Eça de Queirós, salpicou a mistura de cor local, apimentou-a com alguns casos de perversão e cuidou com isso ter feito obra de ficção. Faltava-lhe, porém, o essencial: o poder criador. Terá sido o cronista de um mundo que imaginava real, mas não foi um contista, e ainda menos um romancista. Nos contos ainda há um ou outro trecho onde bruxuleia a luz da autenticidade, mas “A correspondência de uma estação de cura” nem chega a receber o título de novela. (PEREIRA, p.269-270)

Coisas que se fez em nome da literatura. Outros, porém, prefeririam sabê-lo como um homem de seu tempo – tal como nós mesmos.

A produção de Paulo Barreto na imprensa nas duas primeiras décadas do século foi simplesmente assombrosa. Basta dizer que os quinze ou vinte volumes que deixou não absorvem senão pequena parte de centenas de crônicas, reportagens, contos, artigos dos mais diferentes gêneros, muitos firmados com outros pseudônimos. É difícil distinguir nessas páginas escritas quase ao correr da pena, ao trepidar dos linotipos e às fumaçadas de um cigarro, onde termina o jornalismo e começa a literatura João do Rio conseguia realizar, frequentemente, um acordo entre as duas formas de atividade intelectual. “Literatura apressada” – diria, talvez, José Verissimo, aplicando-lhe o mesmo rótulo com que condenara a obra dispersiva de um Valentim Magalhães. Mas até onde um severo julgamento crítico possa rejeitar o mérito literário de João do Rio, ainda deixará margem para a valorização do jornalista, ou antes, do repórter, do cronista que se tornou verdadeiro historiador de uma época. Se o artificialismo e a ênfase repontam não raro nas suas páginas, é porque nisso se encontravam os principais traços da época. (BROCA, 1960, p.249)

João do Rio morreria na rua, a mesma a que dedicara suas crônicas, a bordo de um táxi, vítima de um enfarte. Algumas de suas iniciativas, porém, seguiriam repetidas. E uma delas, o inquérito literário, nos servirá de guia para estabelecer nosso principal objeto de análise. Vejamos aquilo que se produziu desde então.

3.3 As entrevistas de escritores: um panorama de publicações

3.3.1 Os primeiros inquéritos

Após a publicação nos jornais, em 1905, do *Momento literário* de João do Rio, apenas cerca de 30 anos depois foi publicada outra coletânea de depoimentos. Em 1937, o escritor Francisco Galvão trouxe a público *A Academia de Letras na intimidade*, obra que apresenta 39 dos acadêmicos de então.

Pouco tempo depois, em São Paulo, o jornalista e escritor José Benedicto Silveira Peixoto lançou os dois primeiros volumes de *Falam os escritores* (1940/1941), com entrevistas realizadas com 42 deles para a revista *Vamos Ler!*. Um terceiro volume previsto só viria a lume mais de três décadas mais tarde, em 1976, com mais 24 depoimentos.

Datam da mesma década de 1940 os dois inquéritos realizados pelo jornal *O Estado de S. Paulo*. O primeiro deles, voltado à geração madura dos autores nacionais que vivenciara, entre outras coisas, as duas Grandes Guerras, circulou no jornal pelo ano de 1942 com o testemunho de 26 escritores. O segundo, que circulou entre 1943 e 1944, buscou delinear as aspirações da geração daqueles que se iniciavam nas letras – outros 26 nomes. Ambos os inquéritos foram reunidos em livro no ano de 1944 sob os títulos de *Testamento de uma geração* e *Plataforma da nova geração*, organizados respectivamente pelos jornalistas Edgar Cavalheiro e Mário Neme, ambos escritores e também jornalistas.

Vale dizer que as sete publicações existentes até esse momento trazem, de maneira geral, o depoimento de gerações hoje em boa medida esquecidas pelos estudos literários. Entre a geração retratada por João do Rio, hoje tomada por pré-modernista, aquela dos acadêmicos da década de 1930, interrogada por Francisco Galvão, e os escritores interrogados pelo *Estado de S. Paulo* e por Silveira Peixoto, são poucos os nomes mais conhecidos atualmente. Dentre esses, Coelho Neto, Olavo Bilac, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Érico Veríssimo.

A partir de entrevistas realizadas nessa mesma década, o crítico literário Homero Senna publicou, em 1956, *República das Letras*, obra de referência por reunir, entre depoimentos de estudiosos da língua, longas entrevistas com 16 personagens já familiares ao leitor atual como Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Graciliano Ramos e Murilo Mendes.

3.3.2 Os anos 1960 e 70: a geração pós-modernista e as coletâneas de autores modernos

Enquanto isso, em 1953, um grupo de jovens escritores americanos inaugurava em Paris uma revista que se tornaria um marco na história da literatura contemporânea – *Paris Review* –, cujo propósito, em lugar da crítica, era a difusão da obra de novos escritores, como foi o caso de Philip Roth e Samuel Beckett. Como meio de sustentar o empreendimento incerto de uma revista desse tipo, seus idealizadores lançaram mão de várias iniciativas: angariaram a colaboração voluntária de artistas como Andy Warhol e Roy Lichtenstein na elaboração de cartazes; organizaram equipes – também voluntárias – encarregadas de espalhá-los à noite por toda a cidade; levantaram os endereços de americanos residentes na capital francesa para vender seus números de porta em porta; e idealizaram o que para alguns foi fundamental para o sucesso da revista: a publicação, junto aos textos dos novatos, de entrevistas com patronos das letras como E.M. Forster (o primeiro entrevistado), Ernest Hemingway, Gabriel García Marquez, entre tantos outros.

Com o decênio do periódico, publicou-se a primeira coletânea desses depoimentos no livro *Writers at Work*. No Brasil, sua primeira tradução, *Escritores em Ação*, foi lançada em 1968 pela editora Paz e Terra. Mais tarde, nos anos de 1988 e 1989, a Companhia das Letras publicou, respectivamente, o primeiro e segundo volumes de *Os escritores: as históricas entrevistas da Paris Review*.

As décadas de 1960 e 1970 foram testemunhas de um movimento jornalístico e editorial não apenas mais constante, como também mais variado. A circulação de entrevistas de escritores aumentou sensivelmente com as iniciativas de suplementos literários e de revistas das capitais. Para além de um maior número de livros que, a partir dessas experiências, apresentavam um painel dos escritores do tempo, começam a surgir também as coletâneas de autor, obras elaboradas a partir do espólio de escritores e da pesquisa especializada, buscando abarcar todos os depoimentos deixados por algum nome ilustre da literatura. Em 1961, a primeira de tais edições, de título *Prefácios e entrevistas*, traz o respectivo levantamento desses documentos que acompanharam a obra de Monteiro Lobato, com 17 entrevistas. Um ano após, encarregada da organização do arquivo de Mário de Andrade no Instituto de Estudos Brasileiros da USP, Telê Porto Ancona Lopez organizou a publicação de *Entrevistas e depoimentos*, que soma os 26 depoimentos prestados pelo modernista.

Em 1962 foi lançada a antologia de entrevistas com escritores *Romancistas também personagens*, da cronista Eneida, que entrevistou 12 autores para o *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro.

Em 1973 é publicado *Diálogo com a América Latina*, compilação de entrevistas realizadas pelo crítico literário e jornalista alemão Günter Lorenz – a maior parte delas durante um congresso de escritores latino-americanos em seu país. Nessa obra encontram-se os depoimentos de três escritores brasileiros: Jorge Amado, Adonias Filho e Guimarães Rosa – este último o mais extenso e significativo relato cedido pelo escritor em entrevista.

O escritor e dramaturgo Pedro Bloch, durante os anos de 1963 a 1965, foi o responsável pela publicação de entrevistas com os *grandes vultos* da cultura brasileira nas páginas da revista carioca *Manchete*. Em 1989, veio a público outra compilação importante de depoimentos – *Vida, pensamento e obra de grandes vultos da cultura brasileira* –, a qual contém o retrato de 13 autores importantes da literatura brasileira, entre o testemunho de intelectuais, políticos e personalidades públicas.

Nessa mesma revista, aos 11 de maio de 1968, Clarice Lispector dá início à publicação de uma série de entrevistas na coluna intitulada *Diálogos Possíveis com Clarice Lispector*. A coluna perdurou por pouco mais de um ano, trazendo ao público 56 depoimentos de cientistas, atletas, políticos e artistas, até sua última publicação em outubro de 1969. Seis anos mais tarde, em 1975, era publicada *De corpo inteiro*, obra que reunia uma seleção dos depoimentos mais notáveis – entre os quais figuram 11 escritores brasileiros como Fernando Sabino, Hélio Pellegrino e Nélida Piñon. Depois de uma pausa em suas atividades jornalísticas, a escritora só voltaria a produzir entrevistas no período de 1976-1977; dessa vez, para a revista *Fatos & Fotos: Gente*, pertencente ao mesmo grupo editorial da *Manchete*. Desse segundo trabalho, por sua vez, resultaram 24 depoimentos, sendo 5 deles os de escritores como Antonio Callado, Ferreira Gullar e Rubem Braga. Mais recentemente, no ano de 1999, a editora Rocco publicou *Clarice Lispector: entrevistas*, trazendo muitas das entrevistas desse segundo período, inclusive as cinco que dizem respeito a literatos.

Dois outros grandes empreendimentos de entrevistas literárias tiveram espaço nas décadas de 1960 e 70. O primeiro foi encampado pelo contista e jornalista José Afrânio Moreira Duarte que, reunindo entrevistas de escritores que realizara em colaboração para os periódicos *Jornal de Letras* (RJ), *Estado de Minas*, *Jornal de Santa Catarina* e *Diário de Minas*, lançou, em 1976, o título *De conversa em conversa* – trabalho que impressiona pela quantidade de entrevistados: um total de 46.

Mais tarde, em 1982, Moreira Duarte superou esse número ao publicar outra coletânea: *Palavra puxa palavra*, congregando 53 depoimentos coletados também para outros jornais como *Destaque Artes*, de São Paulo. Nessas duas coleções, entre outros nomes hoje pouco conhecidos, estão Carlos Nejar, Adélia Prado, Murilo Rubião e Affonso Romano de Sant'Anna.

Danilo Gomes, também escritor e jornalista, foi responsável pelo segundo empreendimento do tipo nessas décadas. Ligado ao suplemento literário do *Diário Oficial de Minas Gerais*, Gomes entrevistou 69 escritores brasileiros. Em 1979 e 1980, foram publicados dois volumes resultantes dessa experiência sob o título *Escritores brasileiros ao vivo*. Para Wilson Castelo Branco, dirigente do suplemento literário, a obra compôs “farto material para esboçar o panorama da vida literária brasileira na década de 70” (GOMES, 1979a, p.11).

Logo no início da década de 1980, outra iniciativa deu mostra do valor documental e do interesse público já bem consolidados que o gênero entrevista de escritores alcançaria. Isso porque, no ano de 1981, a escritora Edla van Steen tem suas 39 entrevistas com escritores (como Otto Lara Resende, João Antonio e Raduan Nassar) publicadas na coleção *Viver & escrever*: três volumes trazidos a público sem a prévia circulação das entrevistas em jornais ou revistas.

Pouco tempo depois é publicada uma coletânea de 9 depoimentos que resulta de uma nova prática no campo da voz pública do escritor: a entrevista com a presença e atuação da plateia. A experiência da publicação em livro de tais encontros teria se iniciado na Biblioteca Pública do Paraná, em Curitiba. Sônia Maria Breda, diretora da instituição, assim anuncia o projeto na introdução de um dos títulos.

Quando o projeto **Um escritor na Biblioteca** foi concebido, na gestão da diretora Maria Eugênia de Souza Chedid, estávamos diante de uma proposta bastante simples: apostar na fruição dos momentos informais com autores e suas obras e no alcance de um programa compromissado apenas com o mérito dos convidados e a palavra livre de seus leitores. Vários escritores se sucederam e o evento ganhou projeção nacional. (UM ESCRITOR NA BIBLIOTECA, s/p, 1986)

Em tais encontros, além de contar com perguntas do público, o escritor era sabatinado pelos organizadores do projeto acompanhados de algum professor universitário – em geral conhecedor da obra do entrevistado. Assim, evidencia-se um movimento que ganha força nos depoimentos a partir da década de 1970, a saber, a relação cada vez maior dos literatos com a comunidade acadêmica, bem como a assunção de um papel fundamental em algumas políticas públicas engajadas no fomento à leitura.

Uma década mais tarde, na cidade de São Paulo, os escritores seriam levados a circular por diversas bibliotecas públicas em um grande projeto da Secretaria Municipal de Cultura. De seus encontros com uma plateia de estudantes, resultariam 139 depoimentos organizados nos três volumes de *O escritor nas bibliotecas: diálogos e debates*, publicados nos anos de 1995, 1999 e 2000.

Em 1987, Denira Rozário, jornalista a serviço do jornal *A Tribuna da Imprensa*, entrevistou 19 poetas brasileiros. Dois anos depois lançou, pela editora José Olympio, *Palavra de Poeta*, que reúne, além dos depoimentos, uma pequena antologia de cada autor.

Em 1981, Claudiney Ferreira e Jorge Vasconcellos deram início a um programa de rádio voltado somente a entrevistas que faria história no meio radiofônico brasileiro. O programa *Certas Palavras*, transmitido por algumas rádios paulistanas como Gazeta, Excelsior, Nova Eldorado e CBN, durou até 1999 e se consagrou pela qualidade de suas entrevistas com políticos, intelectuais e escritores. A iniciativa bem sucedida dos radialistas é coroada, no ano de 1990, com a publicação do livro de mesmo título do programa, contando com o depoimento de 17 escritores, entre outras personalidades.

Vale dizer que no mesmo ano de 1990 publicou-se mais uma coleção de autor. Dessa vez, o arquivo de Oswald de Andrade foi a fonte para a edição de *Os dentes do dragão*, com 43 depoimentos do escritor paulistano para a imprensa.

Se até então o depoimento de literatos vinha sendo coletado ou por jornalistas ou por escritores em colaboração, ou não, para os jornais, em 1991 foi publicado o primeiro livro desse gênero de entrevista organizado no país por um pesquisador acadêmico. Giovanni Ricciardi (2008), professor da Universidade de Nápoles, teria apaixonado-se pela literatura brasileira quando aluno de Murilo Mendes em Roma, e em 1986, realizou entrevistas com escritores brasileiros para suas pesquisas. O resultado foi o livro *Auto-retratos*, com 23 depoimentos.

Suas entrevistas continuaram sendo levadas a cabo até o ano de 1992, somando mais de 120 depoimentos distribuídos nos sete volumes da coleção *Biografia & criação literária*. Desses, foram publicados até o presente os volumes I e II, em 2008, e VII, em 2009. São todas entrevistas extensas e que seguem – ao modo das ciências sociais – um roteiro elaborado que abarca o relato autobiográfico e os processos de criação dos entrevistados.

A década de 1990 traz ainda outras iniciativas como a do escritor e jornalista Edmílson Caminha que, em 1995, publicou, sob o título *Palavra de escritor*, os depoimentos de 15 escritores que entrevistara entre 1984 e 1987 para os suplementos literários do *Diário do Nordeste* e do *Diário de Minas Gerais* – entre eles, Pedro Nava e Carlos Drummond. São

depoimentos que o autor julga importantes “porque apresentam o escritor, porque revelam o homem e porque, de certa forma, retratam a época em que foram concebidos” (1996, p.11).

Por fim, mais uma publicação ao modo de coletânea de autor é lançada. Em 1997, Sonia Maria van Dijck publicou *Ascendino Leite entrevista João Guimarães Rosa*, um pequeno livro que traz uma das poucas entrevistas cedidas pelo escritor mineiro e originalmente publicada em *O Jornal* em 26 de maio de 1946.

Entre 1992 e 2000, Daniel Piza, escritor e jornalista cultural, publicou em três jornais – *Folha de São Paulo*, *Gazeta Mercantil* e *O Estado de São Paulo* – entrevistas com personalidades nacionais e estrangeiras das ciências, das artes e das letras. Entre os 24 relatos trazidos pela posterior publicação de *Perfis & Entrevistas*, em 2004, encontram-se os de seis escritores brasileiros, entre outros nomes internacionais e, vale notar, duas entrevistas imaginárias com Oscar Wilde e *Fernando Pessoa* – assim o batizou o autor.

No ano de 1994 teve início o projeto *Com a palavra o escritor*, angariado pelo Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, que organizava encontros entre escritores e público em uma das bibliotecas daquela universidade. Com o tempo, o projeto contou com apoio da Fundação Casa de Jorge Amado, onde os encontros tomaram lugar no ano de 1998. O sucesso do projeto que perdurava por 8 anos foi coroado com a publicação, em 2002, do livro *Com a palavra o escritor*, congregando 21 depoimentos dos escritores de alguma forma ligados à cultura baiana.

Em 1994, as entrevistas com escritores publicadas no jornal *O Globo* foram selecionadas para compor o livro *O Globo: grandes entrevistas: os escritores*. O título, que contou com os depoimentos de muitos autores internacionais como Sidney Sheldon e Gore Vidal, trouxe apenas um brasileiro em sua seleção: Jorge Amado.

Em 1995, o Instituto Moreira Salles estreou a circulação dos *Cadernos de literatura brasileira* – publicação semestral que logo se firmou como referência no meio literário do país. Cada número trazia a público uma variedade de materiais dedicados ao tratamento da vida e da obra de um nome da literatura nacional – artigos, cronologias, bibliografias, reportagens, ensaios, estudos fotográficos e entrevistas. Essas últimas destacam-se pela elaboração cuidadosa, mobilizando um grupo de entrevistadores, especialistas e críticos literários, no intuito de realizar um inquérito extenso e aprofundado. Ao todo, foram publicados 27 números dos *Cadernos* até o ano de 2012. Desses, são 17 aqueles que trazem depoimento dos autores.

Também em 1995 surgiu o primeiro número da revista literária *Azougue*, do Rio de Janeiro, cujo propósito era apresentar ao leitor a literatura feita pelos novos escritores a partir

de textos literários, nomeadamente, poesias, artigos, ensaios e entrevistas. Ela foi publicada até 2007.

Finalizando a década, é publicada, em 1997, a coletânea de autor de Érico Veríssimo, *A liberdade de escrever*, com 13 depoimentos.

Aproveitando a virada do século, o jornalista e escritor Suênio Campos de Lucena (2001) publica *21 escritores brasileiros*, com depoimentos colhidos a partir de 1996 de escritores como Carlos Heitor Cony, Lya Luft, Rachel de Queiroz, entre outros. A tônica de tais depoimentos são os bastidores da cena literária, ou, nas palavras do entrevistador, as “experiências pessoais e passionais que cercam a vida dos escritores [...] algo distante dos relatos encontrados nos suplementos culturais” (p.9).

Um ano antes, em 2000, um grupo de jornalistas deu início a uma revista eletrônica ligada ao emergente site *Submarino.com*, na capital paulista. Entre os conteúdos culturais veiculados pela revista *Submarino*, que durou apenas um ano e meio, figuraram semanalmente os relatos de escritores brasileiros e internacionais. Pouco depois da extinção da revista, é publicado, em 2002, o livro *43 escritores*, dos quais 17 são nacionais.

Ainda em 2000, em Curitiba, é fundado um jornal inteiramente voltado à literatura brasileira: *Rascunho*. De periodicidade mensal, o jornal conta, desde o seu início, com uma versão online e outra impressa. Em suas páginas, nas quais escrevem colunistas como Affonso Romano de Sant’Anna e José Castello, são publicadas, entre artigos de crítica e ensaios, entrevistas com escritores. Em comemoração aos dez anos de existência do *Rascunho*, foi publicada, em 2010, *As melhores entrevistas do Rascunho*, antologia a que se segue um segundo volume, em 2012, ambos organizados por Luís Henrique Pellanda e somando, juntos, 30 depoimentos.

Outra publicação ainda é trazida na virada do milênio pelo jornalista luso Antonio Saraiva, que entrevistara, durante as décadas de 1980 e 90, autores brasileiros cuja obra alcançava notoriedade em Portugal. A coletânea *Conversas com escritores brasileiros* trouxe em livro os depoimentos de Manuel Bandeira, João Guimarães Rosa, entre outros.

Corre o ano de 2003 e, no sul do país, o escritor e jornalista do *Diário Catarinense*, Fábio Brüggemman angariava incentivo fiscal do Estado para a elaboração de uma antologia de depoimentos de escritores catarinenses. O resultado, publicado em 2004, é o título *15 escritores*.

De 2007 em diante, a Azougue Editorial, casa de publicação ligada à revista de mesmo nome, principiou a publicação de *Encontros*. Trata-se de uma coleção dos depoimentos de figuras ligadas ao universo artístico nacional. Até o momento, os volumes publicados dizem

respeito aos escritores Vinícius de Moraes (2007), Roberto Piva (2009), Rogério Duarte (2009), Manoel de Barros (2010), Carlos Drummond de Andrade (2011) e Clarice Lispector (2011).

Por fim, em 2013, a coletânea de depoimentos prestados por Hilda Hilst foi lançada pela editora Biblioteca Azul com o título *Fico besta quando me entendem*.

O século XX assistiu, dessa forma, a consolidação de um gênero específico de entrevistas dedicado à presença recorrente do escritor na sociedade. Antes de prosseguir, porém, gostaríamos de dar a ver, já em nosso recorte metodológico, dois dados que serão levados em conta em nossa análise. O primeiro deles é o aumento considerável do número de publicações desse tipo a partir da década de 1970, conformando o que poderíamos denominar de *boom* dos inquéritos literários a partir de então. O segundo, um movimento interessante que se opera nesse tipo de prática; a saber, a paulatina aproximação ao corpo do escritor. Assim, a cena da entrevista, circunscrita ao encontro entre escritor e jornalista desde seu início até meados da década de 1980, passa a ocorrer também em presença e com a participação do público – em bibliotecas ou outros locais relacionados a práticas educativas. Nesse meio tempo, chama atenção a crescente preocupação dos autores de inquéritos em retirar da entrevista qualquer caráter formal, apresentando-a ao público como *diálogos*, *conversas*, *bate-papos* etc. Desse modo, no arco temporal de quase um século de entrevistas, assistimos à profusão dos inquéritos e ao duplo movimento de intimização e de aproximação ao corpo presente do escritor. Levemos esse dado conosco.

Apesar do exaustivo levantamento das produções em livro das entrevistas de escritores nacionais, não podemos afirmar que esse mesmo levantamento cobriria inteiramente a soma das entrevistas publicadas no país. Se algo se pode concluir desse panorama e do processo que nos levou à sua elaboração, é a constatação da crescente presença e da multiplicação das entrevistas com escritores pelas instituições culturais ou midiáticas, sejam elas jornais, revistas, programas de rádio, de televisão e, mais recentemente, publicações eletrônicas.

Diante do desafio de realizar o levantamento de um tipo de fonte tão profuso, decidimos, portanto, e de acordo com a primeira experiência de João do Rio, pela seleção de todas as publicações em livro que resultaram disso a que se chamava *inquérito literário*. Trata-se, em suma, das obras que se apresentam como reunião de depoimentos coletados, em sua grande maioria por jornalistas que também eram escritores, e que imbuíam-se da tarefa de retratar e conservar a vida e o pensamento dos escritores de seu tempo. Na maioria dos casos, os depoimentos foram publicados primeiramente em jornais ou revistas, e só posteriormente foram reunidos em livro (a título da importância e do sucesso que teriam alcançado).

Resultado de um empreendimento à moda do inquérito sociológico (em que um conjunto relativamente fixo de questões é feito a um grupo de indivíduos), por meio dessas obras seria possível acompanhar as diversas interrogações direcionadas publicamente aos escritores, bem como aquelas por eles mesmos propostas. Em outras palavras, seria possível recompor, em linhas gerais, quais os problemas levantados no encontro entre o jornalista, auto-afirmado representante dos interesses do público, e o escritor que, ao ser entrevistado, direciona sua palavra a essa mesma entidade. Em suma, que questões vêm à tona quando se encontram o público e o escritor de determinada época?

Resulta dessa escolha um total de 36 publicações que cobrem o período de um século. De 1905 até 2004 – data de publicação de *Perfis & entrevistas* do jornalista cultural Daniel Piza. São elas, em ordem de publicação⁵:

- RIO, João do. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s/d.
- GALVÃO, Francisco. **A academia de letras na intimidade**. Rio de Janeiro: A Noite S/A. 1937.
- PEIXOTO, Silveira. **Falam os escritores**. v.1. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1971a.
- PEIXOTO, Silveira. **Falam os escritores**. v.2. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1971b.
- PEIXOTO, Silveira. **Falam os escritores**. v.3. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1977.
- CAVALHEIRO, Edgard. **Testamento de uma geração**. Porto Alegre: Globo, 1944.
- NEME, Mário. **Plataforma da nova geração**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945.
- SENNA, Homero. **República das Letras**. Rio de Janeiro: Olímpica, 1968.
- MORAES, Eneida de. **Romancistas também personagens**. São Paulo: Cultrix, 1962.
- LISPECTOR, Clarice. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.
- DUARTE, José Afrânio Moreira. **De conversa em conversa: entrevistas**. São Paulo: Editora do Escritor, 1976.
- GOMES, Danilo. **Escritores brasileiros ao vivo**. v.1, Belo Horizonte: Comunicação, INL, 1979.
- GOMES, Danilo. **Escritores brasileiros ao vivo**. v. 2, Belo Horizonte: Comunicação, INL, 1980.
- STEEN, Edla van. **Viver & escrever**. vol. 1. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- STEEN, Edla van. **Viver & escrever**. vol. 2. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- STEEN, Edla van. **Viver & escrever**. vol. 3. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- DUARTE, José Afrânio Moreira. **Palavra puxa palavra: entrevistas**. São Paulo: Editora do Escritor, 1982.
- UM ESCRITOR NA BIBLIOTECA: **Antônio Carlos Callado**. BPP/SECE, 1985.
- UM ESCRITOR NA BIBLIOTECA: **Eliane Maciel**. BPP/SECE, 1985.
- UM ESCRITOR NA BIBLIOTECA: **Fernando Sabino**. BPP/SECE, 1985.
- UM ESCRITOR NA BIBLIOTECA: **Luís Fernando Veríssimo**. BPP/SECE, 1985.
- UM ESCRITOR NA BIBLIOTECA: **Márcio Souza**. BPP/SECE, 1985.
- UM ESCRITOR NA BIBLIOTECA: **Paulo Leminski**. BPP/SECE, 1985.

⁵ Por vezes, como é o caso dos títulos de Silveira Peixoto, Homero Senna e Edla van Steen, pudemos ter acesso apenas às edições mais recentes das obras.

- UM ESCRITOR NA BIBLIOTECA: **Ignácio de Loyola Brandão**. BPP/FCC, 1986.
- UM ESCRITOR NA BIBLIOTECA: **Fernando Moraes**. BPP/FCC, 1986.
- UM ESCRITOR NA BIBLIOTECA: **Nélida Pinõn**. BPP/FCC, 1986.
- BLOCH, Pedro. **Vida, pensamento e obra de grandes vultos da cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Bloch, 1989.
- ROZÁRIO, Denira. **Palavra de poeta**: coletânea de entrevistas, antologia poética. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- FERREIRA, Claudiney; VASCONCELLOS, Jorge. (orgs.). **Certas palavras**. São Paulo: Estação Liberdade: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- RICCIARDI, Giovanni. **Auto-retratos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- SÃO PAULO. SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. DEPARTAMENTO DE BIBILOTECAS PÚBLICAS. **O escritor nas bibliotecas**: diálogos e debates. São Paulo: SMC/BP, 1995.
- CAMINHA, Edmilson. **Palavra de escritor**. Brasília: Thesaurus, 1996.
- SÃO PAULO. SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. DEPARTAMENTO DE BIBILOTECAS PÚBLICAS. **O escritor nas bibliotecas, 1997-1998**: diálogos e debates. São Paulo: SMC: Departamento de Bibliotecas Públicas, 1999.
- SÃO PAULO. SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. DEPARTAMENTO DE BIBILOTECAS PÚBLICAS. **O escritor nas bibliotecas, 1999-2000**: diálogos e debates. São Paulo: SMC: Departamento de Bibliotecas Públicas, 2000.
- LUCENA, Suênio Campos de. **21 escritores brasileiros**: uma viagem entre mitos e motes. São Paulo: Escrituras, 2001.
- PIZA, Daniel. **Perfis e entrevistas**: escritores, artistas, cientistas. São Paulo: Contexto, 2004.

A circunscrição a esse *corpus*, no entanto, não será exclusiva. Daremos atenção também a outras obras – aquelas listadas anteriormente –, de modo a garantir uma visada mais completa dos cenários, permitindo perceber também a movimentação que porventura houver no espaço entre uma publicação e outra –, o que se faz necessário especialmente com as obras do início do século, mais espaçadas entre si.

4. TRÊS TRAJETOS EM TRÊS TEMPOS: o século dos escritores

Pautaremos nossa incursão analítica na eleição de três eixos a partir dos quais foi possível acompanhar alguns movimentos na discursividade pública dos escritores durante o período selecionado. Assim, elegemos como eixos possíveis as questões da profissionalização do escritor; de seu discurso sobre a escrita e, por fim, de sua função junto à sociedade.

Tais eixos, conforme se verá, foram todos seccionados em três tempos diferentes, cada qual remetendo a um cenário diverso do problema em questão. Ainda que seja evidente, não seria demais reforçar o fato de que tais recortes não têm a intenção de estabelecer rupturas decisivas em supostos processos históricos; de modo geral, o problema que salta aos olhos em um estrato temporal tem suas primeiras manifestações no antecedente, bem como certa continuidade nos que o seguem.

4.1 A profissionalização do escritor

4.1.1 Primeiro recorte: uma dupla solução para um duplo problema

Que trabalho para conseguir achar a pocilga em que se extinguiu o espírito radiante! Um casarão secular em um beco da Cidade Nova, perto do Gazômetro. Nem lhe sei o nome. Escuro e sórdido como uma caverna. A escada, em dois lances retorcidos, rangia ameaçando desabar. Uma lanterna de cárcere vasquejava em cima fazendo rebrilhar a umidade que ressumava das paredes sujas e esburacadas. Tresandava. O quarto ... Ah! Meu amigo ... uma estufilha com um postigo sobre o telhado. Cama de ferro sem lençóis, uma mesa de pinho atulhada de jornais e brochuras, uma cadeira espipada, andrajos escorrendo de pregos à parede, e, num caixote, um coto de vela vasquejando numa garrafa. (NETO, s/d, apud SEVCENKO, 2003, p. 103)

O excerto acima, recortado por Nicolau Sevcenko na obra *Literatura como missão*, foi redigido por Coelho Neto no início do século XX e narra a visita do escritor à casa de um poeta em seus últimos momentos. No relato minucioso da morada de seu companheiro, o tom alarmado do escritor, assim nos parece, não responderia somente à dor que sentira ao dar-se conta da penúria em que o poeta vivera seus últimos dias, como também expressaria sua indignação face a uma perspectiva de vida que se tornava intolerável aos homens de letras da época: a pobreza e o anonimato.

Desse mesmo período, Brito Broca, o historiador da vida literária do 1900, destaca a seguinte nota, também sobre uma morte, publicada no jornal carioca *O Paiz* aos 19 de setembro de 1916:

... O Brasil, país imenso e novo, precisa progredir. Cada cidadão, pois, deve organizar sua vida dentro de normas utilitárias e práticas. O poeta boêmio é

assim um tipo que aqui não pode mais existir. O último deles foi decerto esse pobre B. Lopes, ontem colhido pela morte. (BROCA, 1960, p.10)

O relato da morte de B. Lopes, segundo Broca, retrataria bem o fim da época dos literatos boêmios da capital. Dos escritos de João do Rio, o cronista-testemunha da vida literária do 1900, e de Brito Broca, o cronista do arquivo da vida literária do mesmo período, é-nos possível relatar algumas características dessa figura que desaparecia em meio à poeira do Bota-Abaixo⁶.

Ele seria preferencialmente um poeta; vestir-se-ia com trajes rotos; frequentaria os bares, cafés e confeitarias da rua do Ouvidor, em cujas mesas encontraria outros companheiros para confabulações literárias, desafios e conversas de poesia; de poucos recursos, utilizaria táticas já conhecidas para conseguir de algum próximo a soma necessária para comer e beber; quando muito, seria um funcionário público das categorias baixas ou serviria de maneira intermitente a alguma redação de jornal. Ainda, desfilaria com “seu tipo de desajustado, vindo postar-se nas esquinas [...], sujo e bêbedo”, refletindo “os extremos de um não conformismo já *démodé*” (BROCA, 1960, p.10).

A deixa para a entrada em cena de um novo homem de letras teria sido dada, de acordo com Broca (1960), por dois novos elementos. Um deles, a abertura da larga Avenida Central; o outro, uma instituição que já se consolidava, a Academia Brasileira de Letras. Nem a cidade moderna, que procurava abarcar e controlar o fluxo de uma população (que seria também um público-leitor), nem a instituição-mor da literatura, que exigia de seus integrantes certa postura – boas maneiras e absoluta respeitabilidade pessoal – ofereceriam condições mínimas de existência para o escritor de tipo boêmio.

Seria cada vez mais difícil o encontro rotineiro, pois todos agora teriam horários a cumprir, possuiriam família e compromissos. O público ter-se-ia expandido, não sendo mais restrito às rodas literárias. O tabuleiro em que se move o escritor, em suma, já não seria o mesmo. O jogo ocorreria em outros espaços, em outra temporalidade e de acordo com outros hábitos. O literato, a partir de então e como tanto outros, seria um trabalhador.

O escritor, como a cidade do Rio de Janeiro, doravante civilizar-se-ia. Outra não será a novidade apregoada por João do Rio na apresentação e na conclusão de seu inquérito sob a figura do *novo homem de letras*. O escritor boêmio é de todo oposto a este novo homem. Se um é pobre, produz pouco, publica sua obra apenas para os conhecidos, é avesso a tudo que se refira ao luxo e conforto, e é dado às elucubrações poéticas e transcendentais, o outro possui

⁶ Nome com que ficou conhecido o processo de reurbanização da capital no início do século XX. Brito Broca traz o interessante relato de um português sobre a poeira das demolições: “É assustador. Não há banhos, não há escovas, não há sabão, não há água, que a vençam ou a comovam” (BROCA, 1960, p.280).

ordenado, produz com ritmo e disciplina, tem suas ideias aproveitadas por todos, circulando nos jornais, possui casa, mulher e filhos, trata de todo e qualquer assunto que lhe caia em mãos, escreve sobre o presente e sobre a realidade, entrega-se a seus contemporâneos. Assim o anuncia João do Rio, já apresentando o fator responsável por lançar o escritor a um novo patamar na sociedade:

Hoje o jornalismo é uma profissão, quando antigamente era um meio político de trepar; hoje o escriptor trabalha para o editor e não manda vender como José de Alencar e o Manuel de Macedo por um preto de balaio no braço, as suas obras de porta em porta, como melancias ou tangerinas. Uma nova necessidade infiltrou-se nos nossos hábitos: a necessidade da hygiene e do confortavel. O escriptor precisa de hygiene, de cuidados, de luxo. Eu acredito que o gênio profundo e fecundo de Coelho Netto não se expandiria de maneira tão maravilhosa sí não tivesse o ambiente de luxo e de conforto da sua sala de trabalho [...]. Os tempos mudaram, meu caro. Há vinte annos um sujeito para fingir de pensador começava por ter a barba por fazer e o fato cheio de nodoas. Hoje, um typo nessas condições seria posto fora até mesmo das confeitarias, que são e sempre foram as colmeias dos ociosos. [...] Bato um corpo morto, bato no passado... Sí hoje o escriptor não trabalha em vinte e quatro horas mais do que um seu collega trabalhava em dois mezes ha vinte annos, vê os seus assumptos aproveitados, as suas idéas escriptas, o seu pão comido pelos outros e talvez com maior originalidade. (s/d, p.326-327)

Para João do Rio, bem como para muitos de seus contemporâneos, o jornalismo será uma solução muito bem-vinda para o literato. Não mais ele estaria condenado a viver na miséria e no anonimato. Não mais ele precisaria terminar os seus dias como B. Lopes. Não mais ele produziria poucas e extensas obras, destinadas à leitura morosa de um público ínfimo e incerto. O ingresso nas redações seria o remédio para os dois males do escritor, e o seria por duas vias possíveis: a oferta de trabalho e a possibilidade que os periódicos traziam, a partir de então, de garantir aos escritores a divulgação de suas obras. Trabalho e publicidade despontam como os remédios para a pobreza e o anonimato. O público, operante nos jornais, salvaria o escritor.

Em 1916, em retrospecto ao papel de sua geração de literatos, Olavo Bilac atribuirá a ela o mérito de abrir caminho aos escritores nas redações, tornando patente o movimento que se operou na passagem entre os séculos XIX e XX:

Hoje não há jornal que não esteja aberto à atividade dos moços. O talento já não fica à porta de chapéu na mão, triste e encolhido, vexado em farrapos, como mendigo tímido que nem sabe como haverá de pedir a esmola. A minha geração se não teve outro mérito, teve este que não foi pequeno: desbravou o caminho, fez da imprensa literária uma profissão remunerada, impôs o trabalho. (BILAC, 1916, apud BARBOSA, 2010, p.160)

Desde então, o jornalismo tem sido a profissão por excelência daquele que escreve, o que faria de tal ofício um motivo bastante frequente da entrevista com o escritor. Mas a introdução dos escritores, fosse como profissionais, fosse como colaboradores das páginas diárias, seria desde o primeiro inquérito uma questão problemática para os literatos. Escrever a mando do chefe, diariamente e ao gosto do público, colocaria em risco os fundamentos de uma prática intensamente sacralizada. O *talento*, o *estro*, o *dom*, as *musas*, nada disso coadunaria com a imagem de um profissional.

Não por acaso a aliança entre jornalismo e práticas literárias foi a questão central do inquérito de João do Rio. Se o que ali se anunciava com entusiasmo era o surgimento de um escritor produtivo e útil à sociedade, na medida em que ele teria deixado as torres de marfim e ocupado as redações, a grande questão d'*O momento literário* é o que esses profissionais teriam a dizer a respeito da novidade. Voltemos à cena dos dois companheiros a elaborar o inquérito:

- Falta alguma coisa ao questionário, falta a pergunta capital, em torno da qual toda a literatura gira, falta a pergunta isoladora das ironias directas!
- Qual?
- Não respondeu. Curvou-se, e numa letra miuda escreveu:
O jornalismo, especialmente no Brasil, é um factor bom ou mau para a arte literaria? (s/d, p.XVIII)

Vale notar na própria elaboração da pergunta o fato de se especificar a ação do jornalismo *especialmente no Brasil*, o que busca circunscrever a pergunta a certa opinião corrente de que o jornalismo (como profissão ou divulgação), em um país que *não era a França*, que não possuía um mercado editorial nem público leitor sólidos, se traduzia na grande ferramenta para um autor se fazer lido. Aqui, emerge a grande justificativa que teria animado a presença do escritor nos jornais: a busca pelo público. Tornar o escritor e a literatura mundanos, situando-os ao lado de anúncios e de reportagens, seria um meio certo de alcançá-lo em um país que se alfabetizava.

Segue então, nesse primeiro momento, uma miríade de opiniões tanto sobre a influência dos jornais na divulgação da literatura, quanto sobre as relações entre as práticas literária e jornalística.

Como exercício do literato, o jornalismo seria o responsável por imprimir um novo ritmo de trabalho a partir do qual seria possível produzir mais literatura.

os livros bons sobrenadam apesar de tudo. Os que acham que não produzem obras-primas, porque estão jungidos aos trabalhos de imprensa, si dispuzessem de todo o tempo preciso e não tivessem necessidade de

trabalhar, talvez não produzissem nada nem na imprensa nem na literatura.^{7, 8}

Os assuntos abordados por essa nova literatura seriam também melhores: tratar-se-ia de abandonar as elucubrações meramente estetizantes e transcendentais dos simbolistas e aproximar-se cada vez mais das questões urgentes da população. A literatura tornava-se assim social, influenciando na boa direção dos povos, na denúncia das injustiças sociais e na investigação do espírito do povo brasileiro. Ela tomava parte, enfim, nas questões discutidas por antropólogos, etnólogos, sociólogos e demais estudiosos do país voltados à *questão social*: a pauta do dia na primeira República. Euclides da Cunha e Aluisio de Azevedo, por exemplo, são bastante citados como figuras de ponta dessa nova frente literária.

O trabalho diuturno e exigente do jornal conduziu esses e outros espíritos a acompanharem de perto a vida nacional. Batendo, insistindo, ensaiando, sondando o terreno e apalpando as idéias, fizeram o que não cabe fazer aos isolados, que escrevem pachorrentamente no conforto dos gabinetes domésticos.⁹

O próprio estilo de escrita teria do que se beneficiar com a pressa jornalística: a clareza, a precisão, a limpeza de excessos como a adjetivação, tudo isso vinha tomar o lugar da tortuosidade, do obscurantismo e da falta de comedimento verbal das gerações anteriores. “O jornalismo, como o praticam hoje na Europa e um pouco por toda a parte, é uma grande escola. A elle devo tudo o que sou e tudo o que aprendi”¹⁰. As belas-letras, enfim, seriam legíveis por todos, comunicariam suas mensagens à população, tornar-se-iam acessíveis.

O jornalismo, em um país com grande número de analfabetos, é louvado como o único meio para o escritor de alcançar a proteção de alguma instituição, e, claro, a publicação das próprias obras.

Nem a revista nem o folheto preenchem a função do jornal, que é o que todos lêem. O poeta ou o prosador que quiser ver a sua obra passar de coisa escrita a coisa impressa tem que se submeter ao jornal. O jornal é inevitável, precisamos sofrê-lo¹¹.

⁷ No caso das citações retiradas de nossas fontes optamos por utilizar o sistema de notas de rodapé, de modo a dar a ver de imediato o nome dos entrevistados. As referências gerais do trabalho seguem no sistema autor-data.

⁸ ALBUQUERQUE, Medeiros e. Entrevistador: João do Rio. In: RIO, João do. **O momento literário**, s/d, p.75.

⁹ MENDONÇA, Curvello de. Entrevistador: João do Rio. In: RIO, João do. **O momento literário**, s/d, p.164.

¹⁰ PACHECO, Félix. Entrevistador: João do Rio. In: RIO, João do. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s/d, p. 174.

¹¹ RESENDE, Severiano de. Entrevistador: João do Rio. In: RIO, João do. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s/d, p. 146.

Por fim, coroando a lista dos benefícios, o escritor poderia encontrar nas redações a segurança financeira definitiva, dando fim ao “quadro lendário: o poeta morrendo de fome”¹², pois dos jornais “é que muitos têm vivido ou vivem ainda”¹³.

Por meio do jornal, o escritor, em alguma medida, se profissionalizava, ganhava uma função social específica. “Quem pode negar a influência civilizadora do jornalismo nacional, conhecendo os grandes talentos que aí afiaram as suas armas e, por ele, exerceram tão poderosa ação na vida intelectual brasileira?”¹⁴. Afinal, o literato e a literatura ganhavam voz entre a multidão.

[...] é um prazer superior pregar uma doutrina, sustentar uma opinião e vê-la seguir, difundir-se, infiltrar-se no espírito publico, atraves de mil obstaculos, commovendo as multidões, abalando-as, dando-lhes um ideal e forçando-as a agirem de accordo com elle.¹⁵

Além disso, as páginas diárias garantiriam para os escritores o *reclamo*, indispensável inclusive para a arte.

Sem publico que leia, a vida literaria é impossivel. O jornal faz até a preparação desse publico. Habitua alguns milhares de pessoas a uma leitura quotidiana de alguns minutos, dando-lhes amostras de todos os generos. Os que têm gosto e tempo começam por ahi e passam para os livros.¹⁶

Ainda, nada disso significaria abdicar da arte em nome do lucro ou do prestígio. Grandes artistas de outras épocas escreveram obras-primas por encomenda, e nem mesmo a arte teria de ser movida apenas pela emoção para existir. Literatura e jornalismo, em última análise,

visam o mesmo fim: usar de palavras escriptas para impressionar cerebros humanos, fazer vibrar intelligencias e corações. Quanto a mim, eu compreendo que se possa fazer com todo amor certas propagandas de idéas elevadas, insinuando hoje um argumento no meio de uma simples noticia, amanhã no commentario de um telegramma, depois num folhetim, depois num artigo solemne...¹⁷

Ponto a ponto dessa argumentação, porém, são rebatidos pelos opositores do jornalismo. O ritmo das redações aniquilaria a profundidade necessária às questões intelectuais e artísticas, levando à superficialidade, à mediocridade de ideias e outros males:

¹² RAMOS, Silva. Entrevistador: João do Rio. In: RIO, João do. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s/d, p. 180.

¹³ ROMERO, Sylvio. Entrevistador: João do Rio. In: RIO, João do. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s/d, p. 49.

¹⁴ MENDONÇA Curvello de. Entrevistador: João do Rio. In: RIO, João do. **O momento literário**, s/d, p.163.

¹⁵ ALBUQUERQUE, Medeiros e. Entrevistador: João do Rio. In: RIO, João do. **O momento literário**, s/d, p.76.

¹⁶ ALBUQUERQUE, Medeiros e. Entrevistador: João do Rio. In: RIO, João do. **O momento literário**, s/d, p.79.

¹⁷ ALBUQUERQUE, Medeiros e. Entrevistador: João do Rio. In: RIO, João do. **O momento literário**, s/d, p.81.

a pressa com que se é obrigado a trabalhar na redação, a atender à urgência da hora; a banalidade e leveza de comentários, a que se é forçado — são elementos nocivos, que acabam esterilizando, matando o homem de letras. [...] no jornalismo a nota predominante é o bom senso, a chapa, o lugar comum, o cachet prontinho, tudo como sempre e como em toda parte, e isso é a asfixia lenta da originalidade de cada um, o assassinato frio e pausado do poder criador peculiar a cada individualidade.¹⁸

Os assuntos que preocupam os jornalistas seriam também de ordem mundana, jamais as esferas filosóficas da literatura:

a feição essencialmente mercantil das folhas diárias, revelada nas pequeninas preocupações de furos, curiosidades de senhoras vizinhas, folhetins de sensação, ao paladar das criadas de servir, é absolutamente incompatível com a idealização da arte pura, no sublime desinteresse com que se ala aos mundos superiores, toda ela desprendida das misérias terrenas.¹⁹

Mesmo o estilo seria corrompido por esses fatores. A redação “não admite a reflexão, a concentração da idéia, o apuro e o esmero da Forma, que é a ambição de todo artista”²⁰. A louvada profissionalização de lá, converter-se-ia, aqui, em prostituição da Musa, sua subserviência ao capital e à lisonja do público e do meio:

Entre as suas influências nocivas pode esta ser de pronto lembrada: facilita uma literatura de fancaria, que embota e corrompe o gosto artístico dos leitores e determina a decadência dos escritores que a executam (e temos exemplos contemporâneos memoráveis), quer instigados pela necessidade de viver, quer induzidos por uma ânsia vã de reclamos e gloriolas.²¹

Tudo que remete ao direcionamento ao público, incensado pelos novos literatos, é mal visto pelos daqui. A literatura ou o literato não deveria falar com o povo, tampouco assumir uma função social. A democracia, por fim, não seria algo de que a literatura poderia participar:

Dominou-o o espírito prático da época; o jornalista está quase substituído pelo repórter; as redações, de focos intelectuais, converteram-se em casas de negócio; as colunas da imprensa estão quase trancadas às produções intelectuais; os talentos reais, que ainda colaboram nela, já refletem o espírito prático dessas empresas mercantis: a crônica política, o comentário sobre os assuntos da vida burguesa e conservadora, a chalaça pérfida, o verso mordaz e a invectiva sórdida ou desabalada substituíram a obra forte da intelectualidade. Ninguém produz, porque já não há quem leia. O futuro se me afigura ainda pior: a desorganização e a imoralidade no ensino vão preparando novas e mais temerosas ousadias do bacharelismo analfabeto. Atravessamos uma época de crise intelectual bastante aguda. Um fator político a justifica, pela asserção de Guyau: la démocratie tue l'art. É lógico

¹⁸ SANTIAGO, Gustavo. Entrevistador: João do Rio. In: RIO, João do. **O momento literário**, s/d, p.278.

¹⁹ RAMOS, Silva. Entrevistador: João do Rio. In: RIO, João do. **O momento literário**, s/d, p.179.

²⁰ RESENDE, Severiano de. Entrevistador: João do Rio. In: RIO, João do. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s/d, p. 146.

²¹ PESSOA, Frota. Entrevistador: João do Rio. In: RIO, João do. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s/d, p. 201.

e irrecusável. Nesse particular, a República foi uma calamidade para o Brasil.²²

O jornalista jamais seria igualável ao artista. A diferença entre esses dois elementos estaria justamente na coragem de sacrifício que o segundo possuiria, e o primeiro apenas aparentaria ter. O jornalista seria um vulgarizador, arauto da mediocrização irreversível da arte, propiciada, inclusive, pela democracia:

Declara Emile Faguet, ao mesmo tempo exímio crítico e insígne periodista: “O jornalista é um vulgarizador. Deve ter qualidades medíocres, porém eminentes em sua mediocridade. Não é preciso que seja um pensador, mas é preciso que a maioria do público pareça mais pensador do que aqueles que o são. Não é preciso que seja original, mas é preciso que possua cunho pessoal entre os que não são originaes. Não é preciso que seja muito sábio, porque, então, apenas saberia uma coisa, mas é preciso que saiba superficialmente, e bem nitidamente, grande multidão de coisas diferentes. Não é preciso que seja bom escritor, mas é preciso que apresente todas as qualidades médias do estilo, — clareza, precisão, vivacidade, movimento, — e as apresente em grau assaz elevado”.²³

Assim, desde o início do século passado estabelece-se para aquele que escreve, diante da necessidade de sobrevivência na cidade e da oferta de trabalho que lhe propõem as redações, uma tensão fundamental que terá, na discursividade pública dos escritores, momentos alternados de arrefecimento e de vigor. Dita tensão encontraríamos bem explicitada no encontro narrado por um depoente com um dos literatos boêmios. Então um escritor novato, mas que já chamava atenção de algumas figuras importantes, o entrevistado diz ter recebido do escritor os seguintes conselhos: “case com a literatura, menino! Case com ela, se quer fazer alguma coisa. E não se meta na imprensa, veja lá!”²⁴

Na contenda em torno do jornalismo, o que está em questão nada mais é do que o fenômeno a que então se assistia: os escritores e aquilo que produziam, fosse ou não de cunho literário, entravam na roda do movimento de modernização do país. Ouvi-los será, a partir desses processos, tão necessário e civilizador quanto saber das notícias do país e do mundo, das taxas de câmbio, do preço e das propriedades medicinais de um novo emplastro. Artistas ou não, literatura ou jornalismo, abria-se um novo campo prático para o escritor, que deixava de ser uma figura marginal para ocupar as tribunas da cidade. A arte vulgariza-se, torna-se profana, mundana, popular, democrática.

²² ESTRADA, Osório Duque. Entrevistador: João do Rio. In: RIO, João do. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s/d, p. 205.

²³ CELSO, Affonso. Entrevistador: João do Rio. In: RIO, João do. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s/d, p. 93.

²⁴ PRATA, Ranulfo. Entrevistador: Silveira Peixoto. In: PEIXOTO, Silveira. **Falam os escritores**. v. 3. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1976, p.285.

Tal processo seria irreversível. O velho mundo ruía junto com as edificações da antiga capital. Boa parte dos escritores de então faria carreira no jornalismo. Brito Broca (1960) elenca uma lista extensa deles. O trabalho nos jornais ou a colaboração com eles ou, no mínimo, o reclamo que eles poderiam oferecer, já então são parte inevitável da vida do escritor.

Terminando, sobre a questão de saber-se se o jornalismo é um bom ou mau fator para a arte literária, direi que se ele não existisse, se a evolução das coisas já tivesse podido eliminá-lo, substituindo-o por instituição melhor, seria bem bom para a arte literária. Mas como isso ainda não se realizou, e pelo contrário, o jornalismo resiste de cada vez mais vivaz, parece-me que hoje ela não o pode dispensar.²⁵

É ele que estimula o cultivo das letras, dando azo a que os novos surjam e exercitem as suas primeiras armas. Sem o jornal, que é um fanal, a arte estaria às escuras. É geralmente pelo jornal que o homem de letras começa; é ainda o jornal que lhe dá, máxime entre nós, as primeiras animações; é, finalmente, o jornal que consagra o escritor quando o neófito se transforma num triunfador.²⁶

4.1.2 Segundo recorte: o escritor é um jornalista

A problematização em torno do ingresso dos literatos nos jornais perde nas décadas seguintes a importância que tivera no início do século. Não mais se denunciaria no jornalismo o fim da arte literária ou a morte do escritor. No inquérito realizado por Silveira Peixoto mais de 30 anos depois, encontramos um momento bastante diverso. Momento de rotativas, de linotipos e máquinas de escrever. Não só a publicação de livros torna-se mais fácil, como os jornais e revistas parecem brotar por todo lugar. Junto com eles, os escritores. Eles escrevem em jornais e publicam livros de até 2.000 exemplares por edição. São poucos, no entanto, aqueles que publicam mais de uma edição de cada obra. De público, ainda se reclama de falta. De escritores, no entanto, chega-se mesmo a reclamar do excesso.

A primeira edição compreendeu dois mil exemplares. A tiragem normal, no caso brasileiro. É um fato explicável, esse da tiragem reduzida de nossos livros. Nos países em que se lê, há uma grande maioria que estuda e uns poucos que escrevem; aquela constitui o público destes. No Brasil é o contrário o que acontece: ninguém estuda e todos escrevem; não há público, portanto.²⁷

²⁵ VICTOR, Nestor. Entrevistador: João do Rio. In: RIO, João do. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s/d, p.123.

²⁶ REDONDO, Garcia. Entrevistador: João do Rio. In: RIO, João do. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s/d, p.187-188.

²⁷ SODRÉ, Nelson Werneck. Entrevistador: Silveira Peixoto. In: PEIXOTO, Silveira. **Falam os escritores**. v. 2, São Paulo: Secretaria da Cultura, 1971b, p.248.

Mas é o jornalismo, ainda, o meio certo para angariar leitores. Parece não haver vila ou cidade de qualquer província, próxima ou distante das capitais, que não conte com seu próprio periódico. *Diários, gazetas, folhas, tribunas, imparciais*, um sem-número de títulos fervilha pelo país. E é nesses lugares, que, conforme os augúrios do cronista carioca, os escritores trabalham, discutem, vencem e são derrotados; são as redações o lugar que habitam. É nelas, aliás, que tomam café, aos litros, e fumam cigarros, como uns turcos, “como as chaminés de uma grande indústria de aço”²⁸. As máquinas de escrever, o café e o cigarro figuram como elementos onipresentes na vida literária desse momento, o final da década de 1930. O próprio repórter não esconderia o seu vício e predileção pela bebida.

Já houve quem dissesse que bebo muito café com os meus entrevistados... E assim tem sido, com efeito. Mas não poderia mesmo ser de outra maneira. A xícara da infusão fumegante da rubiácea é alguma coisa sem a qual não pode transcorrer uma visita aqui em São Paulo, seja essa visita de que natureza fôr. Demais, um cafézinho coado na hora... Ah!... Não se pode descrever o que é em tentação, em sedução, um cafézinho assim! E agora mesmo ali está, à minha frente, uma bandeja, com as xícaras, o bule, o açucareiro... Silveira Bueno pôs o açúcar. E eu tenho pena do leitor. É lamentável, e deplorável até, que eu não possa oferecer-lhe, também, neste ponto, uma xícara desta coisa deliciosa, a que a sisudez científica deu o nome complicadíssimo de “*coffea arábica*”. Em todo caso, como isto não seria mesmo possível, deixe-me saborear a rubiácea que está de a gente estalar a língua. Uma delícia, o quanto a delícia pode ser deliciosa!... (PEIXOTO, 1971b, p.57)

Abusando talvez da boa-fé, podemos dizer que estamos no momento em que manter-se desperto, alerta e concentrado, é uma necessidade para o escritor. E não por acaso. Ele aqui é majoritariamente um jornalista. Literato e profissional das redações são categorias que convivem juntas sem maiores problemas, sem questionamentos e nem inquietações. Não é incomum, ainda, que além do jornalismo, o escritor ocupe outras funções como cargos públicos em departamentos e secretarias, a advocacia, e também o magistério.

Em um tempo em que jovens estudantes com mais ou menos quinze anos fantasiavam ser escritores, era com o ofício jornalístico que primeiro sonhavam. Os jovens fundam jornais de rua, escritos a mão, e assim distribuídos. Reúnem-se nas escolas para escrever e publicar folhetins, impressos, mimeografados, ou mesmo declamados nos pátios. Fora delas associam-se em *Clubes Literários*, onde organizam bibliotecas, pesquisam, debatem, escrevem artigos. Um deles lembra-se da sensação que teve, com onze anos de idade, ao ver seu primeiro texto *em letra de forma* em um jornal feito por alunos do segundo ano do Ginásio; outro, dos tempos de rapazola vividos em uma dessas agremiações:

²⁸ SHAW, Paul Vanorden. Entrevistador: Silveira Peixoto. In: PEIXOTO, Silveira. **Falam os escritores**. v. 1, São Paulo: Secretaria da Cultura, 1971a, p.115.

Aos onze anos, ao tempo em que freqüentava o Ginásio do Estado, aqui em São Paulo. Alguns alunos do segundo ano fundaram um “jornalzinho” que tinha um nome poético e teve duração efêmera – **O Colibri**. Aí, procurando escrever algumas histórias alegres, perpetrei uma porção de crimes contra a gramática. [...] meninote e sem níquel no bolso, eu me senti possuído de infinita sensação de altura. Pisava duro nas calçadas, cuidava muito da farpela e tinha a certeza de que, ao ver-me passar, toda gente me apontava: “Aí vai um jornalista!...”²⁹

Aí está. Como você vê, a revista chamava-se, muito patrioticamente, **Rio Branco**. Era editada por um grupo de rapazolas, que mantinham, no bairro da Liberdade, o “Grémio Literário Rui Barbosa”. Era uma coisa em que havia uma mistura de academia de letras e de câmara de deputados, o tal grémio. Rapazinhos de quinze a dezesseis anos, possuíamos boa sede, com excelente biblioteca. Ali realizávamos sessões semanais, com intermináveis debates oratórios. Não raro, esses debates acaloravam-se...

– E acabavam em pancadaria...

– Não chegavam a êsse ponto. A família de um dos sócios, que nos emprestava o salão para a sede, aparecia de repente e, com a alegação de que não podia dormir, com um barulho daqueles, dava um ‘golpe de Estado’ e punha os “congressistas” na rua. No dia seguinte, porém, a sede estava de novo em função.

– E outros “golpes de Estado” eram necessários...

– Claríssimo. Foi ali que ensaiamos alguns vôos artísticos e literários. Resolvemos um dia editar uma revista. Pusemos mãos à obra. A revista saiu. Mais que isso; foi regularmente publicada, durante muitos anos.³⁰

Nem mesmo a solidão impediria alguns outros de buscar seu ingresso nas letras. Com “mania de jornalismo”³¹, um aproveitava as férias para alinhar um por um os tipos que conseguira na sede de um jornal abandonado. Mas o menino queria um jornal ilustrado: “Com um pedaço de lâmina de gilete, gravava as figuras, os títulos em gótico e as letras maiores, em lascas de madeira, para esse fim escolhidas e que fossem menos consistentes e de fácil corte”³². Com tanto trabalho, fazia um número apenas, que circulava de mão em mão, deixando as páginas ensebadas. “Aí, nessas folhas sujas, está a melhor recordação da minha meninice. A meninice que, infelizmente, nunca mais voltará...”³³.

É o jornal, mais tarde, que daria a esses jovens o batismo das letras. A publicação de um soneto, de um conto ou de um artigo nas páginas dos periódicos era tida como o passo inicial, o anúncio do nascimento do mais novo escritor. Eles enviavam seus textos por cartas que chegavam, ansiosas, nas redações. Temerosos, os remetentes inventavam pseudônimos,

²⁹ RICARDO, Cassiano. Entrevistador: Silveira Peixoto. In: PEIXOTO, Silveira. **Falam os escritores**. v. 2, São Paulo: Secretaria da Cultura, 1971b, p.218-219.

³⁰ BELMONTE. Entrevistador: Silveira Peixoto. In: PEIXOTO, Silveira. **Falam os escritores**. v. 1, São Paulo: Secretaria da Cultura, 1971a, p.177.

³¹ MENEZES, Raimundo de. Entrevistador: Silveira Peixoto. In: PEIXOTO, Silveira. **Falam os escritores**. v. 3. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1976, p.233.

³² MENEZES, Raimundo de. Entrevistador: Silveira Peixoto. In: PEIXOTO, Silveira. **Falam os escritores**. v. 3. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1976, p.234.

³³ MENEZES, Raimundo de. Entrevistador: Silveira Peixoto. In: PEIXOTO, Silveira. **Falam os escritores**. v. 3. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1976, p.234.

artifício que cumpria diversas funções: evitar invejas, proteger-se de críticas, escapar a qualquer incômodo que a atribuição de autoria poderia causar ao aspirante. E mesmo entre aqueles que já colaboravam nos jornais, o pseudônimo ainda seria útil, ganhando uma função adicional: promover a publicidade de sua própria obra por meio de críticas, favoráveis ou não, que pudessem suscitar discussões entre os críticos do mesmo ou de outro jornal. Por vezes, o nome inventado serviria até mesmo para conseguir chamar a atenção dos redatores para os datiloscritos que eram entregues às redações. Assim foi que um dos literatos da época, Júlio César de Melo e Sousa, ao ver que seus trabalhos não chegavam nem a ser conferidos pelo secretário de uma delas, bolou uma estratégia:

Troquei o nome. Recorri a um pseudônimo: R.S. Slady. [...] Chamei a atenção do secretário: “Veja estes contos que traduzi. São contos de ação, uns contos interessantíssimos de R. S. Slady...”. Imediatamente, ele percorreu o primeiro. Tomou de um lápis vermelho e assinalou, à margem: “grifo, 2 colunas, quadro, 1ª página” [...] O caminho, então, seria tratar de escrever com um pseudônimo estrangeiro. Pensei mais sobre o caso. [...] Queria um pseudônimo que se conformasse bem com o caráter dos trabalhos que pretendia escrever... Seria um árabe.³⁴

E assim nascia Malba Tahan.

Aos jovens escritores que remetiam seus textos, entretanto, sobreviria uma dolorosa espera pela publicação que poderia decidir, ou não, pelos seus destinos.

Estava no grupo escolar de Leme que, você sabe, é uma pequena cidade paulista. Um dia o jornalzinho da terra publicou o meu primeiro trabalho. Era pouco conhecido no local. Por isso tive ímpetos de subir à torre da igreja e dali gritar a todos: “Sou eu o autor do soneto!” Mas é claro que tive de desistir do intento. O vigário certamente não permitiria tal heroísmo.³⁵

Parece mesmo que não havia alegria maior para um literato:

Acaso alguém poderia descrever, em toda a sua intensidade, a imensa satisfação que pode ter, quem, pela primeira vez consegue ver, em letra redonda, as três ou quatro quadras de um logogrifo, com o nome por baixo? Jeová, quando acabou de criar o mundo e viu que tudo era bom (embora nem por isso a coisa o tenha ficado assim tanto), deve ter experimentado sensação muito parecida com a que me assaltou.³⁶

Depois disso, fosse de maneira fixa, como funcionário, fosse de maneira intermitente, como colaborador, o jornalismo tornar-se-ia uma atividade de importância crucial na vida desses escritores. A quase totalidade deles, presente no vastíssimo inquérito de Silveira

³⁴ TAHAN, Malba. Entrevistador: Silveira Peixoto. In: PEIXOTO, Silveira. **Falam os escritores**. v. 3, São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1976, p.173.

³⁵ BUENO, Silveira. Entrevistador: Silveira Peixoto. In: PEIXOTO, Silveira. **Falam os escritores**. v. 2, São Paulo: Secretaria da Cultura, 1971b, p.53.

³⁶ VAZ, Leo. Entrevistador: Silveira Peixoto. In: PEIXOTO, Silveira. **Falam os escritores**. v. 1, São Paulo: Secretaria da Cultura, 1971, p.199.

Peixoto, trabalhava, quando não fazia parte do universo dos jornais. “Jornal é cocaína: vicia. E é um vício trabalhoso, divertido. O jornalismo é a acrobacia delirante do talento”³⁷.

A crítica literária têm uma presença marcada nesse momento. Se nas páginas diárias eles são batizados e se consagram como escritores; e se o ingresso nas redações era a passagem para a vida literária, é nas colunas da crítica que se desenrola o destino de seus nomes. Feita em geral por outros escritores, ela seria como a pedra-de-toque do *métier*. Mas uma pedra-de-toque, para alguns, bastante generosa: “No Brasil a crítica é sempre amável...”³⁸, e mesmo quando não o fosse, cumpriria a função oposta, isto é, dava notoriedade ao autor:

Tudo indicava que **Nós** fracassaria inteiramente. [...] Eu já estava desanimado, quando, um dia, apareceu na **A Notícia**, do Rio, uma das mais tremendas descomposturas que Antônio Torres escreveu. Sob o título “O bacillus lyricus³⁹”, o panfletário fazia tudo que em suas forças estava para arrasar os meus versos. [...] Acabava por dizer que eu deveria deixar de “fazer versos molhando a pena em água de laranjeira açucarada, como o malgrado cretino Casimiro de Abreu, cuja alma tenha Satanás sempre entre os cornos”. Uma recepção pouco lisonjeira, como vê. A catilinária teve, porém, efeito oposto.

[...] em consequência disso tudo, obtive nada menos que mil e duzentas críticas favoráveis e sendo de notar que a edição, como referi há pouco, era de apenas mil exemplares.

– Êxito integral.

– Graças a um insucesso inicial.⁴⁰

Tão fundamental, o jornalismo seria afirmado como uma experiência formativa para o escritor: “Minha formação intelectual foi, toda ela, forjada no jornal, e como consequência das necessidades impostas pela vida de imprensa”⁴¹. A boa escrita é clara, direta; é aprendida no ritmo presto das redações: “O jornalismo ensinou-me a escrever com rapidez, diretamente na máquina de escrever, e sempre com o intuito de fazer, logo no primeiro ensaio, o trabalho definitivo”⁴².

Neste momento, ser escritor confunde-se, assim, com ser jornalista. E o mais intrigante é notar que o que era um problema no início do século, o que era o próprio limite da arte – a

³⁷ PICCHIA, Menotti del. Entrevistador: Silveira Peixoto. In: PEIXOTO, Silveira. **Falam os escritores**. v. 1, São Paulo: Secretaria da Cultura, 1971, p.100.

³⁸ RIBEIRO NETO, Oliveira. Entrevistador: Silveira Peixoto. In: PEIXOTO, Silveira. **Falam os escritores**. v.3, São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1976, p.193.

³⁹ O termo, corrente na época, designava o mal do sonetismo que assolava principalmente a população jovem do país.

⁴⁰ ALMEIDA, Guilherme. Entrevistador: Silveira Peixoto. **Falam os escritores**. v. 1, São Paulo: Secretaria da Cultura, 1971, p.37-38.

⁴¹ MACHADO, Alcantara. Entrevistador: Silveira Peixoto. **Falam os escritores**. v. 2, São Paulo: Secretaria da Cultura, 1971b, p.237.

⁴² SHAW, Paul Vanordem. Entrevistador: Silveira Peixoto. **Falam os escritores**. v. 1, São Paulo: Secretaria da Cultura, 1971, p.114-115.

escrita jornalística, atrelada ao sabor de um público entorpecido e escrava dos cobres do balcão – agora não se configura como um problema a ser superado. A arte não morreu. Ela vai muito bem nos jornais. É de lá mesmo, aliás, que emana.

4.1.3 Terceiro recorte: a profissionalização do jornal e o surgimento de um mercado editorial

Mais tarde, em retrospecto da atuação dos escritores no jornal até meados da década de 1940, um dos entrevistados no inquérito de Edgard Cavalheiro pelo *Estado de São Paulo* apontará uma importante mudança dos tempos.

Antigamente a gente podia botar os pontos nos is. Cada um dava dez mil réis, fazia-se um jornal, e quem se agüentasse que ficasse de pé. Agora não. Os tempos mudaram, são bem outros. Tempos de duro profissionalismo, em que começam a existir para o escritor brasileiro as possibilidades de uma profissão literária. Os artigos, se não dão para viver, já ajudam a viver, e não se pode perder tempo mostrando certas coisas que não interessam diretamente ao público.⁴³

Já então se fariam sentir os primeiros sinais de um processo por alguns louvado e por outros malquisto: a profissionalização do jornalismo. Publicar um jornal já não seria uma empreitada simples, uma reunião de alguns letrados que, com alguma verba, escreviam suas pautas e as distribuíam pelas ruas. Há agora um público considerável para os periódicos; as equipes de redação cada vez mais se especializam; transforma-se a própria tecnologia de impressão e de distribuição para alcançar cada vez mais leitores. Os jornais tornam-se grandes instituições, com um número considerável de funcionários e de funções. São, enfim, uma empresa. A partir daí, como explicita o excerto acima, surgiriam perspectivas de um trabalho mais regular, com pagamento mais garantido, proporcionando a profissionalização daquele que escreve nas redações. Mas isso significa, ao mesmo tempo, a inserção de parâmetros e manuais para o trabalho jornalístico. Ele estaria deixando de ser, a partir especialmente da década de 1950, um trabalho para amadores (TRAVANCAS, 2001).

A profissionalização louvada por alguns, assim, tornar-se-ia um empecilho para outros. Nos anos 60 fica famoso o discurso de um desses escritores/jornalistas contra um imperativo que se instauraria nas redações da época e que ganharia cada vez mais força: a *objetividade*, de que o *copy desk*, os manuais de redação e o *leads* são os maiores exemplos.

Sou da imprensa anterior ao *copy desk*. Tinha treze anos quando me iniciei no jornal, como repórter de polícia. Na redação não havia nada da aridez atual e pelo contrário: — era uma cova de delícias. O sujeito ganhava mal ou

⁴³ GOES, Fernando Ferreira de. In: NEME, Mário (org). **Plataforma da nova geração**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945, p.185.

simplesmente não ganhava. Para comer, dependia de um vale utópico de cinco ou dez mil-réis. Mas tinha a compensação da glória. Quem redigia um atropelamento julgava-se um estilista. E a própria vaidade o remunerava. Cada qual era um pavão enfático. Escrevia na véspera e no dia seguinte via-se impresso, sem o retoque de uma vírgula. Havia uma volúpia autoral inenarrável. E nenhum estilo era profanado por uma emenda, jamais.

Durante várias gerações foi assim e sempre assim. De repente, explodiu o *copy desk*. Houve um impacto medonho. Qualquer um na redação, seja repórter de setor ou editorialista, tem uma sagrada vaidade estilística. E o *copy desk* não respeitava ninguém. Se lá aparecesse um Proust, seria reescrito do mesmo jeito. Sim, o *copy desk* instalou-se como a figura demoníaca da redação.⁴⁴

O espaço da redação tornar-se-ia assim, no discurso dos escritores, mais policiado e esquadrinhado, infenso, de todo modo, a uma prática de escrita mais aventureira, autoral ou criativa, como se queresse a escrita do literato. Veremos os escritores a partir de então, e de maneira mais marcada nos anos 1980 e 1990, confessarem suas desilusões em relação ao valor de seu trabalho nos jornais. Um dirá, depois de abandonar as redações, que “o jornalismo me vampirizou”⁴⁵, enquanto outro explicará as razões do mesmo abandono da seguinte maneira: “No dia em que concluí que, através do meu trabalho, dedicação e empenho, eu estava financiando o dono do jornal, desisti. Desisti”⁴⁶.

Ao mesmo tempo que o jornalista se profissionalizava e o jornal assumia os imperativos da *objetividade*, outros elementos entravam no cenário, já bastante diverso daquele narrado pelos escritores das décadas anteriores às de 1950. Para estes, se o jornalismo prometia uma aventura aos jovens talentos e, principalmente, o único modo de se alcançar o público, já então se fazia perceber o surgimento de outro elemento: as editoras. Silveira Peixoto reserva, em seu inquérito, um conjunto de perguntas relativas ao tema, tais como: *qual a tiragem de seus livros?*; *qual o que teve maior tiragem?*; *e o que teve menor tiragem?*; *a que você atribui isso?*. Além disso, deixa claro o indício de um mercado editorial para os escritores a pergunta: *quais os fatores que um livro deve reunir para alcançar o sucesso?* Um deles, em relação a esse último quesito, não poupa provocações: “Amizade nos jornais e boa propaganda”⁴⁷.

No entanto, aqui ainda são muitas as reclamações dos escritores sobre uma insuficiência de mercado para os livros. A grande maioria deles relata publicar edições de no

⁴⁴ RODRIGUES, Nelson. **Os idiotas da objetividade**. In: _____. *A cabra vadia: novas confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 240-243.

⁴⁵ ABREU, Caio Fernando. Entrevistador: Wálmaro Paz. In: **Caio 3D: o essencial da década de 1990**. Rio de Janeiro: Agir, 2006, p.278.

⁴⁶ ANTONIO, João. Entrevistador: Edla van Steen. In: STEEN, Edla van. **Viver e escrever**: volume 2. Porto Alegre: L&PM, 2008, p.210.

⁴⁷ PRATA, Ranulfo. Entrevistador: Silveira Peixoto. In: PEIXOTO, Silveira. **Falam os escritores**. v. 3, São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1976, p.246.

máximo 2.000 exemplares, como já apontamos. E os editores, em geral, são demonizados: não pagam pelos trabalhos, nem garantem direito algum aos autores. É comum, ainda, que estes últimos é que paguem pelas publicações, lançando mão de suas economias, de empréstimos familiares, entre outras táticas. Seria um tempo difícil, portanto, mas no qual ainda assim, publicava-se.

O cenário passaria a melhorar sensivelmente no que se refere ao mercado editorial a julgar pelos depoimentos feitos a partir da década de 1960 e 70. Isso porque já se começa a falar em profissionalização do escritor. Agora, entretanto, não de uma profissionalização propiciada pelo trabalho nos jornais, mas perspectivada fora dele. O escritor, enfim, lutaria por seus direitos de autor. Não mais teria de tolerar calotes ou enganações dos editores, ainda constantes. Surgiam associações. Os literatos organizavam-se. Alguns militavam pela causa. Há iniciativas, por exemplo, como o consórcio de escritores para a publicação de livros, à moda daquele realizado pela *Editores do escritor* – responsável, inclusive, pela publicação de um dos inquéritos de nosso arquivo. Há editoras organizadas por escritores, como foi o caso da *Sabiá*, comandada por Fernando Sabino e Rubem Braga. A profissionalização do escritor como produtor de livros torna-se pauta, isto é, problema.

Quando um escritor grita pelos seus direitos, os outros gritarão também, e é o que está acontecendo. A minha gritaria tem sido feita por autores mais sóbrios e comedidos [...]. Eu duvido que hoje um editor ouse fazer, por exemplo, uma antologia de contos, sem consultar autores e propor pagamento. Isso, há dez anos, não existiu no Brasil. A pirataria era total.⁴⁸

É a partir de então que retorna, mas agora para o escritor que se quer apenas escritor, a questão: *você poderia escrever se recebesse salário?* Ao que se responde, em geral, negativamente. Diz um deles, ecoando uma opinião geral:

Não, não aceitaria. Isso está começando a se desenvolver no Brasil agora; antes não havia. Pode até ter acontecido com um ou outro escritor, mas era exceção. Acho que isso não é bom para o escritor. Se o escritor puder escrever todo dia, o máximo que puder, será muito bom, mas a obrigação de publicar acaba, com o tempo, levando a publicar muita coisa ruim, muita coisa inferior ao que ele poderia fazer se tivesse liberdade.⁴⁹

Retomando o caminho feito até agora, podemos acompanhar a um duplo movimento. De um lado, a profissionalização do jornalismo, por meio da qual o ofício deixaria, durante o século, de ter o caráter amador que tivera – recebendo jovens, muitas vezes com menos de 20 anos de idade, para trabalhar em suas redações, ou publicando suas produções –, e passaria a

⁴⁸ ANTÔNIO, João. Entrevistador: Edla van Steen. In: STEEN, Edla van. **Viver e escrever**: volume 1. Porto Alegre: L&PM, 2008, p.213.

⁴⁹ RUBIÃO, Murilo. Entrevistador: Giovanni Ricciardi. In: RICCIARDI, Giovanni. **Auto-retratos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 148.

ser o lugar de um profissional específico. Note-se a esse respeito o surgimento do primeiro curso de graduação em jornalismo na década de 1950, com a fundação da Faculdade Cásper Líbero (AGOSTINHO; LANNES, 2008). Por outro lado, o escritor também se profissionalizaria como peça-chave do mercado editorial. Uma profissionalização, porém, problemática, dificilmente compreendida como as demais profissões.

Não seria possível estabelecer horários, metas e salário para o escritor. É que escrever *literatura*, afinal, não seria uma prática qualquer. Não poderia ser profissão. A própria escrita do escritor não seria uma escrita indiferente, como qualquer outra. Desse modo o escritor, mesmo que bem vestido, com casa e família, conforto e dinheiro, mesmo que trabalhando durante um século em ou para jornais, mesmo que não propriamente um boêmio e em alguma medida saudável e feliz, conservaria traços do falecido B. Lopes. Seu *métier* não seria jamais um ofício, mas uma experiência misteriosa e transformadora que demandaria de si o sacrifício da vida mundana, a ocupação de um lugar que é exterior. E disso o público saberia cada vez mais e melhor.

4.2 A escrita dos escritores

4.2.1 Primeiro recorte: a escrita como questão de pouco interesse

Uma das ideias mais corriqueiras sobre a entrevista literária é a de que por meio dela seria possível investigar, desmistificar, tornar pública e, porventura, mesmo aprender a escrever como escrevem os literatos. Essa é, de fato, uma das questões centrais do encontro entre escritor e entrevistador atualmente. Ambos se dedicam com desenvoltura a revelar as razões, as origens, os métodos e as técnicas que a escrita literária requereria, lançando luz pelos vez ou outra referidos *meandros* ou *bastidores* do ato criativo.

Tal assunto, que hoje tanto nos intriga, não parece, contudo, ter intrigado escritores e jornalistas de até pouco mais de um terço de nosso século. Não faz parte e nem é esperado do encontro entre literato e repórter, que esclareça a prática da própria escrita. Em nosso arquivo, até por volta da década de 1940, os modos de escrever e as razões da escrita são temas absolutamente incidentais, de uma raridade impressionante, e atrelados antes à interrogação de um regime de produção do que à elaboração específica de um produto. É nesse sentido que uma escritora, em 1905, foi questionada por João do Rio.

- Como faz os seus romances [...]?
- Aos poucos, de vagar, com o tempo. Já não escrevo para os jornais porque é impossível fazer crônicas, trabalhos de começar e acabar. Idealiso o romance, faço o canevas dos primeiros capítulos, tiro uma lista dos personagens principais e depois, hoje algumas linhas, amanhã outras, sempre consigo acabá-lo. Há uma certa hora do dia em que as coisas ficam mais tranquilas. É a essa hora que escrevo, em geral depois do almoço. Digo às meninas: – Fiquem a brincar com os bonecos que eu vou brincar um pouco com os meus. Mas não há meio de esquecer a casa. Ora entra uma criada a fazer perguntas, ora é uma das crianças que chora. Às vezes não posso absolutamente sentar-me cinco minutos, e é nestes dias que sinto uma imperiosa, uma irresistível vontade de escrever...⁵⁰

Sendo a única mulher presente no inquérito e esposa de outro escritor com quem teve três filhas, a romancista despertou uma curiosidade peculiar em seu entrevistador: a de saber como poderiam conviver a rotina materna e caseira com o ofício literário. A mesma interrogação por um regime de produção é encontrada na única passagem, além desta, em que se tangencia um discurso sobre o fazer escriturístico. Interrogando o escritor mais prolífero de seu tempo, o mesmo João do Rio anota:

[...] levanta-se normalmente às 5 da manhã, senta-se a escrever às 6, trabalha até as 12, vai para o duche frio, almoça e às 3 da tarde recomeça para só

⁵⁰ ALMEIDA, Julia Lopes de Almeida. Entrevistador: João do Rio. In: RIO, João do. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s/d, p.31.

terminar quando se accendem na cidade as primeiras luzes.⁵¹

O próprio escritor detalha-o:

Tenho um processo de trabalho constante. Só as novelas foram acabadas e retocadas antes de serem entregues aos editores. O resto da minha obra tem sido escripto dia a dia para os jornaes.⁵²

Desse modo, o problema que se constrói em torno da prática da escrita nesse primeiro momento, além de raro e incipiente, não seria da ordem das profundezas, origens e mecanismos internos da escrita. Antes, o que estaria em questão era a produtividade do escritor, um dado em alguma medida banal, já que aproximaria a prática do escritor à qualquer outra atividade profissional. Em outras palavras, a *criação*, ou isso a que chamamos hoje *processo criativo*, era uma categoria inexistente.

Isso não quer dizer, é evidente, que não se exaltasse no escritor uma entidade criativa. Alguns dos perfis talhados por João do Rio ao apresentar seus entrevistados deixam isso bastante evidente. A propósito, vale destacar uma impressão intrigante do arquivo: a de que a capacidade criativa aqui figura bastante na chave da *mediação*. O escritor inspirado seria, de maneira geral, aquele que recebe das musas uma mensagem e que teria a função de transmiti-la aos outros. Seria um criador, assim, não na medida em que dele emanasse a mensagem, mas apenas conforme teria sido o escolhido para recebê-la de outras esferas e registrá-la, ou traduzi-la, para aqueles que não seriam capazes de ouvi-la ou compreendê-la. As musas aqui estão vivas, mas deixarão de existir algumas décadas depois, sob a acusação de figurarem uma ideia demasiado romântica do escritor. Para além dos interesses de uma história das representações do escritor, é intrigante perguntar quais mudanças do cenário estariam envolvidas nessa retirada das musas. O que estaria em questão menos na imagem em si do escritor e mais no desaparecimento dela? Voltemos às relações do escritor com sua própria prática.

Ainda que o escritor fosse exaltado como uma entidade criadora, não havia, nesse primeiro estrato do século, uma problematização em torno de uma prática criativa, tampouco um grande investimento na interrogação de seus métodos de trabalho. Quando a relação do escritor com o exercício de escrever vem à tona, é para assinalar outras questões do tempo, outras problematizações, fossem em relação a um regime de trabalho, como já apontamos, fossem em relação ao problema daquilo que o arquivo refere como *estilo*, categoria que pode

⁵¹ COELHO NETO. Entrevistador: João do Rio. In: RIO, João do. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s/d, p. 50.

⁵² COELHO NETO. Entrevistador: João do Rio. In: RIO, João do. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s/d, p. 56.

ser entendida, *grosso modo*, como a discussão em torno da capacidade expressiva e comunicativa do texto escrito.

O estylo não é tanto correcção, coisa trivial, mas é perfeição, isto é: – a idéia precisa e exacta na sua forma exacta e precisa; é o bronze vasado no seu molde, a prata na sua rilheira. E qual é o artista de qualquer arte e de qualquer canto do mundo, que não busca, não pesquisa e não se deixa matar por um fim supremo?

A escola classica que é da perfeição de forma é eterna ou antes é a mesma eternidade da compleição humana; as outras têm e sempre tiveram direito á vida, mas são antes modas ephemerhas, diarias, annuaes, bisonhas [...] São emfim roupagens enquanto o clássico é o nú daquella nudez que o Eça queria mal velada por um manto diaphano, e outros o querem... por um capote.⁵³

A questão não é de vocabulário; é de disciplina [...]. Eu consegui disciplinar o vocabulário. Dada uma certa impressão, concluida uma idéa, posso sentar-me e escrever. A idéa sahe vestida e os termos exactos juntam-se no perfeito reflexo da impressão. [...] Vem desse esforço, que foi a pouco e pouco desbastando do meu estylo os guisos de muitos adjetivos para substituil-os por um só, exacto, o emprego de certos termos populares como sarrilho e de palavras desejosas de dar a idéa mais onomatopaica do facto, como buchorno com a significção de mormaço – dous substantivos victimas em tempo da critica... Accusam-me de preciosismo, meu caro amigo. Não sabem elles que o artista é o resultado de mil influencias desencontradas...⁵⁴

Nessas passagens pulverizadas e breves em meio aos depoimentos, a relação com o exercício da escrita passa, como se vê, por uma discussão formal em que a exatidão e a clareza são exaltadas em oposição ao estilo obscurantista, *retorcido* e *exótico* daqueles que seriam os escritores da geração passada: simbolistas, místicos, entre outros. O que está em questão, desse modo, é menos uma investigação das técnicas dos escritores e mais a exaltação de um certo artesanato da palavra, que o escritor seria capaz de desempenhar.

Em nosso *corpus*, portanto, até meados da década de 1930, é esse o movimento geral que escritores e entrevistadores dispensam ao tema da prática em si da escrita – um movimento muito diverso daquele a que estaríamos acostumados hoje, na medida em que se configura de maneira ocasional, imprevista e a reboque de questões exteriores a si mesmo.

4.2.2 Segundo recorte: o corpo produtivo do escritor

Próximos da década de 1940, mais especificamente no ano de 1939, o inquérito literário realizado pelo jornalista José Benedito Silveira Peixoto nos dá mostras de outro endereçamento à relação entre o escritor e sua prática. A novidade é patente no fato de que o

⁵³ RIBEIRO, João. Entrevistador: João do Rio. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s/d, p.21.

⁵⁴ COELHO NETO. Entrevistador: João do Rio. In: RIO, João do. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s/d, p.54-55.

jornalista reserva toda uma seção de interrogações que não se encontram nos inquéritos anteriores, como: *qual a hora em que, regra geral, você sente melhor disposição para escrever?; como você prefere escrever? a tinta, a máquina ou a lápis?; precisa de excitantes para escrever?; tem um ambiente adequado para escrever?; revê os seus textos?* (PEIXOTO, 1971a), às quais respondem os escritores:

- À noite. Devo, entretanto, dizer que é pela manhã, ao fazer a barba, que penso e concateno as ideias sobre o que deverei escrever, à noite. Gasto uma hora fazendo a barba e passando a limpo, no cérebro, uma crônica, uns versos, alguma coisa que tenha desejo de transportar para o papel. Quando, porém, tomo da caneta... Ah, meu caro!... Sou um torturado, ao escrever.
- Torturado?!
- Sim, torturado! Jamais pude escrever um soneto, assim de um só arranco. Nunca me foi dado escrever sequer uma crônica de um só jato. Os meus originais são verdadeiros logogrifos.
- Como você prefere escrever?
- Escrevo com caneta-tinteiro, com tinta roxa.
- Por que roxa?
- Acho mais repousante, para a vista. Deixe-me lhe dizer que não sei escrever sobre uma escrivaninha, ou mesa. Tenho uma cadeira especial, com braços suficientemente largos, para que aí possa colocar os cigarros, o sifão, a garrafa de whisky, o gelo. Tomo da prancheta (só sei escrever na prancheta), ponho a cadeira perto da janela (preciso de paisagem, principalmente de céu, para produzir alguma coisa), acendo a lâmpada do “abat-jour” e, então sim, começo a rabiscar... E é fumando, fumando sem parar, é bebericando whisky, é olhando o céu, que vou escrevendo.⁵⁵

Aí estão, a um primeiro olhar, os temas e as questões implicados no processo criativo dos literatos, tal como o conhecemos hoje. A elaboração e ruminação da ideia antes de chegar ao papel, as sensações e dificuldades enfrentadas diante da página em branco e, um dado um tanto curioso e muito constante neste momento, uma espécie de preparação ou de cerimonial detalhado da escrita: os horários, a postura corporal, o espaço, a dieta e a mobília, todos elementos crivados de acordo com uma apropriação, ou não, a determinado gesto. Estaríamos, portanto, no que diz respeito àquilo que vimos perseguindo aqui, em um momento bastante diverso daquele do alvorecer do século, em que pouco ou quase nada se dizia sobre a prática em si da escrita. Distantes de um primeiro momento, não estaríamos, no entanto, defronte à conformação daquilo que veremos mais adiante sob a noção geral de *processo criativo*. Aqui, mais do que lá, o que está em questão, como já nos dá indício a resposta anterior, é a relação do escritor com sua prática numa chave fisiológica, isto é, uma relação em que o que está em pauta é mais a capacidade produtiva do corpo do escritor, à maneira do que já se anunciava, de modo incipiente, nos inquéritos anteriores. Daí a ênfase, nesse momento, de uma relação

⁵⁵ALMEIDA, Guilherme. Entrevistador: José Benedito Silveira Peixoto. In: PEIXOTO, José Benedito Silveira. **Falam os escritores**. v. 1, São Paulo: Conselho Estadual de Cultura: 1971a, p.42.

com a escrita em termos da superfície dessa prática, daquilo que acarretaria como atividade produtiva, como trabalho, como atividade. São observações como a que segue:

Observei que a alimentação afeta profundamente a produção intelectual. O excesso de comida diminui a atividade do raciocínio e a sensibilidade e a intensidade anímica do homem. O álcool aumenta a atividade emotiva, acorda o inconsciente e, no início da libação alcoólica, ativa o raciocínio. Porém, o álcool envenena o organismo e diminui sua durabilidade; em consequência, diminui, também, a percepção e a sensibilidade do homem. O lampejo de clarividência que, às vezes, é obtido com o álcool, não compensa os efeitos nocivos posteriores que daí resultam. Aliás, essa clarividência pode ser obtida por outros meios, como, por exemplo, mediante uma disciplina de abandono da rotina e certos processos de livre associação de ideias. A clarividência é, em suma, consequência do contraste, ou do contrário da monotonia. Seguindo a rotina normal do dia do homem de hoje, creio, no entanto, que as horas da manhã são as melhores para o trabalho.⁵⁶

Um dado curioso sobre esse caráter superficial da discussão a respeito da escrita, é que toma bastante espaço, nesse momento, a discussão sobre o instrumento mais apropriado para escrever. Os interrogados elaboram uma série de justificativas em torno de suas preferências. Assim, a máquina de escrever seria mais adequada, por permitir a visualização mais limpa e final do texto, além de propiciar maior rapidez à produção; a caneta borra, deixa nódoas, e torna confuso o pensamento;

o lápis não precisa de interrupções para beber tinta, nem sofre engasgos e nem faz borrões como a caneta-tinteiro e seu trabalho não é atordoante e sincopado, como o da máquina de escrever. É o mais fiel dos registradores do pensamento.⁵⁷

Não se pode deixar de referir aqui uma mudança significativa do universo literário. Cerca de 40 anos após o inquérito de João do Rio, a quase totalidade dos escritores entrevistados por Silveira Peixoto no final dos anos 1930 tinha sido ou ainda era composta por funcionários do sem-número de redações que vigoraram no país até então. São *Gazetas*, *Folhas*, *Tribunas*, *Diários*, uma profusão de periódicos que figuram nos depoimentos de agora. O *novo homem de letras* prenunciado por João do Rio, aquele que, fosse por meio do ofício jornalístico, fosse da publicidade que este proporcionava, garantiria não apenas seu sustento, mas também seu lugar e sua função sociais, ocupa agora o centro do palco. Um dos depoentes, também jornalista, dá um exemplo bastante claro de tal mudança, bem como daquilo que ela representaria para o estatuto do escritor, ao relembrar a desaprovação de suas tendências literárias por parte de seu pai:

⁵⁶ CARVALHO, Flávio. Entrevistador: Silveira Peixoto. In: PEIXOTO, Silveira. **Falam os escritores**. v. 3, São Paulo: Secretaria da Cultura, 1976, p.124.

⁵⁷ LEAL, Alberto. Entrevistador: Silveira Peixoto. In: PEIXOTO, Silveira. **Falam os escritores**. v. 3, São Paulo: Secretaria da Cultura, 1976, p.33.

- Você disse que seu pai não gostava muito...
- É. Ele fez tudo para curar-me o sarampão da literatura. Dizia-me, a cada passo: “Nada de caraminholas, meu filho! É o comércio que debes seguir. No Brasil, quanto mais burro mais peixe”. Pouco depois, aí por 1918, quando, no Rio, procurava conciliar o estudo com o trabalho, as advertências paternas vinham mais rijas e diretas: “Manda ao diabo os livros, rapaz! Olha que as letras não dão nada neste país. Os homens da pena vivem na maior miséria, enquanto os meus patrícios, agarrados ao balcão, ficam podres de rico!” E enfileirava exemplos: de um lado, os comendadores empanturrados de dinheiro e de importancia social; de outro, os literatos, pingando miséria, e faziam ponto no Garnier e na porta do Jornal do Comércio. Devo dizer que, tendo chegado muito moço ao Rio, meu pai guardava bem presente o quadro da vida intelectual dos fins do Império e do começo da República. Sabia de ciência certa como viviam os Patrocínios, os Guimarães Passos, os Bilacs, os Murats, naquele período de singular efervescência, quando o homem de letras admitia, como única forma de rebeldia contra o convencionalismo, fazer o contrário do que faziam os escravos desse convencionalismo. O homem comum tomava banho e vestia-se bem? O homem de letras vivia sujo e mal vestido. O homem comum, ou seja, o filisteu, era temperante? O homem de letras encharcava-se de cachaça. O homem comum, ou seja, o burguês punha todo o brio na pontualidade com que saldava as dívidas? O homem de letras, mesmo quando podia, não as pagava. Diante disso, é de estranhar que meu pai temesse pelo meu futuro, vendo-me caminhar para uma classe tão desmoralizada?
- Ele estava com a razão...
- Estava, sim. É certo que, em 1915, as coisas já estavam um tanto mudadas. Datam de então as transformações radicais que ia sofrer a vida intelectual no Rio. Estava prestes a desaparecer o poeta das mesinhas de café. A Grande Guerra apontava rumos novos até ao literato. E é isso que você está vendo agora: os escritores já moram, já almoçam e jantam, já têm esposas e filhos. Os homens de letras não vêem mais na vida boêmia – boêmia no pior sentido – um ato fecundo de rebeldia; a rebeldia transpõe-se da vida para as ideias.⁵⁸

O que importa assinalar agora é que o fato de o problema da escrita estar inserido nesse contexto de indistinção entre literato e jornalista talvez explique o acento técnico dado à questão neste momento, hipótese que se confirma em referências recorrentes ao universo de trabalho das redações: seus espaços, funções e instrumentos, como se vê na narrativa abaixo, uma entre tantas semelhantes desse período:

- Exatamente. Logo me pegaram para redatoriar o jornalzinho. Acadêmico de Direito em férias, vi naquilo uma oportunidade para fazer figura, terçando armas com os adversários da imprensa local. E comecei a escrever... Mas o fato era que, além dos artigos políticos e da indefectível crônica social, necessário se tornava arranjar “enchimento” para uma porção de outras colunas. Foi então que, premido por essa circunstância, debandei a escrevinhar uns contos, cujos heróis eram tipos pitorescos, apanhados ao vivo, ali mesmo na província. Os contos agradaram, e quando eu passava

⁵⁸ COUTINHO, Galeão. Entrevistador: José Benedito Silveira Peixoto. In: PEIXOTO, Silveira. **Falam os escritores**. v. 1, São Paulo: Conselho Estadual de Cultura: 1971a, p.236-237.

pelas ruas muitos eram os que vinham comentar comigo aquelas histórias ingênuas e despretensiosas. Um dia...⁵⁹

Em suma, nesse primeiro momento de aproximação à questão da prática da escrita *per se*, o que mais atenção recebe tanto do entrevistador quanto do entrevistado são as feições técnicas da escrita, sua relação com o corpo, com o tempo e com os materiais do escritor.

4.2.3 Terceiro corte: os fascinantes mistérios da criação

Por volta do mesmo período, no entanto, uma nova curiosidade ganhava feição no encontro entre escritor e jornalista. Em 1944, o jornalista Edgar Cavalheiro, no preâmbulo ao *Testamento de uma geração*, anuncia entre os assuntos de maior interesse das confissões que angariou o seguinte tópico:

O caso do livro feito, por exemplo. Aqui está um romance e que nos conta ele? Um triste caso de amor. Podemos saboreá-lo página a página, comover-nos ou não com a sua história, gostar ou desgostar do volume. Mas para fazê-lo, que lutas precisou o autor enfrentar? Como se processou a evolução do seu espírito para chegar a esse resultado? Correspondeu ele às suas expectativas ou anelos? (CAVALHEIRO, 1944, p.11)

E dá destaque, mais à frente, ao que lhe foi revelado em carta por um dos escritores:

Fiquei alucinado, palavra de honra. Minha vontade era bater. Jantei por dentro, num estado inimaginável de estraçalho. Depois subi para o meu quarto, era noitinha, na intenção de me arranjar, sair, espairar um bocado, botar uma bomba no centro do mundo. Me lembro que cheguei à sacada, olhando sem ver o meu largo. Ruídos, luzes, falas abertas subindo de choferes de aluguel. Eu estava aparentemente calmo, como que indistinto. Não sei o que me deu. Fui até a escrivaninha, abri um caderno, escrevi o título em que jamais pensara, “Paulicéia Desvairada”. O estouro chegara afinal, depois de quase um ano de angústias interrogativas. Entre desgostos, trabalhos urgentes, dívidas, brigas, em pouco mais de uma semana estava jogado no papel um canto bárbaro, duas vezes maior do que isso que o trabalho de arte de um livro. (ANDRADE, 1944, p.276)

Trata-se da primeira expressão em nosso arquivo de um interesse pela narrativa voltada exclusivamente a dar os detalhes do momento de concepção de uma obra literária. Desde então, o movimento nas publicações seguintes será o de uma aproximação tanto mais profunda quanto mais detalhada em direção não mais apenas, ou principalmente, às técnicas, ao cerimonial e ao instrumental da prática dos escritores, mas à relação daquele que escreve com tal prática à medida que aí estaria implicada não uma ação qualquer, mas uma prática

⁵⁹ AZEVEDO, Odilon. Entrevistador: Silveira Peixoto. In: PEIXOTO, Silveira. **Falam os escritores**. v. 2, São Paulo: Secretaria da Cultura, 1971b, p.30-31.

com a qual o escritor terá de se haver e que lhe proporá uma série de questionamentos: a criação.

Mas é só mais tarde, nas entrevistas realizadas por Clarice Lispector entre os anos de 1968 e 1969 que encontramos a primeira menção a um *método de trabalho/processo criativo* específico do escritor. Vale mencionar o caráter inovador do empreendimento da escritora como jornalista: ainda que a quase totalidade dos inquéritos até aqui tenha sido realizada por escritores atuando como repórteres, nas entrevistas de Lispector tal fato não só é anunciado, como também delimita o jogo enunciativo dos depoimentos: “[...] por que é que você escreve? Eu não sei por que escrevo, de modo que o que você disser talvez sirva para mim” (1975, p.40). O leitor depara, assim, com uma camada a mais em tais depoimentos, a da própria entrevistadora no papel de escritora, fato que empresta ao inquérito também uma aura adicional. Se na maioria das entrevistas o entrevistador tirava seu corpo de cena em favor do papel de apresentador, isto é, de um suposto mediador entre aquilo que teria a dizer o entrevistado a um suposto público (a quem ele *informaria*), aqui, o entrevistador põe-se constantemente em causa no jogo da entrevista. Com Clarice Lispector, o leitor é não apenas o destinatário das confissões do escritor arrancadas pelo jornalista, mas também, e abertamente, o espectador de uma cena em que os personagens são dois escritores a tratar de suas vidas e de seu ofício. Nas palavras da própria escritora, resgatadas por Claire Willians em prefácio recente a uma edição de suas entrevistas (2007):

Eu me expus muito nessas entrevistas e consegui assim captar a confiança de meus entrevistados a ponto de eles próprios se exporem. As entrevistas são interessantes porque revelam o inesperado das personalidades entrevistadas. Há muita conversa e não as clássicas perguntas. (LISPECTOR apud WILLIANS, p.5)

É nessa ambiência entre dois companheiros de ofício que Clarice, já uma escritora de renome, lança a seu interlocutor “Qual o seu método de produção?”, ao que se segue, no tempo, a algaravia em torno do que se entenderá como o *processo criativo* literário.

Nos depoimentos estruturados por Clarice, assim, já surgem algumas das categorias que compõem essa temática – cada vez mais complexa com o tempo. São eles a busca por uma origem ou inspiração, os gestos de preparação para a criação, os gestos durante a própria criação e, porventura, alguma lição retirada da experiência:

“Tenho pensado muito nisso”⁶⁰. “Parto, em geral, de uma ideia, de um fato, de uma impressão ou emoção”⁶¹. “[...] nunca começava por uma palavra ou por uma ideia. Era uma

⁶⁰ VERÍSSIMO, Érico. Entrevistador: Clarice Lispector. In: LISPECTOR, Clarice. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975, p.26.

espécie de sentimento em mim que partia em busca”⁶². “Não sei de onde vem isso a que chamamos inspiração, por falta de melhor palavra”⁶³. “[...] uma experiência radical de nascimento”⁶⁴. “É um método que exige muita vivência com o *assunto*”⁶⁵.

“Deito-me, fico estirada; todos pensam que estou descansando”⁶⁶. “[...] durante esse tempo estou concebendo a ideia do romance”⁶⁷. “Simplesmente estudo alguma personagem ou circunstância”⁶⁸. “Levo anos sem fazer nada – quero dizer, sem estar na máquina a bater as páginas de um livro”⁶⁹.

“A história vem na máquina de escrever”⁷⁰. “[...] quando toda a narrativa está *pronta* dentro de mim”⁷¹. “[...] de repente se afirma, começo a ver personagens e ambientes”⁷². “[...] e trabalho com disciplina, ‘tantas e tantas horas’”⁷³. “[...] passo então a escrever, quase sem interrupção”⁷⁴.

“Os romances (você sabe disso melhor que eu) são artes do inconsciente”⁷⁵. “A gente, no fundo, tem medo de nascer, pois nascer é saber-se vivo e – como tal – exposto à morte”⁷⁶. “A verdadeira inspiração é aquela que nos impele a escrever sobre o que não sabemos,

⁶¹ AMADO, Jorge. Entrevistador: Clarice Lispector. In: LISPECTOR, Clarice. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975, p.9.

⁶² SABINO, Fernando. Entrevistador: Clarice Lispector. In: LISPECTOR, Clarice. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975, p.40-41.

⁶³ VERÍSSIMO, Érico. Entrevistador: Clarice Lispector. In: LISPECTOR, Clarice. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975, p.26.

⁶⁴ PELLEGRINO, Hélio. Entrevistador: Clarice Lispector. In: LISPECTOR, Clarice. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975, p.56.

⁶⁵ QUEIRÓZ, Dinah Silveira de. Entrevistador: Clarice Lispector. In: LISPECTOR, Clarice. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975, p.62.

⁶⁶ QUEIRÓZ, Dinah Silveira de. Entrevistador: Clarice Lispector. In: LISPECTOR, Clarice. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975, p.62.

⁶⁷ AMADO, Jorge. Entrevistador: Clarice Lispector. In: LISPECTOR, Clarice. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975, p.11.

⁶⁸ QUEIRÓZ, Dinah Silveira de. Entrevistador: Clarice Lispector. In: LISPECTOR, Clarice. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975, p. 62.

⁶⁹ AMADO, Jorge. Entrevistador: Clarice Lispector. In: LISPECTOR, Clarice. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975, p.11.

⁷⁰ AMADO, Jorge. Entrevistador: Clarice Lispector. In: LISPECTOR, Clarice. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975, p.10.

⁷¹ QUEIRÓZ, Dinah Silveira de. Entrevistador: Clarice Lispector. In: LISPECTOR, Clarice. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975, p.62.

⁷² AMADO, Jorge. Entrevistador: Clarice Lispector. In: LISPECTOR, Clarice. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975, p.10.

⁷³ AMADO, Jorge. Entrevistador: Clarice Lispector. In: LISPECTOR, Clarice. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975, p.11.

⁷⁴ QUEIRÓZ, Dinah Silveira de. Entrevistador: Clarice Lispector. In: LISPECTOR, Clarice. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975, p.62.

⁷⁵ VERÍSSIMO, Érico. Entrevistador: Clarice Lispector. In: LISPECTOR, Clarice. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975, p.26-27.

⁷⁶ PELLEGRINO, Hélio. Entrevistador: Clarice Lispector. In: LISPECTOR, Clarice. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975, p.56.

justamente para ficar sabendo”⁷⁷. “Livro parado, para mim, é livro impossível de vir a ser retomado”⁷⁸. “Mas o trabalho é essencial, fundamental e deve ser disciplinado”⁷⁹. “Nós mudamos internamente de forma continuada como, ai de nós, mudam nossos retratos”⁸⁰. “Planejo, mas nunca obedeço o plano traçado”⁸¹. “O trabalho só não basta”⁸².

Os inquéritos seguintes não só mantêm tal interesse pelo *processo criativo*, mas aprofundam e diversificam as dificuldades em torno dele, estabelecendo algo que poderia ser entendido como um campo de investigação próprio desse assunto. As perguntas fecham-se cada vez mais, antecipam possíveis respostas, trazem em si crivos dados de antemão. O *processo criativo*, de certa forma, ganha ares ou o que poderíamos depreender como o estatuto cambiante de um saber específico. No inquérito de Edla van Steen, também escritora, feito cerca de uma década depois, encontramos, de chofre: “O que você faz quando se propõe a escrever um livro? Parte de anotações já feitas? Estabelece o enredo antes? Como é que você escreve?” (STEEN, 2008, p.25).

E no inquérito proposto pelo sociólogo da literatura Giovanni Ricciardi, *Auto-retratos*, da década de 1980, orbitarão em torno do processo criativo bom número de interrogações, tais como:

Em seu trabalho de criação, prevalece a interrupção ou a continuidade? Há crises? Com que as identifica? O processo criativo de seus livros passa por muitas fases de elaboração? Pode dizer como escreveu um de seus livros? Há momentos felizes ou ideais para escrever? Quando escreve é a vontade que puxa a escrita? Ou são a neurose, o prazer da inteligência e da fantasia? Onde encontra estímulos e pretextos para escrever? Qual é o papel que o imprevisto desempenha em seu trabalho criativo? Existe o prazer de escrever? Escreve metodicamente todos os dias ou tem períodos? A rotina cotidiana influencia o trabalho criativo? Em seu trabalho criativo há vínculos, laços, impedimentos? Escreve regularmente ou é possuído por *raptus* repentinos? Quando escreve, você se autocensura, tem medo de se revelar? (RICCIARDI, 1990, s/p.)

No período de quase um século de discursividade pública, assim, o que vemos é um movimento cada vez maior de aproximação e de busca por destrinçar a própria prática dos

⁷⁷ SABINO, Fernando. Entrevistador: Clarice Lispector. In: LISPECTOR, Clarice. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975, p.42.

⁷⁸ QUEIRÓZ, Dinah Silveira de. Entrevistador: Clarice Lispector. In: LISPECTOR, Clarice. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975, p.62.

⁷⁹ AMADO, Jorge. Entrevistador: Clarice Lispector. In: LISPECTOR, Clarice. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975, p.11.

⁸⁰ QUEIRÓZ, Dinah Silveira de. Entrevistador: Clarice Lispector. In: LISPECTOR, Clarice. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975, p. 62.

⁸¹ VERÍSSIMO, Érico. Entrevistador: Clarice Lispector. In: LISPECTOR, Clarice. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975, p.26.

⁸² AMADO, Jorge. Entrevistador: Clarice Lispector. In: LISPECTOR, Clarice. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975, p.11.

escritores. Ela teria passado, assim, de um tema circunstancial no início do século para, da segunda metade em diante, um dos pontos centrais das suas confissões. Surge, toma corpo e ganha complexidade; é encoberta de mistérios, chamando para si cada vez mais interrogações.

Atendo-nos àquilo que circula na verificação pública dos literatos, o que nos chama atenção quando o escritor põe-se a tratar sobre a sua própria escrita, nesse terceiro corte temporal, é a atenção dispensada não mais apenas às questões de ordem procedimental ou técnica. Os problemas de escrita remeteriam não mais ao corpo do escritor, mas às questões internas a ele mesmo, isto é, fatos de suas próprias almas ou psicologias. No rastro da escrita, assim, caminharíamos do corpo à alma do literato.

Nesse movimento, as questões técnicas do exercício da escrita, ainda que se façam presentes, figurariam sempre a reboque e à sombra desses outros problemas que, como buracos-negros, tornam-se atraentes porque opacos: os problemas da criação.

“Para mim, o fundamental é que haja criatividade. A técnica é o aprimoramento das nossas virtualidades. Cada um tem de descobrir a sua, aprimorar a sua maneira de ser e de se exprimir”⁸³.

É impossível realizar a literatura ou a música ou a pintura sem o domínio da técnica: isso é fundamental para o artista. Mas, se a técnica é imprescindível, não é suficiente. Sem esse estado especial em que todos os metais se fundem, em que todas as palavras, as sensações, as experiências do artista se intercomunicam; sem esse momento de extrema liberdade interior, ele, o artista, é incapaz de criar a obra de arte.⁸⁴

“E descontração: nada muito estudado e premeditado. O artista, em geral, tem de preservar certa inocência”⁸⁵. “O trabalho só não basta”⁸⁶. “Aí entra o lado artístico, o bom gosto, a formação cultural, enfim, todos os ingredientes que vão assinalar o poema e dar-lhe a sua função humana e social, o seu sentido último de linguagem e de revelação”⁸⁷. “É o imponderável”⁸⁸.

Haveria algo a mais em jogo na escrita dos literatos. Sob as noções de mistério, imprevisto, inspiração e criatividade, o que se opera é uma constante diferenciação dessa

⁸³ SABINO, Fernando. Entrevistador: Edla van Steen. In: STEEN, Edla van. **Viver e escrever**: volume 2. Porto Alegre: L&PM, 2008, p.193.

⁸⁴ GULLAR, Ferreira Entrevistador: Giovanni Ricciardi. In: RICCIARDI, Giovanni. **Auto-retratos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p.272.

⁸⁵ SABINO, Fernando. Entrevistador: Edla van Steen. In: STEEN, Edla van. **Viver e escrever**: volume 2. Porto Alegre: L&PM, 2008, p.192.

⁸⁶ AMADO, Jorge. Entrevistador: Clarice Lispector. In: LISPECTOR, Clarice. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975, p.11.

⁸⁷ TELES, Gilberto Mendonça. Entrevistador: Giovanni Ricciardi. In: RICCIARDI, Giovanni. **Auto-retratos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p.385.

⁸⁸ SAVARY, Olga. Entrevistador: Giovanni Ricciardi. In: RICCIARDI, Giovanni. **Auto-retratos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p.313.

prática em relação a outras práticas quaisquer. Não se trata de uma negação absoluta do trabalho e da técnica aí implicados, mas de uma afirmação de que eles seriam necessários, mas jamais suficientes.

4.3 O papel social do escritor

4.3.1 Primeiro recorte: a ruína das torres de marfim

O surgimento das entrevistas literárias marca é marcado pela clara atribuição de um papel social aos escritores. Desde então é louvada uma aproximação do escritor ao povo e seus problemas próprios. Ele seria mais útil à população por trabalhar nos jornais como jornalista, por publicar suas obras no jornal e, finalmente, por abrir suas portas ao público, e deixar que ele conhecesse sua vida e falasse com ele, por meio da entrevista. Estes três movimentos, em boa medida contemporâneos, marcariam na discursividade dos escritores a ruína das famosas torres de marfim em que se encerravam.

Ao falar para o público, o escritor não responderia somente a uma necessidade de divulgação de suas obras, mas também à tarefa mais nobre de instruir a população. Suas palavras, nesse momento, são recobertas de um estatuto distinto, o que se traduz em seu caráter diretivo: no prefácio de João do Rio, quem fala e quem expõe suas vidas são os *corifeus* da nação, isto é, os dirigentes do coro, que é seu público. Sobre um de seus entrevistados, o cronista deixaria claro, de maneira lapidar, o novo posto alcançado pelo escritor: “Ele é o pontífice dos artistas e dos que não o são”⁸⁹.

Mas, ao descer às ruas, de que trata o escritor? Isto é, ao assumir o dito papel de corifeu, que direção aponta àqueles que o escutam? E de que maneira o faz? Ainda, valeria perguntar, para quem ele dirige sua palavra?

É certo que um dos elementos dessa prática diretiva já nos dá a própria superfície em que ocorre: o jornal. Vale assinalar que esse mesmo momento, entre o fim do século XIX e início do XX, é conhecido pela historiografia como aquele em que o jornalismo nacional teria assumido sua feição mais moderna. Viria, de um lado, deixando de servir abertamente e tão somente a campanhas políticas e preocupações mercantis das elites, e, de outro, voltando-se cada vez mais ao tratamento de questões da vida urbana, direcionadas para a população de um modo geral. Trata-se do momento em que os jornais barateavam seu preço e ampliavam o escopo de suas pautas, firmando-se como oferta diária e circulação massiva de informações, ainda que o público fosse parco se comparado ao dos periódicos europeus contemporâneos (SODRÉ, 1966). A *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, é um caso exemplar dessa nova lógica jornalística. Vendida por garotos nas ruas da capital pelo preço de uma passagem de bonde, ela se gabava, no anúncio de seu lançamento, de trazer em suas páginas um conteúdo

⁸⁹ RIO, João do. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s/d, p.5.

mais palatável a todos os cidadãos. Diariamente, traria romances-folhetim, crônicas, notícias variadas – e também reportagens sobre o mais recente assalto ou assassinato na cidade, matéria nova até então (BARBOSA, 2007).

Não faltou quem não atentasse, já à época, para a potencialidade instrucional dessa nova tecnologia, por assim dizer. Em um dos depoimentos encontrados n’*O momento literário*, diz-se, com entusiasmo:

Depois da descoberta da imprensa e outros meios de comunicação do pensamento, a instrução científica, estética, moral e filosófica passou da escola para o jornal. A escola deixou de ser um instrumento de cultura, um fator de progresso para se restringir a ensinar a ler e a escrever maquinalmente palavras. Hoje a instrução transbordou da escola e espalhou-se pelo vasto campo da vida; hoje só há uma escola na altura dos tempos modernos, que é o jornal, escola *sui-generis* sem penas disciplinares, escola verdadeiramente livre, que o aluno não é obrigado a frequentar, que penetra todos os dias pelas janelas no interior do lar como os raios do sol, escola que é a mais elevada expressão das relações livres entre as pessoas, umas que sentem necessidade de aprender, outras de ensinar...⁹⁰

Pois nessa grande e livre escola, nos raios devassadores desse sol pedagogizado, está agora o escritor – não só a redigir reportagens, não só a publicar romances ou crônicas, mas a responder, como um mestre interrogado, as perguntas que jornalistas lhe propõem.

No primeiro inquérito literário do país publicado na referida gazeta, entre os assuntos mais tratados pelos depoentes no que se refere à questões da população, tem destaque a instrução pública. Estamos, como se sabe, em um momento imediatamente posterior à instauração da República, e uma série de medidas modernizadoras entra na pauta política, todas com caráter de urgência. Uma delas, como não poderia deixar de ser, é a instalação de um sistema público de ensino, tarefa que será levada a cabo paulatinamente no decorrer do século XX. É nesse contexto que vemos alguns literatos clamar publicamente a urgência de instrução. Alguns, com argumentos democráticos:

Com a monarquia o mal não era tão grande. Num regime em que a graça de Deus inspira governantes e governados, a ignorância é quase um bem. Mas em um regime democrático, tão fatal é ao organismo social o analfabetismo das massas como ao organismo animal a privação de alimento.⁹¹

Outros teriam surpreendido o repórter por suas preocupações excessivas com problemas sociais. Na argumentação de um deles, poeta, a instrução, em especial a alfabetização, surge como único meio de conformar um *povo*.

⁹⁰ ORLANDO, Arthur. Entrevistador: João do Rio. In: RIO, João do. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s/d, p.132-133.

⁹¹ PESSOA, Frota. Entrevistador: João do Rio. In: RIO, João do. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s/d, p.191.

Tenho estatísticas aterrorizadoras, fenomenais. Era natural que decrescesse a lista dos analfabetos à medida que a população aumentasse em número e civilização. Pois dá-se o contrário. Há hoje mais um milhão de analfabetos que em 1890! E digam depois que não é preciso criar escolas e difundir a instrução. Um povo não é povo enquanto não sabe ler. Admiras-te dessa minha transformação? O poeta, que ama as cigarras e os flamboyants, o sonhador, que em tudo vê a poesia, batendo-se por um grave problema social!... Ah! Meu amigo! Para mim esta é a última etapa do aperfeiçoamento.⁹²

Conformar um *povo*, construir uma *raça*, a propósito, são enunciados perseguidos e problematizados à exaustão entre os depoentes. Trata-se, evidentemente, de uma discussão atrelada ao problema de estabelecer, para o novo Estado que a República instalava, uma Nação, designação sob a qual são dispostos nos depoimentos os imperativos de um povo alinhado segundo uma mesma forma de pensar, de sentir e de identificar a si mesmo: “[...] para haver uma corrente literária, em qualquer nação, é necessário que haja um grande numero de sentimentos comuns entre todos os que nella habitam”⁹³. “A Arte é a cupola que corôa o edifício da civilização: e só pode ter arte o povo que já é ‘povo’, que já sahiu triunphante de todas as provações em que se apura e define o character das nacionalidades”⁹⁴.

O escritor se ligaria a tal projeto de nação na medida em que, de um lado, ele seria o intérprete, o produtor e também o divulgador da nacionalidade. Suas obras a traduziriam para o povo e a representariam frente a outras nações. Daí que questões como o ingresso de imigrantes no país nesse momento, vista como um possível fator de desintegração nacional, compõem a pauta de preocupações do literato ao falar com o público: “Somos uma raça em formação, na qual lutam pela supremacia diversos elementos ethnicos. Não pode haver uma literatura original, sem que a raça esteja formada”⁹⁵.

Ainda nesse primeiro momento, que vai até a década de 1940 com a Segunda Guerra Mundial, é possível avistar o quanto a preocupação nacionalista teria vigorado como tônica entre os literatos. Seguindo essa mesma auto-atribuída missão política, vemos outros escritores desse período a apontar ao público aquilo que seria verdadeiramente nacional e que, no mesmo golpe, o caracterizaria como povo. Dita missão é o que teria levado um grupo deles, saído da capital paulistana, a percorrer o vasto território nacional numa *missão*

⁹² BILAC, Olavo. Entrevistador: João do Rio. In: RIO, João do. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s/d, p. 11.

⁹³ ALBUQUERQUE Medeiros e. Entrevistador: João do Rio. In: RIO, João do. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s/d, p.70.

⁹⁴ BILAC, Olavo. Entrevistador: João do Rio. In: RIO, João do. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s/d, p.8.

⁹⁵ BILAC, Olavo. Entrevistador: João do Rio. In: RIO, João do. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s/d, p.6-7.

antropológica. A cada nova cidade alcançada pelo grupo, um repórter os esperava para lhes captar as impressões e opiniões. Em tais situações, os literatos poderiam dizer para seus leitores, em tom de orientação, os meios de se garantir a manutenção do que fosse originalmente brasileiro:

Belém é como Ouro Preto, como Joinville, como Salvador: possui beleza característica. Este céu de mangueiras, filtrando o sol sobre a gente, produz uma ambiência absolutamente original e lindíssima. Vejo com terror que em certas ruas estão plantando árvores estrangeiras.

– Há o problema da umidade a resolver...

– Será um problema ou uma fatalidade climática? Aliás, a solução do problema não implica importação de árvores da “estranja”. Essa arvoreta bem educada que andam plantando é insuportavelmente monótona e estúpida como um pato. Imagine só uma alameda arborizada com tufo de açazeiros? Seria adorável e vivaz como esses mameluquinhos que andam nus nas praias afastadas. Com as mangueiras, os barcos de velas coloridas, e tantos outros encantos originais, vocês têm um tesouro de beleza nas mãos. Aproveitado sem espírito de imitação, Belém será a mais linda cidade equatorial.⁹⁶

Ao problema das etnias, então, já se proporião soluções. Se a diversidade das raças se apresentava como um dado incontornável para os primeiros depoentes, para os de agora a nacionalidade brasileira poderia muito bem residir em outros atributos:

Psicologicamente, o homem amazônico, troncudo, com rastro fresco de índio na face e na cor, me pareceu bom brasileiro, palavra comodista com que a gente cataloga uma entidade étnica ainda não definida. Mas como a gente se acha como dentro de casa, quando está no meio deles, creio que a palavra “brasileiro” explica bem o que quero dizer.⁹⁷

Estamos em um momento em que recorrentemente se atesta e louva a *literatura social*, isto é, as obras feitas a partir de um direcionamento e uma atenção do escritor aos problemas das massas – referência que toma, muitas vezes, acentos ideológicos (o marxismo ou anarquismo), científicos (o positivismo), ou mesmo literários (o naturalismo francês). As preocupações de estilo e de forma, o esteticismo dos simbolistas, românticos e parnasianos, perderiam espaço, agora, em favor do grave problema social:

Aliás, no estado presente da evolução intelectual, é isso o que se dá por toda a parte. Cedendo ao irresistível espírito da época, que se faz sentir em todos os aspectos da vida humana, desde a religião até a política, a literatura e a arte têm hoje um cunho acentuadamente social. Os puros estetas, insulados na torre ebúrnea de uma arte impessoal e impassível, não correspondem ao momento atual, e seja qual for a pompa de que revistam o seu estilo, ficarão, como D’Annunzio, fora do seu tempo.⁹⁸

⁹⁶ ANDRADE, Mário de. LOPEZ, Telê Porto Ancona (org.). **Mário de Andrade**: entrevistas e depoimentos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983, p.22.

⁹⁷ ANDRADE, Mário de. LOPEZ, Telê Porto Ancona (org.). **Mário de Andrade**: entrevistas e depoimentos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983, p.28.

⁹⁸ CARVALHO, Elysio de. Entrevistador: João do Rio. In: RIO, João do. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s/d, p.279.

Em suma, descido das torres, o literato toma para si, nesse primeiro recorte temporal, uma função de autoridade atrelada aos imperativos modernizadores da época, em especial aqueles enfeixados nas noções maiores de instrução e de nacionalismo. Assumiria com isso um papel de guia da modernização, o que faria não só como alguém envolvido com as questões políticas e urgentes de seu tempo, mas também como um diretor de questões morais, por assim dizer, que diriam respeito a um modo de ser próprio dos indivíduos de uma nação. Autoridade política e, ao mesmo tempo, autoridade *espiritual*, valendo-nos de um termo da época.

Se hoje podemos tomar como estranho esse caráter de alguma forma diretivo do escritor, tal leitura não diz apenas de nossos antepassados como também de nós mesmos. O fato é que assistiremos, nesse um século de relações entre escritor e público, ao paulatino movimento de especialização do primeiro.

Outra camada de análise, porém, impõe-se como necessária para que seja possível abarcar o que entendemos como função social do escritor. Ocorre que os depoimentos literários operam essa função de duas maneiras: tanto por aquilo que o escritor diz ser o seu papel diante do público, como por meio da apresentação do literato como indivíduo modelar. “Foi-se o tempo”, diz ao cronista carioca o seu parceiro,

em que Diogo de Paiva, num estilo pelos puristas considerado perfeito, aconselhava as mulheres o não olhar para os homens moralizados. Hoje tanto olham as mulheres como os homens, e a reportagem, para que essa moralidade tenha o valor das verdades consagradas, acompanha os moralizados, vai-lhes a casa e com eles almoça. É o único meio de o mundo acreditar na pureza. (RIO, s/d, p.XII-XIII)

É assim que assistimos aos escritores do início do século tratarem de si mesmos, em especial na tópica da formação literária, usando de algumas categorias comuns a todos os inquiridos: as referências à infância, à influência literária presente no ambiente familiar (e também escolar), às personalidades, bem como às obras que lhes teriam moldado o caráter. No espectro da confissão, e do mesmo modo nos comentários e narrativas escritos pelo entrevistador, o que parece estar em questão é a afirmação de um modelo de indivíduo ilustrado, conforme os ditames da época. Reforçam essa impressão as descrições das casas dos escritores, em sua maior parte repletas de requinte e de conforto, e de outra parte a atenção do entrevistador ao modo de falar do entrevistado. O literato é, em geral, uma máquina de eficiência oratória: falaria tão bem, com tanta vivacidade, com trejeitos tão elaborados e treinados, que nada deixaria a desejar em comparação a seus textos.

Sí é de pasmar o brilho, a scintillação de estylo no escriptor, a faculdade de imagem, o poder evocador, o commentario agudo e a torrencial phantasia do seu claro espirito como que se accentuam na conversa. Netto conversa irresistivelmente, kaleidoscopicamente. A palavra vive no seu labio com um poder formidável e consciente. Ha momentos em que se tem, pela harmonia dos periodos, a rapida impressão dos malabaristas jogando bolas de metal de pesos diferentes, e cada phrase sua em torno do assumpto traz, numa palpação de encantos, a constante visão dos cultos mortos e dos deuses. Coelho Netto é, de resto, de uma franqueza meridional. (NETO, p.52, s/d)

Tal carácter modelar do literato talvez se elucide de maneira mais escancarada nas conclusões tecidas ao final do inquérito, em que o suposto amigo de João do Rio faz um diagnóstico final do novo homem de letras como um exemplo de sujeito-repórter, ressaltando neste a abertura irrestrita ao aprendizado:

É o homem que vê, que aprendeu a ver, que sente, que aprendeu a sentir, que sabe porque aprendeu a saber, cuja phantasia é um desdobramento moral da verdade, misto de impassibilidade e de sensibilidade, eco da alegria, da ironia, da curiosidade, da dor do público – o repórter. (s/d, p. 330-331)

4.3.2 Segundo recorte: o pós-guerra e o retorno das torres

Décadas mais tarde, tanto o espetáculo de atrocidades das duas Grandes Guerras como o acirramento do campo político durante decorrer delas teriam gerado efeitos significativos no campo de ação dos escritores. Entre eles, um momento de intensa reelaboração do papel social do escritor.

É o que se pode depreender dos depoimentos próximos à década de 1940 e, de maneira mais evidente, dos inquéritos realizados pelo jornal *O Estado de S. Paulo* nos últimos anos da Segunda Guerra Mundial. Intentando compor uma mirada retrospectiva e prospectiva, o jornal convoca os escritores de duas gerações a confessarem em suas páginas. Os primeiros, aqueles que teriam testemunhado e lutado durante os anos dos dois conflitos mundiais e que já estariam no fim de suas carreiras. Os segundos, os que iniciavam suas carreiras em meio àquele cenário. Nasceram assim o *Testamento de uma geração* e a *Plataforma da nova geração*. Aos mais velhos, pedia-se por meio de cartas que trouxessem a público

um sincero e tanto quanto possível subjetivo testamento espiritual. Seria interessante que v. s., por exemplo, confessasse quais foram, além dos seus momentos de plena realização intelectual, os seus momentos de malogros, isto é, os momentos que viu esboroar suas mais acarinhadas esperanças, em que percebeu a inutilidade de certos esforços mal sucedidos ou não correspondidos à altura de sua expectativa. (CAVALHEIRO, 1944, p.12)

E dos mais novos, por seu turno, buscava-se saber quais seriam os problemas legados pela geração anterior, se a nova geração se apresentava bem orientada para enfrentar seu

tempo, quais problemas estéticos e filosóficos encontrariam e, por fim, se haveria já entre seus integrantes algum traço ou alguma luta em comum.

É então que vemos, em retrospecto de suas carreiras, a geração dos mais velhos acusar em si mesma uma atitude puramente estética. Teriam sido *abstencionistas* diante dos graves problemas sociais e políticos de seu tempo, às voltas somente com problemas estéticos e filosóficos. Teriam, quando muito, o mérito de ter emprestado alguma efervescência ao cenário intelectual tedioso e europeizado que os antecederam; foram demolidores, é o que se diz, mas teria lhes faltado a coesão e a coragem necessária para criar a novidade. Daí a conclamação, dos senhores aos moços, que ecoa em diversos depoimentos:

O homem atravessa uma fase integralmente política da humanidade. Nunca jamais ele foi tão “momentâneo” como agora. Os abstencionismos e os valores eternos podem ficar para depois. E apesar da nossa atualidade, da nossa nacionalidade, da nossa universalidade, uma coisa não ajudamos verdadeiramente, duma coisa não participamos: o amilhoramento político-social do homem. É esta a essência mesma da nossa idade. Se de alguma coisa pode valer o meu desgosto, a insatisfação que eu me causo, que os outros não sentem assim na beira do caminho, espiando a multidão passar. Façam ou se recusem a fazer arte, ciências, ofícios. Mas não fiquem apenas nisto, espiões da vida, camuflados em técnicos da vida, espiando a multidão passar. Marchem com as multidões.⁹⁹

Há, é claro, revisões mais positivas do legado. Teriam sido eles os responsáveis, ajudados pela auto-destruição do velho continente, de libertar o pensamento e a estética brasileiros dos moldes europeus. A partir deles, entre outras coisas, os escritores teriam aprendido a “pensar brasileiro”¹⁰⁰; eles, os responsáveis por estabelecer uma relação profunda com o povo: “Com a valorização da nossa literatura, houve um pletórico, talvez abusivo, derramamento editorial. Mas nunca, em tão pouco espaço de tempo, assistimos a tamanha difusão de livros no país”¹⁰¹.

Outros veriam em sua geração o mérito de deixar de lado um ufanismo que se contentava em louvar as paisagens inexploradas da terra e chamar a atenção para os problemas do homem.

Foi a minha geração, libertando-se resolutamente do “ufanismo” das gerações anteriores, que procurou ver com clareza e honestidade o Brasil,

⁹⁹ ANDRADE, Mário de. LOPEZ, Telê Porto Ancona (org.). **Mário de Andrade**: entrevistas e depoimentos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983, p. 279.

¹⁰⁰ D'ORNELAS, Manoelito. In: CAVALHEIRO, Edgar (org.). **Testamento de uma geração**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1944, p. 176.

¹⁰¹ D'ORNELAS, Manoelito. In: CAVALHEIRO, Edgar (org.). **Testamento de uma geração**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1944, p. 181.

inventariando os nossos defeitos e as nossas virtudes, para determinar com exatidão as coordenadas da civilização brasileira.¹⁰²

As lutas dos primeiros, no entanto, já teriam sido travadas, e cabia agora passar o bastão aos mais novos, na esperança de que pudessem também eles, por sua vez, ajudar o mundo a progredir.

Este depoimento que vocês me pediram saiu um grito de esperança, no Brasil e nos brasileiros, na América e nos americanos. A obra da geração passada termina aqui. Fomos demolidores. Arrasamos o mundo velho dos pensamentos de chumbo, das convicções de pedra e cal. Fizemo-la com amor e sacrifício, embora dando-lhe outros nomes. Muitos morreram na obra, como santos e mártires. [...] Agora, a organização da vida nova cabe a vocês, rapazes da nova geração, que têm a felicidade de ser chamados nesta hora alta e grave em que auroresce para o mundo.¹⁰³

Velhos e novos colocam-se, assim, às voltas novamente com o problema da função social do escritor. E diante daquilo que teriam feito os primeiros, bem como dos novos problemas que o presente ofereceria, os mais novos renovariam publicamente seus credos, dando a si novas funções sociais. Para estes, o clima seria de urgência: o público precisaria, novamente, e talvez mais do que outrora, da ação dos escritores contra novos inimigos, os quais se combateriam com novas táticas.

A nova geração apresenta-se como uma geração de críticos. Muito se fala sobre a gravidade do momento e de como ele não seria propício para a criação, isto é, para o investimento na invenção de novas fórmulas estéticas, de divagações filosóficas e de experimentações linguísticas dos outros tempos. “Os problemas políticos são aqueles que estão no primeiro plano de preocupações dessa geração. Os problemas estéticos já foram muito resolvidos pelos modernistas”¹⁰⁴. Não por acaso é um crítico aquele que sumariza, por assim dizer, o posicionamento geral que se anuncia nos depoimentos:

Estamos assistindo em São Paulo à formação de uma geração que encara a atividade intelectual como um estudo e um trabalho que sejam instrumento de vida, sendo esta concebida como uma necessidade permanente de revisão e um ataque sem dó a tudo que signifique individualismo narcísico e hipertrofia do próprio eu.¹⁰⁵

Lançar-se a tais preocupações seria não só incorrer em uma atitude alienada, como traria o risco de dar espaço aos grandes inimigos do momento: a adesão irrefletida a palavras

¹⁰² JUNIOR, Peregrino. In: CAVALHEIRO, Edgar (org). **Testamento de uma geração**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1944, p.216.

¹⁰³ SCHMIDT, Afonso. In: CAVALHEIRO, Edgar (org). **Testamento de uma geração**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1944, p.58.

¹⁰⁴ BRAGA, Rubem. In: NEME, Mário (org). **Plataforma da nova geração**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945, p.97.

¹⁰⁵ CANDIDO, Antonio. In: NEME, Mário (org). **Plataforma da nova geração**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945, p.33.

de ordem perniciosas, como as do fascismo. Tal teria sido, segundo alguns, o erro dos antepassados.

A “revolução” que fizeram foi tôda de superfície, de forma. Tinha muito brilho, mas pouco tutano. O grupo que então se juntou, não agiu, como grupo, senão no terreno estritamente literário e da forma. Foi uma insurreição essencialmente contra a gramática. E a prova de que nenhum estímulo mais sério impelia os modernistas, é que do seu grupo saiu gente das mais variadas tendências. Sendo ainda de notar que saiu bom número de fascistas e adesionistas, os próprios fascistas não apresentando tipos bem convictos, mas especialmente empreguistas sem escrúpulos, que do fascismo se aproximaram principalmente pelo que êste tresanda de irresponsabilidade para os maiores.¹⁰⁶

O universo literário, tal qual o cenário político, apresentar-se-ia dividido. Sob as noções de *social* e *individual*, *estético* e *político*, *erudito* e *militante*, *reacionário* e *progressista*, jogava-se um jogo análogo ao das direita e esquerda políticas. Desse maneira, a tarefa essencial do homem de letras, como representante das preocupações sociais e progressistas, seria travar uma luta acirrada no campo das ideias “contra toda a forma de pensamento reacionário”¹⁰⁷.

Apesar de atribuírem a si mesmos tal caráter crítico, isto é, não criativo, havia também alguns que acusavam justamente nesse posicionamento um *superintelectualismo estéril* e conformista. É o caso de uma depoente, para quem

nossa geração é muito convencidinha, Mário Neme, muito contente de si mesma. Se compenetrrou de que está sendo necessária à exegese e mesmo à formação da literatura nacional e não padece nem de insatisfação nem de inquietações vendo o que realiza. [...] Nós ficamos excessivamente resignados com o nosso destino de tempo sem criação, como alguém que se afirmasse incapaz de cantar sem sequer experimentar se tinha voz. E nos conservamos fechados entre paredes de vidro.¹⁰⁸

Ainda assim, a acusação é feita para concordar com todos em um ponto crucial: “é que a arte nova precisará sair do coletivo. O individualismo não tem nenhum sentido mais. Nem o nacionalismo. Não correspondem à civilização do nosso tempo”¹⁰⁹. Tal seria, afinal, a centralidade da discussão aqui analisada: o reestabelecimento de um contrato dos literatos com o público.

¹⁰⁶ HORTA, Arnaldo Pedroso. In: NEME, Mário (org). **Plataforma da nova geração**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945, p.142.

¹⁰⁷ CANDIDO, Antonio. In: NEME, Mário (org). **Plataforma da nova geração**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945, p. 37.

¹⁰⁸ FRANCO, Maria Eugênia. In: NEME, Mário (org). **Plataforma da nova geração**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945, p.198.

¹⁰⁹ FRANCO, Maria Eugênia. In: NEME, Mário (org). **Plataforma da nova geração**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945, p.203.

Voltados ora contra o fascismo, ora contra os discursos alienantes e capitalistas, ora contra o utilitarismo dos tempos, ora contra os regimes autoritários, os escritores assumem para si a missão maior de luta pela liberdade:

É que todas as forças que surgem em nome da orientação e da disciplina degeneram em nossos dias em forças de asfixia e esmagamento. E o pensamento do homem precisa, para realizar a sua função útil, da mais absoluta, ampla, irrestrita, total liberdade. Esse é o ponto em que todos os exageros são aceitáveis e não é preciso tratar de equilibrar coisíssima alguma.¹¹⁰

Nesse momento, portanto, a noção de uma função social atribuída ao literato apresentaria algumas diferenças em relação àquelas estabelecidas nas primeiras décadas do século. Segue a tônica social: o escritor assume e possui uma função diretiva ou pedagógica em relação ao público. Contudo, aqui, desponta um pequeno deslocamento: ele não mais seria um guia preocupado em definir para o público os preceitos de um modo de ser nacional, mas um guardião obstinado em garantir, por meio de uma prática crítico-analítica ou mesmo criativa, as condições de liberdade da população. De guia da população rumo à modernidade, o escritor passa agora a apresentar-se como guardião da liberdade das massas.

A mudança não deixaria de ser acompanhada, tal como anteriormente, por uma nova configuração do modo como o escritor apresenta a si mesmo. É aqui, mais do que lá, que ele começa a figurar, de maneira definida, como um sujeito envolvido no trabalho de elaboração de si mesmo; trabalho pautado na necessidade de libertação de qualquer ditame de sua época e de vigília constante face àquilo que o mundo lhe oferecia.

Só é arte aquilo que ajuda a melhorar nossa vida seja espiritual, seja material. O artista não tem como se abster da intervenção nos acontecimentos do mundo – a sua própria liberdade está em jogo neles. O mais importante, no entanto, não é o seu engajamento, mas o seu compromisso de sinceridade. O artista deve trabalhar a si mesmo, portanto. Deve livrar-se das confusões interiores. Daí que não se pode desvincular a obra do artista. A obra é reflexo do interior do artista. Atrás das palavras retas, deve haver uma alma reta. Caso contrário, as palavras perdem a sua força.¹¹¹

A tarefa de libertação do público fica atrelada, assim, à condição de liberdade do próprio escritor – tema que é caro aos nossos tempos e que se confunde com a própria noção

¹¹⁰ HADDAD, Jamil Almansur. In: NEME, Mário (org). **Plataforma da nova geração**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945, p. 90.

¹¹¹ CAVALHEIRO, Edgard. In: NEME, Mário (org). **Plataforma da nova geração**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945, p.132-133.

de uma subjetividade artística. “Saíamos do pandemônio e encontremos a nós mesmos, pois só assim poderemos ajudar os outros a encontrar a si mesmos”¹¹².

Está armado, assim, o cenário para a irrupção de um interesse cada vez mais elaborado, complexo e aprofundado sobre a vida do escritor. Sua função social e seu compromisso com o público poderão a partir de então deixar de se relacionar tão somente com uma missão definida em termos de um papel efetivamente político na sociedade. É para o lado da substância ética que penderá a balança. É no seu modo de agir, nas decisões que tomara em sua vida, na sua biografia, que se poderia buscar também a substância pedagógica que o público lhe pediria.

Não por acaso, neste mesmo momento, neste mesmo inquérito realizado pelo jornal *O Estado de São Paulo*, vemos Edgar Cavalheiro anunciar no preâmbulo ao *Testamento de uma geração*:

Mas acima do interesse coletivo que o resultado final apresentará, me seduz, nesses depoimentos, o desnudamento espiritual de cada personalidade. O drama íntimo, as lutas interiores, as grandes tragédias que pairam sobre todas as vocações, tanto as realizadas como as malogradas. (1944, p.11)

É ainda nesse mesmo inquérito que a carta de um escritor recusando o convite ao depoimento anuncia nosso terceiro recorte, no qual a vida do escritor, transmutada em obra, ganha mais força como modelo de conduta para o público:

Uma vez ou outra, alguns escritores e repórteres me têm feito perguntas sobre assuntos considerados públicos, a situação da cultura do espírito, no conflito de forças – ou sobre a minha vida literária. Procuo responder com boa vontade, mas nunca respondi coisa que, ao ser lida, me agradasse realmente. Culpa do entrevistado ou do gênero? Não sei. Sei apenas que a minha pequena e pobre vida intelectual não encerra nenhuma verdade grande, cujo conhecimento interesse ao público. E observo ainda que tudo que eu pudesse dizer, em entrevista ou depoimento, está dito ou expresso nas minhas poesias. Elas traduzem minha experiência pessoal, refletem a minha visão e o meu conceito do mundo, e a minha atitude (se não for pretensiosa esta expressão) diante das lutas revolucionárias do nosso tempo.¹¹³

¹¹² CARNEIRO, Cecílio J. In: NEME, Mário (org). **Plataforma da nova geração**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945, p.19.

¹¹³ ANDRADE, Carlos Drummond de. In: NEME, Mário (org). **Plataforma da nova geração**. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1945, p.280.

4.3.3 Terceiro recorte: a negativa da função social e o desvelamento das almas

Na década de 1960, o repórter Pedro Bloch, a trabalho para a Revista Manchete, sai em busca do depoimento dos que considera *os grandes vultos da cultura brasileira*, entre os quais algumas figuras importantes da literatura. Estamos em junho, e o entrevistador se dirige à casa de um poeta para uma entrevista. Confessando-se ao leitor como um rapaz de extrema esquerda e afirmando a importância que o posicionamento político teria naqueles tempos, o jornalista dispara a seu entrevistado:

[...] qual é a posição do escritor nos dias que vivemos?

– A posição do escritor pode ser de pé, sentada ou deitada, conforme lhe resulte mais cômodo. [...] Menino, se você não é comunista, vá sendo logo, que é pra deixar de ser depressa. Eu também já fui e deixei.¹¹⁴

Dito enunciado marca, em nosso trajeto, uma disposição geral nos depoimentos de escritores quando confrontados com a questão de seu papel em relação à sociedade. Aquilo que em algum momento foi um discurso verborrágico, afirmando a necessidade de o escritor tomar parte nas lutas políticas de seu tempo, redundará, ao mesmo tempo, na afirmação cada vez mais constante de um posicionamento exterior e crítico dos depoentes.

O literato, como ademais o próprio artista, distanciar-se-ia de um posicionamento político marcado, evidenciando que sua palavra para o público abstém-se de um caráter diretivo, isto é, evidentemente político. Tal movimento, como já vimos, recai sobre a afirmação de um trabalho de libertação de si mesmo executado pelo literato no decorrer de sua vida.

É a partir de então, a propósito, que a vida dessas figuras é obsessivamente esmiuçada pelos repórteres; interesse que vai deixando em segundo plano aquilo que seria uma função social de intelectual. É aquilo que confessa sobre si mesmo, mais do que aquilo que pensa sobre o presente, que interessará saber. O *boom* das entrevistas literárias a partir dessa mesma década é uma mostra de tal processo.

Mas se o literato se afasta, relativamente, de sua função de intelectual, por assim dizer, não seria o caso de se deixar de ver nesses depoimentos a circulação de uma discursividade inofensiva e pretensamente libertária. Trata-se, antes, da produção junto aos meios de comunicação de um saber específico sobre um tipo de vida literário ou artístico. Com maiores força e nitidez, é oferecido ao público, de maneira dispersiva, um quadro detalhado dos modos de vida dos escritores: o que fazem, como o fazem, onde vivem, com quem se relacionam, o que lêem, o que comem, a que horas se deitam ou se levantam, o que opinam

¹¹⁴ ANDRADE, Carlos Drummond de. Entrevistador: Pedro Bloch. In: BLOCH, Pedro. **Vida, pensamento e obra de grandes vultos da cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Bloch, 1989, p.91.

sobre os assuntos do presente; em suma e, principalmente, aquilo que têm para si como parâmetros para conduzir a própria vida.

Se algum papel social pudéssemos perspectivar nesse literato mais próximo de nós, ele seria um tipo de especialista ou de modelo de gestão da própria vida. Por meio de suas confissões e a partir da exposição de seus hábitos, poderíamos aceder a táticas ou técnicas de relação de si consigo mesmo aplicáveis à nossa própria vida. Não se trata, porém, de técnicas quaisquer, mas de procedimentos cujo valor é ressaltado na medida em que seriam capazes de formar subjetividades livres e também artísticas.

Isso traria, evidentemente, consequências significativas para os escritores. É a partir de então que os vemos se queixar constantemente do assédio dos jornalistas, da falta de tempo e tranquilidade para exercer seus ofícios, da solidão que sofreriam por conta de serem tomados, ainda em vida, como ídolos; e a expressarem também uma perplexidade em relação às questões íntimas e banais que lhes propõem. Dentro desse contexto já marcam presença as figuras dos hoje eminentes escritores nacionais como Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Fernando Sabino, Nelson Rodrigues, entre outros. Os depoimentos destes serão coletados e postos a circular constantemente, retratando-os em diversos momentos de suas vidas. Teria sido possível ao público, assim, acompanhar de perto suas trajetórias – são escritores intensamente celebrizados, tendo tornado-se, de alguma forma, íntimos da população. Seria possível flagrar o escritor em cenas privadas inimagináveis até então. Em 1978, Martha Ibañez publica na revista *Status* uma entrevista com o título *Conversando (na cama) com Vinicius*:

Foi tudo muito simples. Já o conhecia bastante bem de poemas e canções, e dirigi-me para sua mesa, pedindo-lhe para deixar-me falar por um momento. Ele acenou para a cadeira a seu lado e nem dez minutos eram passados e já estava ele acariciando-me o antebraço, mas de maneira tão natural e suave que não tive coragem de retirá-lo. [...] Agora eu tomo café com leite com ele todos os dias, aí por volta das 11 da manhã, em nossa linda casinha da Gávea, onde fiz essa entrevista, começando com a seguinte pergunta: de que é que você gosta mais: das rosas ou das estrelas?

Das rosas, porque podem ser tocadas, sentidas, cheiradas. As rosas também têm suas estrelhinhas, que são as gotas de orvalho ao sol da manhã. E porque as rosas podem ser plantadas e colhidas. E também porque elas têm dado alimento a muitos poetas.

Com que animal você se parece?

Eu acho que sou desses gatos boêmios e noturnos, que ficam passeando pelos telhados das casas.¹¹⁵

¹¹⁵ MORAES, Vinicius de. *Conversando (na cama) com Vinicius* [mar. 1978]. Entrevistador: Martha Ibañez. In: **Vinicius de Moraes**: Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007, p.180-181.

Há, porém, um novo elemento que vem compor, por assim dizer, a gestualidade política dos escritores. Ele ganha mais nitidez a partir da década de 1990, quando se inicia a publicação de depoimentos realizados no âmbito de políticas públicas de fomento à leitura entre estudantes.

Como parte de um projeto da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, Caio Fernando Abreu esteve presente nos dias 29 de setembro, 20 e 21 de outubro e 29 de novembro a tratar com o público que o aguardava nas bibliotecas Rubens Borba de Moraes, Afonso Schmidt, Adelpha Figueiredo e Amadeu Amaral, respectivamente; isso, no ano de 1993. E na biblioteca Mário de Andrade, no dia 1º de setembro de 1993, Affonso Romano de Sant’Anna fez, acerca de seus esforços na presidência da Biblioteca Nacional, uma afirmação que dá o tom de uma discussão urgente em quase todos os depoimentos: “Toda nossa atividade converge para a realização de um pensamento básico: **se o Brasil quiser entrar no século 21 como um país decente, só o poderá fazer pela porta da leitura e do livro**”¹¹⁶.

A defesa dos benefícios da leitura literária seguirá a partir de então como um tema recorrente nos depoimentos, mas não só neles. Veremos, a partir de então, os literatos organizarem-se em uma militância pela instauração do hábito de leitura entre a população brasileira. Vale lembrar, a esse respeito, o *Manifesto por um Brasil literário*, publicado em 2009 por entidades ligadas à *Flip* e assinado por milhares de pessoas:

Alfabetizar-se, saber ler e escrever tornaram-se hoje condições imprescindíveis à profissionalização e ao emprego. A escola é um espaço necessário para instrumentalizar o sujeito e facilitar seu ingresso no trabalho. Mas pelo avanço das ciências humanas compreende-se como inerente aos homens e mulheres a necessidade de manifestar e dar corpo às suas capacidades inventivas [...] É no mundo possível da ficção que o homem [...], liberto do agir prático e da necessidade [...] viaja por outro mundo possível. [...] Democratiza-se assim o poder de criar, imaginar, recriar, romper o limite do provável. (MOVIMENTO POR UM BRASIL LITERÁRIO, 2009)

É evidente que o problema da leitura é um tema antigo dos depoimentos de escritores. Já no início do século XX, afinal, as primeiras entrevistas trazem literatos a reclamar da ausência de leitores no país – reclamação constante, de modo geral, durante os cem seguintes. Antes, porém, a formação do público envolvia um problema de base: a alfabetização das massas. Assim Olavo Bilac despeja dados censitários alarmantes no ouvido de João do Rio, e mais de trinta anos depois, Coelho Neto recebe a pergunta “Qual a maneira mais pratica de se

¹¹⁶ SANT’ANNA, Affonso Romano de. In: SÃO PAULO. SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. DEPARTAMENTO DE BIBLIOTECAS PÚBLICAS. **O escritor nas bibliotecas**: diálogos e debates. São Paulo: SMC/BP, 1995, p.10.

combater o analfabetismo?”, ao que responde taxativamente “Ensinando a ler”¹¹⁷. A partir da década de 1980, entretanto, o problema já é menos a alfabetização e mais a instauração de um hábito de leitura no público de jovens estudantes. A leitura, agora como hábito, receberá uma série de predicados:

A literatura tem importância como qualquer outra forma de conhecimento tem importância. A literatura, sendo uma arte, é uma forma de conhecer, ou seja, de perceber a realidade e expressar essa percepção. No caso da literatura, isso é feito com a linguagem, aquele instrumento básico de relacionamento entre as pessoas. Então, é importante que as pessoas, através da literatura, não só aprendam novas maneiras de ver o mundo, mas compreendam sua existência. Aliás, adotar novos comportamentos é o menos importante, quer dizer, fazer o livro para procurar adeptos não é o caso. Agora, num livro, a prosa expositiva conta, e a prosa narrativa mostra. A prosa narrativa não costuma contar tanto quanto a prosa expositiva. A prosa narrativa mostra – e é através do que mostra que ela abre o horizonte das pessoas. E, através do uso das palavras, ela também pode aprimorar a percepção do leitor, a sua capacidade de expressão. E isso é um jogo de idas e voltas, tem efeitos sinestésicos. Enfim, deve-se ler porque é burrice não ler. Deve-se ler porque alguma estatística por aí deve apontar que quem não lê é, em última análise, mais burro – não diria menos esperto, mas mais burro – do que quem lê. E desfruta menos a vida.¹¹⁸

Além de modelos de uma vida artística, portanto, os literatos poderiam ser compreendidos em nosso terceiro estrato como aguerridos defensores do hábito da leitura.

¹¹⁷ COELHO NETO. Entrevistador: Francisco Galvão. In: GALVÃO, Francisco. **A academia de letras na intimidade**. Rio de Janeiro: A Noite S/A, 1937, p.22.

¹¹⁸ RIBEIRO, João Ubaldo. In: PELLANDA, Luís Henrique (org). **As melhores entrevistas do Rascunho**. Porto Alegre: 2010, p.154.

5. DO SILÊNCIO E DOS ABISMOS: considerações finais

Percorremos até aqui, perseguindo diversas temáticas, um século de entrevistas de escritores. Assistimos nesse caminho sempre recortado em três tempos a alguns movimentos que cabe, agora, retomar de maneira sumária, de acordo com os três grandes estratos que pudemos perspectivar.

No primeiro, que recobre o início do século XX até o final da década de 1930, acompanhamos, por meio das páginas de jornais e revistas, o anúncio, de um lado, do fim da arte literária e, de outro, o surgimento de uma nova literatura, bem como de um novo homem de letras; anúncio que se dá, como vimos, em torno das novas relações do escritor com o jornalismo. Este, por sua vez, desponta propagandeado como o caminho de profissionalização do escritor. Em meio a esse cenário polêmico, o interesse pela escrita dos literatos é diminuto e mesmo incidental. Nesse mesmo estrato, por fim, o papel social do escritor pode ser entendido como o de um guia da modernização do país, seja pelas causas nacionalistas por ele encampadas, seja pelo modelo de ilustração que ele representa.

No segundo, que congrega o período entre o fim da década de 30 e o final dos anos 50, há, em um primeiro momento, o abandono sensível da polêmica entre jornalismo e literatura, e se constata, de diversas maneiras, a indistinção entre as categorias de jornalista e literato. É então que os escritores passam a oferecer, nas entrevistas, os detalhes procedimentais de sua prática de escrita: os instrumentos utilizados, os horários cumpridos, as dietas seguidas. Alguns novos elementos, porém, paralelos ao decorrer e ao fim dos conflitos mundiais, marcam rupturas significativas. O primeiro deles remete à presença cada vez mais marcada do mercado editorial e seus problemas; o segundo, à intensa discussão acerca do papel social do escritor diante do novo quadro político. Surgem, assim, os primeiros laivos de um discurso sobre o que depois viria a compor o chamado *processo criativo*, ao passo que os literatos deixariam de lado sua missão nacionalista em favor de um posicionamento marcadamente crítico diante do mundo, podendo ser entendidos, então, como presumidos guardiães da liberdade.

No terceiro e último estrato, aquele que vai da década de 1960 até o início do século XXI, o que vemos é um relativo afastamento do universo dos jornais, denotado como espaço estritamente profissional do jornalista que pode porventura também ser literato; jamais como lócus *a priori* do literato. Ao mesmo tempo, há um investimento cada vez maior na sondagem dos ditos processos de criação literária. Busca-se transpor em detalhes as origens, a gestação e a execução dos textos. Mas não só o processo de criação é que se desenha mais claramente. A

rotina e as narrativas biográficas também ganham mais contornos: os hábitos, a vida familiar, os problemas pessoais do escritor; tudo isso ganha nome e corpo. Sobretudo, são escritores já consagrados e conhecidos do público, cujos depoimentos se repetem, permitindo acompanhar a carreira inteira de alguns deles – tornam-se íntimos do público. É nesse mesmo período que o escritor passa a participar de eventos em bibliotecas públicas, em palestras e feiras literárias, isto é, passa a ser entrevistado de corpo presente com e pelo público. Aí também desponta a afirmação constante tanto de um afastamento de questões políticas, como de uma aproximação a uma ação do escritor não explicitamente social, mas humanizadora. O incentivo à leitura, defendida como um hábito com numerosos benefícios para o leitor, também ganha força nesse terceiro estrato temporal, especialmente a partir dos anos 1980.

Vale ressaltar novamente que a eleição de tais estratos dá-se a partir de um olhar preocupado antes de tudo com as descontinuidades históricas. Seria possível, é claro, apontar nesse trajeto algumas continuidades – não sem desprezar certas particularidades. Visamos, porém, àquilo que surgia tanto como um problema geral para os entrevistados, quanto àquilo que aparecia como diverso do que havia despontado anterior ou posteriormente.

Tais seriam, de todo modo, as linhas gerais que nos trouxeram para o quadro presente: o escritor sendo aquele responsável por publicar obras de ficção, a sua escrita altamente valorizada e destrinchada sob a noção de processo criativo e sua vida pormenorizadamente relatada.

Dito quadro não deixaria de trazer consequências para o universo dos escritores. Tanto em nosso arquivo como em discussões mais recentes, o movimento de especialização do escritor, retirando-o das redações e levando-o para o universo do mercado editorial, onde o aguarda a comunidade de leitores universitários, teria decretado uma nova rotina para o ofício. Se um dia teriam sido as redações as responsáveis por lhes sugar as energias, agora seria o próprio público, sempre disposto em todo lugar a ouvir-lhe as palavras, que lhe impediria de escrever.

Se no início do século não havia público, nos dias presentes, ao que parece, finalmente ele se faria presente. Mas isso seria verdadeiro apenas em parte. Alguns depoimentos contemporâneos explicitam que não só o público ainda seria parco, mas viciado: interessado menos pela leitura dos livros do que pela fala dos literatos, especialmente aquela sobre o seu *fazer*. E o escritor, nesse novo jogo, estaria fadado menos à escrita, e mais à *performance* de palco.

Há um fetichismo sobre o fazer literário, mas eu temo que as pessoas não estejam lendo o livro. No geral, os escritores brasileiros ocupam um espaço

no picadeiro com ingenuidade, como um urso panda no zoo: você pega o cara, o coloca num palco, como uma espécie de prova de que a literatura ainda existe. (CUENCA, 2014)

Dessa maneira, no que diz respeito ao trajeto do próprio escritor em busca de um público e da sonhada independência financeira, estaríamos assistindo ao literato cair, repetidamente, em armadilhas. Primeiramente, a do jornalismo (ainda que este, um dia, fora bem-vindo) e, por fim, o próprio universo editorial e seus derivados: coquetéis, congressos, feiras. Escrever para viver, em nosso país, a julgar pelo que dizem os escritores, não passaria do sonho de alguns poucos sortudos, os *best-sellers* brasileiros como Olavo Bilac, Machado de Assis, Monteiro Lobato, Jorge Amado e Guimarães Rosa. Mas mesmo que fosse possível para todos, não raro os próprios sortudos dizem viver para escrever, isto é, jamais fazerem da escrita um ofício atrelado a prazos, a mandos e desmandos de nenhuma ordem.

Deixando de lado, porém, as consequências para o escritor, voltemos nosso olhar para o outro lado do palco, aquele onde permanecemos nós e também nossos antepassados. Façamo-lo, porém, não para montar pequenos retratos no tempo – como cremos vir fazendo –, mas para trazer à vista, no correr dessas imagens, o surgimento e os desdobramentos de uma nova frente discursiva, por meio da qual é produzido e lançado à circulação um conjunto de verdades sobre a vida e sobre a escrita dos literatos.

*

Vimos que se as entrevistas surgem como uma maneira de aproximar o escritor do público, o efeito que teriam engendrado seria algo da ordem do excesso. Isso porque, nesse século de publicização, nos aproximamos cada vez mais do escritor: de início, adentramos sua casa, constatando que se tratava de um trabalhador como qualquer outro. Mais tarde, conhecemos sua vida íntima, averiguando que ele também tinha alegrias e sofrimentos. Finalmente, dispensamos intermediários: retiramo-lo de onde estiver para alçá-lo aos palanques e propor-lhe questões.

Atuaríamos todos, assim, em uma mesma cena: aquela da circulação, cada vez mais intensa, de enunciados sobre a vida e o trabalho do escritor. Eles circulam pelas páginas de jornais e de revistas, são disseminados no ar pelas estações de rádio, são vistos saindo da boca dos próprios escritores nos canais de TV, figuram nas redes sociais, são ouvidos por toda sorte de platéia (leigos, estudantes, pesquisadores e professores), são citados em sala de aula, em artigos científicos, em teses e em dissertações. Ainda, suas palavras não circulam sem que

se lhes confira um valor. A elas chega-se a atribuir um estatuto semelhante àquele de suas obras; foi o que vimos acerca dos estudos sobre as entrevistas literárias. De todas essas formas, o escritor a falar teria garantido seu lugar junto a essa escola que se confunde com a própria sociedade,

escola *sui-generis* sem penas disciplinares, escola verdadeiramente livre, que o aluno não é obrigado a freqüentar, que penetra todos os dias pelas janelas no interior do lar como os raios do sol, escola que é a mais elevada expressão das relações livres entre as pessoas, umas que sentem necessidade de aprender, outras de ensinar...¹¹⁹

No arco temporal do presente estudo, os argumentos para ouvi-los são incontáveis, mas poderiam ser agrupados de acordo com cinco núcleos de interesse: saber sobre o panorama intelectual presente; aproximar o público do escritor; colher lições de vida para si mesmo; conhecer os detalhes do processo de criação e, por fim, saber da vida dos escritores para saber de suas obras. Sob todas essas justificativas, como vimos, operou-se um interesse cada vez maior por dois grandes temas: a vida dos escritores e a sua escrita.

Nessa escola socialmente espalhada, assim, entre os tantos assuntos e temas tratados pelos literatos, sobre dois deles o público aprenderia cada vez mais. Primeiro, sobre a existência de uma suposta boa escrita: aquela dos literatos, obviamente. Ela toma vulto ao passo que o escritor se especializa como aquele que escreve livros de ficção, afastando-se tanto de missões civilizatórias quanto de rotinas jornalísticas. Ela surge, no princípio, como um problema procedimental e fisiológico para seu operador, sendo imediatamente capturada como um problema que diz respeito à alma, à espiritualidade e mesmo a aspectos psicológicos do escritor. Já vimos que sobre tal escrita se buscam as origens, bem como se descrevem a gestação e a execução. Mas caso reparemos mais ao que dela se diz, seria possível também elencar alguns motivos típicos.

Seria uma escrita com uma vontade independente da vontade do escritor: personagens e ideias, uma vez concebidos, trilhariam seus próprios caminhos, aos quais o escritor teria de se adaptar. Seria ela também independente da vontade do escritor em seu momento de concepção, tomando-o em uma espécie de raptó. E mesmo quando tudo isso fosse negado, e tal escrita fosse apresentada como um processo apenas de labor intenso e artesanal,

Eu não sou desses que sentam à mesa e escrevem, porque foram possuídos. A ideia de escritor que se tem até hoje é profundamente romântica. Veja a estátua de um escultor paulista que eu ganhei na Bienal Nestlé pelo conjunto

¹¹⁹ ORLANDO, Arthur. Entrevistador: João do Rio. In: RIO, João do. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s/d, p.132-133.

da obra: representa Calíope, a musa da literatura, uma mulher possuída por alguma coisa, agitada pela ventania!¹²⁰

que grandes mistérios ela ainda não guardaria na sua relação com a subjetividade dos escritores?

Eu tenho a impressão de que a gente escreve por dois motivos. Ou por excesso de ser – é o tipo do escritor transbordante, como a maioria dos escritores brasileiros; é uma atitude completamente romântica –, ou por falta de ser.

Eu sinto que me falta alguma coisa. Então, escrever é uma maneira que tenho de me completar. Sou como aquele sujeito que não tem perna e usa uma perna de pau, uma muleta. A poesia preenche um vazio existencial. Às vezes, eu escrevo porque quero dizer determinada coisa que eu acho que não foi dita; às vezes, porque me interessa que conheçam meu ponto de vista. Às vezes, escrevo também por prazer.¹²¹

Como bem se vê, trata-se de uma escrita cuja execução estaria aquém ou além dos problemas de ordem técnica; aquém, na medida em que não se trataria somente de aprender a escrever bem e corretamente, isto é, de acordo com as normas gramaticais ou de estilo; além, na medida em que se trataria justamente de ter conhecimento das normas para poder superá-las, ou conferir-lhes plasticidade.

Ainda que em algum momento tenha se dito que se poderia aprender tal escrita na rotina das redações ou mesmo na elaboração dos jornais e revistas escolares, com o tempo, dir-se-ia mesmo que ela não seria algo capaz de se aprender, como outras atividades, por meio do ensino, sobretudo o escolar: “Não acho que poesia se aprenda em escola – evidentemente. A poesia obedece a um impulso interior e a uma certa vocação, uma certa fatalidade”¹²².

Todos esses atributos, como vimos, ganham força com a entrada em cena da noção de processo criativo. Assim, quanto mais interrogássemos seus meandros e motivações, mais constataríamos seu caráter inapreensível, isto é, a impossibilidade de se aprender a escrever como os escritores.

Uma constatação semelhante teria levado Michel Foucault, em sua aula inaugural no Collège de France, a tratar tal questão. O professor estreante apresenta, sob o título de *A ordem do discurso* (1996), a hipótese geral de suas investigações: *grosso modo*, a existência

¹²⁰ MELO NETO, João Cabral de. Entrevistador: Giovanni Ricciardi. In: RICCIARDI, Giovanni. **Auto-retratos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 160.

¹²¹ MELO NETO, João Cabral de. Entrevistador: Giovanni Ricciardi. In: RICCIARDI, Giovanni. **Auto-retratos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 160.

¹²² ANDRADE, Carlos Drummond de. Carlos Drummond de Andrade [jun.1963]. Entrevistador: Pedro Bloch. In: BLOCH, Pedro. **Vida, pensamento e obra de grandes vultos da cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Bloch, 1989, p.91-98.

de procedimentos de controle e ordenação da produção de discursos em nossa sociedade. A discursividade pública dos literatos, então, poderia ser analisada no contexto daquilo que Foucault denomina procedimentos de sujeição do discurso. O triunfo de tais formas de sujeição, segundo o filósofo, estaria na capacidade de operar a rarefação ou o controle dos discursos não por meio da conjuração ou domínio de seus poderes, mas antes pela determinação das condições de seu funcionamento. Um controle positivado, portanto, que determinaria sistemas complexos de restrição sob os quais se ordenariam e se tornariam possíveis justamente a troca e a comunicação de saberes. “A comunicação universal do conhecimento, a troca indefinida e livre dos discursos” que teria caracterizado a cultura europeia, em oposição ao “saber monopolizado e secreto” de outras quaisquer (p.38), não passam, para Foucault, de mitos insustentáveis. Outras táticas, mais sutis e não eminentemente repressivas, delimitariam quais seriam os sujeitos a operar determinados discursos: qual estatuto, quais lugares, quais exigências deveriam cumprir para tanto. Sujeição discursiva, em suma.

Seriam exemplos dessa sujeição os rituais da palavra (presentes nos contextos terapêutico, judiciário, político etc.), as doutrinas (religiosas, filosóficas ou políticas), o sistema escolar (com seus papéis determinados) e as sociedades de discurso, onde Foucault aloca, ainda que de maneira hipotética, algo próximo ao nosso objeto de investigação. A lógica basal de referida sociedade consistiria em fazer circular determinados discursos sem que seus detentores sejam despossuídos por essa distribuição. Explicitando seu modo de funcionamento particular, Foucault utiliza-se do exemplo dado pelos rapsodos da Antiguidade. Tratar-se-ia, na prática destes, de manifestar ritualisticamente os poemas, recitando-os, fazendo-os variar ou empregando-lhes quaisquer outras alterações comuns, sem, contudo, divulgar nesse mesmo ritual o conhecimento necessário para dominar tal prática. Aprender suas técnicas, aqui explanadas como uma série de procedimentos mnemônicos complexos, seria algo a que apenas aqueles inseridos no grupo dos rapsodos teriam acesso. Um conhecimento protegido, portanto, conquanto justamente manifestado.

É nessa altura que Foucault aventa a seguinte hipótese:

É certo que não mais existem tais “sociedades de discurso”, com esse jogo ambíguo de segredo e de divulgação. Mas que ninguém se deixe enganar; mesmo na ordem do discurso verdadeiro, mesmo na ordem do discurso publicado e livre de qualquer ritual, se exercem ainda formas de apropriação de segredo e de não-permutabilidade. É bem possível que o ato de escrever tal como está hoje institucionalizado no livro, no sistema de edição e no personagem do escritor, tenha lugar em uma “sociedade de discurso” difusa, talvez, mas certamente coercitiva. A diferença do escritor, sem cessar oposta por ele mesmo à atividade de qualquer outro sujeito que fala ou escreve, o

caráter intransitivo que empresta a seu discurso, a singularidade fundamental que atribui há muito tempo à “escritura”, a dissimetria afirmada entre a “criação” e qualquer outra prática do sistema lingüístico, tudo isto manifesta na formulação (e tende, aliás, a reconduzir no jogo das práticas) a existência de certa “sociedade de discurso”. (1996, p.40-41)

É provável que tal sociedade de discurso dos escritores, tal como pensada por Foucault, tivesse limites empíricos maiores do que aqueles de nosso objeto de análise: a voz pública do escritor. Ainda assim, foi possível averiguar por meio dos depoimentos, algumas questões importantes e que dizem respeito justamente ao sistema editorial e à especialização do escritor como aquele que escreve livros, bem como – e de maneira explícita – tudo o que diz respeito à “diferença do escritor, sem cessar oposta por ele mesmo à atividade de qualquer outro sujeito que fala ou escreve” (p.41).

Assim, ganham mais sentido alguns procedimentos ou cerimoniais do universo literário, como aqueles que acompanham o ingresso dos novos escritores. Estes seriam recebidos de todos os lados com arroubo e festa – seja pelas instituições, seja pelo público.

A Academia Brasileira de Letras espera, de braços abertos e com banda de música na porta, seu novo membro que deverá ser eleito por unanimidade: Guimarães Rosa, o genial escritor brasileiro que está invadindo o mundo com sua obra. O espanto dos editores e da crítica de todos os países, que vêm conhecer o singular homem de letras, tem sido imenso. O impacto é o da descoberta avassaladora de algo novo, inédito, neste mundo já sem originalidades.¹²³

Mas a alegria da admissão teria seu reverso. Se alguém um dia porventura deixasse o grupo, causaria espanto. De outra maneira não seria possível compreender o rebuliço e a polêmica em torno do “abandono das letras” de um deles: Raduan Nassar. Ele, segundo consta e para assombro de todos, trocou a literatura pela agricultura. A tal gesto, respondeu José Castello, crítico e jornalista, que “Raduan Nassar não suportou ser um grande escritor e desistiu da literatura para criar galinhas” (CASTELLO apud CARIELLO, 2012). E Leyla Perrone-Moisés, personagem de vulto na crítica e academia atuais, tentou justificar o silêncio do escritor devido a seu temperamento, alegando que o “impaciente Raduan [...] finge não acreditar no valor da literatura apenas porque sua ação no mundo não é imediata e visível”, e acrescentou piamente, ainda esperançosa de seu retorno às editoras, que “o deus da literatura nem sempre abandona os que dele descreem” (PERRONE-MOISÉS apud CARIELLO, 2012). Sabemos, com Barthes (1970), que isso não foi sempre assim. O abandono das letras teria sido recebido como um problema apenas para os modernos. O silêncio de Rimbaud teria

¹²³ BLOCH, Pedro. **Vida, pensamento e obra de grandes vultos da cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Bloch, 1989, p.99.

soado como “uma conversão inexplicável” (p.35), ao passo que ninguém teria se espantado com a mudança de ofício de Racine.

Em sua defesa, o egresso trouxe à baila uma denúncia, que tomamos aqui como um sinal, senão dos tempos, ao menos de algo que se tornava, já em nosso passado recente, insuportável para alguns dos integrantes do grupo.

Escrever hoje não tem nada a ver com a fantasia que vivi um dia. Escrever era uma saída, resistência, atividade asseada, esse papo, entende? Vendo depois a manipulação da produção literária, o comércio de prestígio, as paixões em jogo e etc., me dei conta de que não passamos todos duns pobres-diabos, e que fazer literatura é só um jeito maroto de cair na vida.¹²⁴

A sentença final viria de Clarice Lispector, tantas vezes entrevistada, tantas outras premiada, outrora entrevistadora e obstinada investigadora dos processos de criação. A escritora desabafa aos confrades que a entrevistam em 1976: “Não, não sei explicar, mas prêmio é fora da literatura – aliás, literatura é uma palavra detestável –, é fora do ato de escrever”¹²⁵.

Mas há outra história que, de tão bela, optamos por transcrever quase integralmente. Utilizaremos-na como disparador do que pretendemos discutir ao longo deste trabalho. Trata-se da narrativa do encontro entre o mesmo José Castello, citado acima, e Clarice Lispector, que nos acompanhará nesses últimos momentos como uma espécie de breve personagem conceitual.

Rio de Janeiro, novembro de 1974: aos vinte e três anos de idade, apenas começando minha carreira de jornalista, passo secretamente a rascunhar alguns textos de ficção. Exercícios penosos, em que avanço em ritmo vacilante, sem certeza do rumo que desejo seguir.

Há, nesse momento, um livro que não consigo parar de ler: *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector. Eu o descobri um dia, ao acaso, na estante de uma irmã. Comecei a leitura sem nenhuma convicção e logo esbarrei em seu espírito acidentado e aflitivo. Insisti. Não pude largá-lo mais.

Tentando unir as duas experiências, envio um dos pequenos textos que acabo de escrever, que não chega a ser mais que uma confissão, para o apartamento de Clarice Lispector, no Leme. Mando junto meu endereço e telefone, na esperança de que ela, um dia, venha a me responder. Os dias passam e desisto de esperar. Volto a *G.H.*

Vésperas de Natal: o telefone toca e uma voz arranhada, grave, se identifica: “Clarrrrice Lispectorrr”, diz. Ela entra logo no assunto. “Estou ligando para falar de teu conto”, continua. A voz, antes vacilante, agora se torna mais firme: “Só tenho uma coisa para dizer: você é um homem muito medrrroso”, e os erres desse “medrrroso” até hoje arranham minha memória. O silêncio ensurdecido que se segue me faz acreditar que Clarice desligou o telefone

¹²⁴ NASSAR, Raduan. Entrevistador: Edla van Steen. In: STEEN, Edla van. **Viver e escrever**: volume 2. Porto Alegre: L&PM, 2008, p.104-105.

¹²⁵ LISPECTOR, Clarice. Depoimento para o MIS [20 out. 1976]. In: ROCHA, Evelyn (org.). **Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p.156.

sem ao menos se despedir. Mas logo sua voz ressurgiu: “Você é muito medroso. E com medo ninguém consegue escrever.”

Depois, Clarice me deseja Feliz Natal – e sua voz soa distante, indiferente, como a de um comercial na TV. “Para a senhora também”, eu digo, arrastando as palavras, que rangem em minha boca, sem coragem de sair. Há mais um silêncio e volto a pensar que ela desligou. Entrego todo o meu medo ao dizer: “Alô?” Clarice é lacônica: “Por que diz *alô*? Ainda estou aqui, e no meio de uma conversa não se diz *alô*.”

Nada mais temos a nos dizer e ela se despede. O telefonema é rápido, mas deixa em mim seqüelas íntimas que ainda hoje, mais de vinte anos depois, não digeri inteiramente. Posso dizer, se for para me lamentar, que ele me paralisou. Posso dizer o contrário: que ele me serviu de acesso a algo que desconhecia. Até hoje não posso escrever – reportagens, cartas pessoais, diários de viagem, ficções, biografias – sem pensar em Clarice Lispector. É como se ela vigiasse às minhas costas, repetindo o aviso: “Com medo ninguém consegue escrever...”

Maio de 1976. Na redação de *O Globo*, jornal para o qual colaboro, espalha-se a notícia de que Clarice Lispector decidiu nunca mais receber a imprensa. Um motivo suficiente para que me encomendem uma entrevista com a escritora. Jornalistas têm uma atração sem limites por obstáculos; vivemos tentando superar barreiras, abrir portas, vencer resistências, ultrapassar fronteiras. Não é esse o meu temperamento, mas é o que a profissão me obriga a exercitar.

Telefone, constrangido, para Clarice. Uma voz pede que eu espere um momento, mas sou obrigado a enfrentar, mais uma vez, um longo silêncio. Por fim, Clarice atende o telefone. Tendo certeza de que sou um intruso, digo o que quero e aguardo a sua recusa. Para minha surpresa, Clarice aceita me receber.

Chego ao edifício em que Clarice Lispector mora, na Rua Gustavo Sampaio, no Leme, e me identifico. Ainda tenho a sensação de que sou um invasor. Sentado diante da mesa da portaria, um homem de cabeça branca, aspecto entediado, me pergunta: “Aonde você vai?”. Indico o apartamento que Clarice me deu por telefone. Ele vacila. Folheia um caderno de capa negra que tem diante de si, vigia-me com a beira dos olhos e nada mais diz.

“Tenho hora marcada”, insisto. “Ela está me esperando”. O porteiro volta a me olhar. Sinto, porém, que seu pensamento está em outro lugar, que ele age para esconder o que pensa. Pigarreia, fecha o caderno e diz: “D. Clarice não está”. E, porque se assusta com meu susto, completa: “Ela acabou de sair. Um imprevisto.”

Decido que não vou desistir. Como se o tempo se quebrasse, todo o caminho que percorri para chegar até ali é repassado em minha memória. Descobri Clarice por acaso. Atravessara *G.H.* com dificuldade, sempre prestes a desistir, e acabara encontrando o que não procurava. Agora não seria o porteiro quem iria me tomar o que já era meu.

Teimo: “Mas ela garantiu que estaria. O senhor não quer insistir?” O homem volta a me envolver com seu cansaço e, abaixando a voz, me diz: “D. Clarice está, mas me pediu para dizer que não está.” Parece realmente aliviado por dizer a verdade.

Peço que tente pelo menos uma vez. O porteiro pega o interfone, aperta um botão e depois diz: “D. Clarice, é aquele rapaz. Ele insiste em subir.” Novo contra-senso: Clarice, sem discutir com o empregado, autoriza minha subida. Penso que quis, talvez, testar minha obstinação [...].

Ainda no elevador, trato de ensaiar as palavras que devo usar para agradecer, mas quando ela abre a porta do apartamento emudeço. Encontro outra vez um grande silêncio, que agora está dentro de mim. Vejo uma mulher de

turbante, mal vestida, quase negligente. O batom, escandaloso, não segue bem a linha dos lábios. A pele é branca e adoentada, leitosa, como se estivesse desbotada. É uma mulher alta, ou pelo menos que me olha de cima. Fica parada esperando que eu diga qualquer coisa.

Eu digo: “temos hora marcada.” Ela responde: “Eu dei ordem ao porteiro para não deixar ninguém subirrr”, e lá estava a voz do telefone, agora incorporada numa mulher, e arrastando sua cauda de erres. “Mas já que você subiu...”, ela se corrige, e há novo silêncio, completado assim: “Então entre.” Não é, evidentemente, uma escolha. Ela não quer se aborrecer, não tem forças para brigar, e então me recebe. Entro.

Clarice parece habitar outra esfera, situada além do humano, e estar ali representada apenas por uma máscara. Conduz-me até uma sala abafada, com móveis de uma modernidade duvidosa e um conjunto desorganizado de telas nas paredes. Muitas delas, logo percebo, retratos da escritora assinados por pintores de prestígio. Eu me sinto em um museu e me pergunto se Clarice também é pintora. Ela aponta um sofá e diz: “Então você quer uma entrevista.” Bem, essa é a desculpa.

“Sim, uma entrevista”, eu respondo, certo de que ela começa e entender. Clarice me examina detidamente, tentando achar em mim, talvez, algum sinal de que pode confiar no que digo. Ao se dar por satisfeita, comenta: “Bem, você já está aqui.” Mas logo em seguida me aplica um golpe delicado: “Então você é o autor daquele conto.” O “autor” ali é ela, eu sou apenas um repórter – então essa observação me choca. Ainda assim, envaidecido, respondo que sim. “Sou eu mesmo.” Estou tentando tomar a observação como uma gentileza, quando ela me fulmina: “Não gostei de seu conto. Você é muito medroso para ser escritor.”

Sentamos. Tento me recuperar do golpe voltando simplesmente às minhas perguntas. Tiro, então, da pasta um pequeno gravador com que pretendo registrar a entrevista e, distraído, coloco-o sobre a mesa de centro. Assim que vê o gravador, Clarice começa a gritar. “Ah, ah, ah!” Emite vagidos longos, lamentos despidos de sentido, e só posso entender, entre eles, uma palavra: “Não.” Meus olhos percorrem a sala em busca da ameaça que ela deseja afastar. Não a encontro.

Clarice se levanta e, andando pela sala, querendo fugir, mas sem poder encontrar a saída, aumenta o tom de seu lamento. “Ah, ah, ah!”, ela continua, e eu a olho. Insisto em procurar a origem daquele grito: se a sala está sendo invadida por algum desconhecido, se há algum foco de incêndio, algum sinal de tragédia a que ele possa corresponder. Nada vejo. Clarice continua a rodopiar num balé sem sentido, os braços estirados, em hélice, arrastada por um vento invisível, o rosto aos pedaços. “O que está havendo?”, grito. Ela não pode responder.

Uma mulher, vinda não sei de onde, aparece na sala e a abraça com energia. Um abraço ambíguo, que é ao mesmo tempo um golpe de força, como esses movimentos desonestos com que os boxeadores imobilizam seus adversários. Permanecem abraçadas um longo tempo. Então, mais controlada, Clarice passa a apontar para o gravador. “Tire isso daqui!”, diz ela, finalmente. “Não quero isso aqui!”, estica os braços; suas mãos se torcem, querendo pegar e, ao mesmo tempo, tentando fugir. Seus olhos, mais lindos que nunca, estão mareados de desespero.

“Tire isso imediatamente.” Olho para meu pobre gravador, uma máquina desgastada e precária, e ainda não posso entendê-la. “Isso o quê?”, pergunto. A mulher que a abraça, com voz de enfermeira, responde: “Minha amiga se refere ao gravador. Guarde-o, por favor.” Faço um movimento em direção a ele, mas Clarice se antecipa e dá uma ordem: “Me passe isso aqui.” Sem pensar, entrego-lhe o gravador. Ela o pega com as pontas dos dedos, cheia de

repulsa, e fica parada alguns segundos, controlando a respiração. Depois, vira-se e desaparece no corredor escuro, seguida pela mulher.

Fico sozinho na sala, diante daquelas paredes cheias de quadros, cheias de Clarices que me vigiam, e me pergunto o que é esperado que eu faça. Que vá embora sem me despedir? Que aguarde pacientemente por sua volta? Que as siga? Ainda estou dividido entre essas soluções, todas de aparência inútil, quando Clarice retorna com as mãos vazias. “Agora podemos conversar”, diz ela, em tom mais brando. E completa: “No fim da entrevista, eu lhe dou aquilo de volta.” E poucas vezes ouvi palavras tão monstruosas quanto esse “aquilo”.

Mais tranquila, ela consegue perceber, por fim, que também eu estou chocado. “Tranquei-o em meu armário”, diz, exibindo a chave e um ar vitorioso, que me faz lembrar dos caçadores fotografados ao lado de suas vítimas. E, com a voz burocrática dos porteiros e recepcionistas, completa: “Não se preocupe. Na saída, eu devolvo.” Mostra-se disposta a conversar. “E agora?”, diz ela, indicando que espera minhas interrogações.

Senta-se. Inseguro, decido começar a conversa por generalidades. Perguntas clássicas, impessoais, que lhe abrissem caminho a qualquer tipo de resposta, meras gentilezas disfarçadas de interrogações.

A entrevista é tensa, cheia de suspeitas e mal-entendidos. Sem poder esquecer de seus gritos, e sem conseguir pensar, eu lhe faço perguntas de iniciante. Clarice tenta demonstrar paciência, mas me responde com frases rápidas, de evidente mau humor. A conversa não avança. Sei que minha entrevista fracassou.

“Por que você escreve?”, pergunto, em um de meus piores momentos. Clarice franze o rosto em desagrado. Levanta-se, ameaça ir em direção à cozinha, mas pára e reage: “Vou lhe responder com outra pergunta: – Por que você bebe água?” E me encara, com raiva, disposta a encerrar ali mesmo nossa conversa.

“Por que bebo água?”, pergunto, para ganhar tempo. E eu mesmo respondo: “Porque tenho sede.” Melhor seria ficar calado. Então, Clarice ri. Não um riso de alívio, mas de irritação contida. E me diz: “Quer dizer que você bebe água para não morrer.” Agora parece falar apenas consigo mesmo “Pois eu também: escrevo para me manter viva.” E, com um olhar debochado, me passa um copo de Coca-Cola.

Nunca imaginei que pudesse fracassar assim. A entrevista, que mal começara, estava quase no fim, pois o que mais eu poderia perguntar depois disso? Mas cumprio o meu papel, pois há um salário a receber. Faço as perguntas adequadas, e ela responde, sempre com certo desdém. Clarice também sabe que a entrevista terminou naquela primeira pergunta desastrosa, o resto é só arremedo. E me suporta até o fim.

Depois, quando penso que está prestes a me enxotar, ela me convida para ir até a cozinha. “Vamos comer um pedaço de bolo”, anuncia. Ela tira da geladeira um bolo confeitado, coberto de merengues e frutas vermelhas. Parte fatias fartas, que dispõe em pratos baratos. A mesa, de fórmica, não tem pés muito firmes e balança. Ela não toca no bolo, limita-se a beber.

“Ultimamente, só consigo tomar Coca-Cola”, diz. E toma dois, três copos duplos, em goles longos.

Já não espero mais nada, quando Clarice diz: “Gosto de você.” Vendo que aquela declaração me surpreende, ela se explica: “Você também sabe que isso tudo é uma tolice”. (CASTELLO, 1999, p.19-25)

Castello passa então a narrar seus encontros posteriores com a escritora. Breves, mas intensos. Pouco tempo depois, Clarice seria diagnosticada com câncer, vindo a falecer no dia 9 de dezembro de 1977. O amigo compareceu a seu enterro e

na volta, tentando evocar os momentos frágeis que passamos juntos, recordo-me de uma frase, uma frase terrível, que eu havia esquecido: “Entenda uma coisa: escrever nada tem que ver com literatura”, acho que ela me disse. Mas terá mesmo dito, ou terá sido apenas o que me ficou do que não conseguiu dizer? E como seria isso? Se não era a escrita, o que seria a literatura? Que fenda era essa que Clarice, enchendo-me de coragem, abria sob os meus pés? (p.27)

Talvez aqui a recusa de Clarice à literatura ganhe mais clareza. Ela é negada para e diante do amedrontado aspirante a escritor. Seria, assim, uma lição necessária para que ele tomasse a coragem para começar a escrever. Seria preciso esquecer a literatura e seus prêmios, a literatura e seus autores, a literatura e seus questionamentos sobre a escrita. Tolices, enfim.

Mas se àqueles que buscam ingressar no ramo literário a literatura conformaria um obstáculo fantasmagórico, que dizer então daqueles que se não gostariam de se tornar escritores, quisessem apenas e tão somente escrever?

Rodeados de confissões dos literatos, estaríamos sujeitos, todos, ao medo de escrever. Medo diante dos escritores. Medo diante de seus processos criativos. Medo diante de uma escrita confessada: vinda sempre sabe-se lá de onde, quiçá de algum compartimento secreto dentro do escritor, e só dele. Medo da erudição dos literatos ou de sua inventividade. Medo de suas fascinantes vidas. Medo de seus olhares penetrantes, do timbre de sua voz, de seus cigarros.

Fizemos dos escritores nossos fantasmas, e não haveria mais como dissipá-los. Suas vozes passaram a rondar, oriundas de figuras íntimas, quase encarnadas, o texto a ser lido. Foucault já apontou tal efeito tanto em sua conferência *O que é um autor?* (2006a), como em sua aula inaugural *A ordem do discurso* (1996). Nesses textos, a função-autor, especialmente vigorosa na ordem do discurso literário, tanto efetuaría uma forma de controle dos sentidos possivelmente perigosos trazidos pela ficção, quanto ordenaria os diversos destinos de um texto, seu estatuto, sua classificação, seu lugar em relação a outros etc. Dois efeitos que adviriam da atribuição de um nome a um conjunto de textos, atribuindo-lhe, respectivamente, uma entidade real e uma unidade temática – um nexo dado pela noção de “individualidade”. E nas salas de aula de escolas e de faculdades, seria difícil não encontrar, a propósito de um texto, discussões que tomassem em conta dados biográficos, de contexto histórico e de projetos literários.

Mas os escritores se poriam a rondar também e obstinadamente as páginas em branco. Isso porque escrever, agora é fato sabido de todos, não é um gesto qualquer, tampouco destinado a quem quer que o deseje executar. Diante de todas essas vozes supostamente detentoras da escrita, gravar palavras no papel não poderia mais ser o gesto desavisado dos bancos escolares ou dos clubes literários. Não mais as redações receberiam cartas aos montes, escritas por pré-adolescentes que hoje, nos parecem tão presunçosos. Restaria a nós, o público, sermos leitores. Um hábito que nos tornaria mais inteligentes, devendo ser fomentado desde a primeira infância.

Assim, um gesto que poderia ser simples torna-se demasiado complexo. Obcecados por uma prática que se diz criadora, afundar-nos-íamos determinados em seus mistérios. Expor, expor cada vez mais, e mais detalhadamente, a prática dos escritores. Expor ainda mais, quando se declarasse o mistério absoluto: o de que lá nada haveria para se buscar. Daí ser possível pensar em uma lógica de hiperexposição do segredo que teria engendrado, então, um problema controverso: não a imaginável abertura e democratização da escrita, pela via do conhecimento público, mas a obliteração e a elitização paulatinas dessa prática, pela via da circulação massiva, contínua e caótica de enunciados sobre uma escrita criadora.

E se enfim conviêssemos que só os deuses criam coisas a partir do nada; que aos homens caberia, quando muito, transformar, recombina, rearranjar o que o mundo já oferece? Poderíamos, então, nos contentar com a bela imagem proposta por Roland Barthes: a barca mitológica dos argonautas.

A afetividade que existe no fundo de toda a literatura comporta apenas um número reduzido de funções: *desejo, sofro, indigno-me, contesto, amo, quero ser amado, tenho medo de morrer*, é com isso que se deve fazer uma literatura infinita. A afetividade é banal, ou, se se quiser, típica, e isso comanda todo o ser da literatura; pois se o desejo de escrever é apenas a constelação de algumas figuras obstinadas, só é deixada ao escritor uma atividade de variação e de combinação: nunca há criadores, apenas combinadores, e a literatura é semelhante à Barca de Argos: a barca de Argos não comportava – em sua longa história – nenhuma criação, apenas combinações; presa a uma função imóvel, cada peça era entretanto infinitamente renovada, sem que o conjunto deixasse de ser a barca de Argos. (1970, p.21)

Se assim arbitrado o ofício, restaria ao escritor uma atribuição meramente humana; ao menos, histórica.

O escritor não tem absolutamente de arrancar um verbo ao silêncio, como se diz nas piedosas hagiografias literárias, mas ao inverso, e quão mais dificilmente, mais cruelmente e menos gloriosamente, tem de destacar uma fala segunda do visgo das falas primeiras que lhe fornecem o mundo, a história, sua existência, em suma um inteligível que preexiste a ele, pois ele vem num mundo cheio de linguagem e não existe nenhum real que já não

esteja classificado pelos homens: nascer não é mais do que encontrar esse código pronto e precisar acomodar-se a ele. (p.22)

Mas talvez restasse, ainda assim, como salvo-conduto do literato para o Olimpo (e da literatura) o difícil trabalho com o visgo das palavras primeiras: ainda a escrita literária; ainda a escrita do *escritor*.

Seria o caso, então, de nos valermos da voz de outros iconoclastas. Do lado dos escreventes de Barthes: aqueles para quem a escrita não almejaria a intocabilidade dos atos intransitivos, para quem escrever não seria jamais um ato *a priori* transgressivo ou do lado de fora do poder e do tempo.

Para esses, escrever não seria criar. Na toada do que já dizia Barthes sobre as variações, escrever surge, para Tomaz Tadeu (2007), como um gesto aberto de profanação.

[...] 90. Não cite. Vampirize. 28. Não ornamente. Desmanche. 39. Não embeleze. Suje. 89. Não decore. Borre. 55. Não limpe. Manche. 145. Não floreie. Desflore. 18. Não regule. Fabule. [...] 10. Não discorra. Distorça. 66. Não discurse. Desconverse. 200. Nem ordem, nem inversão. Diversão. 22. Não explique. Complique. 9. Não empilhe. Cave. 69. Não empaste. Raspe. 33. Não enfileire. Descarrilhe. 88. Não siga o caminho. Saia do trilho. 301. Não focalize. Disperse. 15. Não organize. Embaralhe. 78. Não dê forma. Deforme. 35. Não funda. Confunda. 101. Não centralize. Distribua. 102. Pra quê régua? Enfie os dedos. 38. Pra quê compasso? Meta os pés. (p. 309-310)

Para outros, escrever não dispensaria o gesto conexo do recortar-colar. Operação trivial, nada transcendente. Assim Antoine Compagnon (1996) tece o elogio de tais procedimentos, apresentando para uma revista literária o depoimento de um guarda-florestal, ou daquele que denomina *o homem da tesoura*:

Tenho uma biblioteca unicamente para meu uso e não a apresento como exemplo. Movimento-me muito durante o dia, e à noite gosto de descansar perto dos meus livros. É meu refúgio, uma toca diante da qual apaguei todas as pegadas – ali estou em casa. Há livros de todos os tipos, mas se você fosse abri-los, ficaria surpreso. São todos incompletos, alguns não contêm mais do que duas ou três folhas. Acho que se deve fazer comodamente o que se faz todos os dias; então leio com a tesoura nas mãos, desculpem-me, e corto tudo o que me desagrada. Faço assim leituras que não me ofendem jamais. De Loups (Lobos), conservei dez páginas, um pouco menos do que de Voyage au Bout de La Nuit (Viagem ao Fim da Noite). De Corneille, conservei todo o Polyeucte e uma parte do Cid. De meu Racine, não suprimi quase nada. De Baudelaire, conservei duzentos versos e de Mugu um pouco menos. (p.30)

Ler com a tesoura nas mãos, já que, para Compagnon,

escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao da escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é

repetir o gesto arcaico do recortar-colar, a experiência original do papel, antes que ele seja a superfície de inscrição da letra, o suporte do texto manuscrito ou impresso, uma forma da significação e da comunicação lingüística. (p.41)

E dessa verdade, afinal, os escritores já saberiam há muito tempo. Jonathan Lethem (2012), em um ensaio que aborda a noção de influência na produção cultural e sua relação com a questão dos direitos autorais, enumera uma extensa lista de plágios e apropriações presentes em obras de autores consagrados da literatura universal: “A invenção, deve-se admitir com humildade, não consiste em criar a partir do nada, mas a partir do caos. Todo artista conhece essas verdades, não importa o quanto ele ou ela encubram tal conhecimento”. (p.121)

Naturalmente, não se trata aqui de fazer uma defesa do plágio, mas de trazer à tona o que nos parece um aspecto fundamental do trabalho da escrita: o exercício da liberdade diante do que já se escreveu. Não é de plágio, tampouco de influência que tratamos, afinal. Ao contrário, referimo-nos a um tipo de coragem que implica dar uso ao que se lê ou ao que se pensa. Transtornar a escrita e a leitura: é disso que tratamos. Na expressão exata de Julio Groppa Aquino (2011, p.651): “Ler, portanto, com olhos nunca cabisbaixos”.

Quem sabe assim pudéssemos nos deixar atravessar por uma experiência outra da escrita. Uma experiência perspectivada por Aquino, a partir do diálogo que estabelece com Michel Foucault, como

uma experiência de transformação do que se pensa e, acima de tudo, do que se é; uma experiência avessa, ademais, a qualquer apelo comunicativo ou normativo. Em última instância, apenas superfície de inscrição de uma vida: seus revezes, suas circunvoluções, seu inacabamento compulsório. (2011, p. 644)

Talvez Clarice Lispector intuísse isso, ou parte disso. Daí o incômodo, ou algum contragosto, que se adivinha em sua última entrevista para a TV Cultura, em 1977. Um encontro difícil, que parece sempre a ponto de ruir. O olhar da escritora, um tanto duro, diria muitas coisas: entre elas, algum cansaço e certa exasperação. É a mesma Clarice que já havia dito:

Quando começam a me fazer muitas perguntas complicadas, me sinto como a centopeia, que um dia lhe perguntaram como ela não se atrapalhava ao caminhar com cem pés. Ela foi demonstrar sua técnica, e acabou desaprendendo-a. Eu também tenho medo disso.¹²⁶

¹²⁶ LISPECTOR, Clarice. Uma tarde com Clarice Lispector [03 jan. 1971]. In: ROCHA, Evelyn (org.). **Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p.62.

A mesma Clarice que já dissera que “a resposta mais autêntica a quase tudo o que você me perguntou seria: não sei”¹²⁷. A mesma Clarice que sofrera de solidão por se tornar, já no início de sua carreira, um mito: “muitas pessoas acham, mas não sou nenhum bicho-papão. Mas pareço condenada a viver sozinha – dormir cedo, ir ao cinema sem ninguém ao meu lado. É o preço da fama”¹²⁸. A mesma Clarice que dissera um dia, de maneira tão cândida: “quando criança, eu achava que os livros não eram escritos por gente, eram como árvores que nascem sozinhas. Quando descobri que por trás deles havia um autor – então eu também quis experimentar”¹²⁹. Essa mesma Clarice receberia de seu último entrevistador a pergunta “no seu entender, qual é o papel do escritor brasileiro hoje em dia?”, à qual responderia brevemente: “O de falar o menos possível”¹³⁰.

Tomar coragem para escrever, desse modo, implicaria fazer calar em nós mesmos as vozes da escrita que, atravessando um século, ainda vigoram entre nós. Dito de outro modo, tratar-se-ia de depositar nossa confiança na fenda a que se refere José Castello: de um lado, a escrita; de outro, a literatura; e, entre elas, um abismo sem fim. Quem sabe assim, silenciosos, pudéssemos liberar a nós mesmos para um encontro potente com um gesto que pode ser belo, como tantos outros: escrever. Um gesto, vale lembrar, sempre silencioso.

¹²⁷ LISPECTOR, Clarice. Clarice Lispector responde: angústia depende do angustiado [18 set. 1963]. In: ROCHA, Evelyn (org.). **Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p.30.

¹²⁸ LISPECTOR, Clarice. Que mistérios tem Clarice Lispector [05 fev. 1969]. In: ROCHA, Evelyn (org.). **Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p.45.

¹²⁹ LISPECTOR, Clarice. Acho que consigo entrevistar os outros melhor do que ser entrevistada [25 jan. 1969]. In: ROCHA, Evelyn (org.). **Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p.49.

¹³⁰ LISPECTOR, Clarice. A última entrevista [1977]. In: ROCHA, Evelyn (org.). **Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p.179.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Tiago César; LANNES, Joaquim Sucena. Questão de estilo: evolução dos manuais de redação dos jornais Folha de S. Paulo e O Estado de São Paulo. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 13., 2008, São Paulo, **Anais...** São Paulo: INTERCOM, 2008. Disponível em: http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/cs_unesp/article/download/3664/3452. Acesso em: 01/03/2012.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1984.
- ALMEIDA, Leonardo Pinto de. O conceito foucaultiano de literatura. **Filosofia Unisinos**, Porto Alegre, v.9, n.3, p.269-280, set./dez. 2008.
- APPARECEU em Santos. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 02 mar. 1905, p.1
- AQUINO, Julio Groppa. A escrita como modo de vida: conexões e desdobramentos educacionais. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.37, n.3, p. 641-656, set./dez. 2011.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa**: Brasil, 1800-1900. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.
- _____. **História cultural da imprensa**: Brasil, 1900-2000. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- BARTHES, Roland. O escritor de férias. In: _____. **Mitologias**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009. p.32-35.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III**: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1991.
- BILAC, Olavo. **Ironia e piedade**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1916.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BRITO, José Domingos de. **Por que escrevo?** São Paulo: Novera, 2007.
- BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil – 1900**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1960.
- CAMINHA, Edmilson. **Palavra de escritor**. Brasília: Thesaurus, 1996.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas cidades/Ouro sobre azul, 2004. p.169-191.
- CARIELLO, Rafael. Depois da lavoura. In: **Piauí**, ed.70, jul. 2012. Disponível em: revistapiaui.estadao.com.br/edicao-70/questoes-pos-literarias/depois-da-lavoura. Acesso em: 30/07/2012.
- CARONE, Modesto. Um espólio de alto valor. In: KAFKA, Franz. **Narrativas do espólio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.213-222.
- CASTELLO, José. **Inventário das sombras**. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- CAVALHEIRO, Edgard. **Testamento de uma geração**. Porto Alegre: Globo, 1944.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- _____. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- _____. **Literatura para quê?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COSTA, Cristiane. **Pena de aluguel**: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Escritores jornalistas no Brasil**: 1904/2004. Tese (Doutorado). – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

CUENCA, João Paulo. O escritor no picadeiro. **O Globo**, Rio de Janeiro, 9 ago. 2014. Prosa, Caderno 7, p. 1. Depoimento a Bolívar Torres.

DINIZ, Marcelo. A poesia entrevista: uma bio-grafia de Armando Freitas Filho. **Alea**, Rio de Janeiro, v.5, n.2, p.283-291, jul./dez. 2003.

FARIA FILHO, Luciano Mendes de. Cultura e práticas escolares: escrita, aluno e corporeidade. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, n.103, p.136-149, mar. 1998.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

_____. **A hermenêutica do sujeito**: curso dado no Collège de France (1982-1983). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011a.

_____. Aula de 29 de fevereiro de 1984. In: _____. **A coragem da verdade**: o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011b. p.155-167.

_____. Resposta a uma questão. In: _____. **Ditos e Escritos VI**: Arte, epistemologia, filosofia e história da medicina. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011c. p.9-11

_____. Conversa com Michel Foucault. In: _____. **Ditos e Escritos VII**: Repensar a política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p.289-347.

_____. Michel Foucault explica seu último livro. **Ditos e Escritos II**: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p.145-146.

_____. O que é um autor? In: _____. **Ditos e escritos III** - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a. p.264-298.

_____. Desembaraçar-se da filosofia. In: POL-DROIT, Roger. **Michel Foucault**: entrevistas. São Paulo: Graal, 2006b. p.57-65

_____. **Seguridad, territorio, poblacion**: Curso en el Collège de France: 1977-1978. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006c.

_____. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2002.

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. Sobre a genealogia da ética: uma revisão do trabalho. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p.253-278.

_____. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

GAIOTO, Alexandre. Dois encontros com Dalton Trevisan, autor de “Cemitério de elefantes”. **Jornal do Brasil**, 2011. Disponível em: <www.jb.com.br/cultura/noticias/2010/02/20/dois-encontros-com-dalton-trevisan-autor-de-cemiterio-de-elefantes/>. Acesso em: 16 abr. 2014.

GARGUREVICH, Juan. **Gêneros periodísticos**. Quito, Ecuador Editorial Belén, 1982.

GOMES, Danilo. **Escritores brasileiros ao vivo**. v. 1, Belo Horizonte: Comunicação, INL, 1979a.

GOMES, Danilo. **Escritores brasileiros ao vivo**. v.2, Belo Horizonte: Comunicação, INL, 1979b.

IYER, Lars. Nu na banheira, encarando o abismo. **Serrote**, São Paulo, n.12, nov. 2012. p.135-153.

JORGE, Thaís de Mendonça. **Mutação no jornalismo**: como a notícia chega à internet. Brasília: Editora UnB, 2013.

LISPECTOR, Clarice. **De corpo inteiro**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

LISPECTOR, Clarice. **Clarice Lispector**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

LISPECTOR, Clarice. **Entrevistas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LETHEM, Jonathan. O êxtase da influência: um plágio. **Serrote**, São Paulo, n.12, nov. 2012. p.117-147.

LUCENA, Suênio Campos de. **21 escritores brasileiros**: uma viagem entre mitos e motes. São Paulo: Escrituras, 2001.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. **A vida vertiginosa de João do Rio**. Brasília : Civilização Brasileira : Instituto Nacional do Livro, 1978.

MARTINS, Marcelo Diniz. A poesia entrevista: uma bio-grafia de Armando Freitas Filho. **Alea**, Rio de Janeiro, v.5, n.2, p.283-291, jul./dez. 2003.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Fundação da Casa Rui Barbosa. Arquivo Museu de Literatura Brasileira. **Inventário do arquivo Vinicius de Moraes**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 1999. 260p. Inventário.

MOVIMENTO POR UM BRASIL LITERÁRIO. **Manifesto por um Brasil literário**. 2009. Disponível em: <http://www2.brasilliterario.org.br/pt/manifesto/o-manifesto>. Acesso em: 20/09/2014.

NETO, Coelho. **Vida mundana**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s/d.

NÓBREGA, Livia Pádua; SANTOS, Goiamérico Felício Carneiro dos. Clarice Lispector no papel de entrevistadora: a subjetividade em cena. **Nexi**, São Paulo, n.2, 2012. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/nexi/article/view/2982>. Acesso em: 18/04/2014.

O'LEARY, Timothy. Foucault, experiência, literatura. **Antíteses**, v.5, n.10, p.875-896, jul./dez. 2012.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

PEIXOTO, Silveira. **Falam os escritores**. v.3. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1977.

PEIXOTO, Silveira. **Falam os escritores**. v.1. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1971a.

PEIXOTO, Silveira. **Falam os escritores**. v.2. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1971b.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Os heróis da literatura. **Estudos Avançados**, São Paulo, v.25, n.71, p.251-267, jan./abr. 2011.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva**. São Paulo: T.A Queiroz, 1991

RICCIARDI, Giovanni. **Auto-retratos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **Biografia e criação literária**: entrevistas com acadêmicos. Niterói: Editora Nitpress, 2008.

RIO, João do. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s/d.

- _____. **Vida vertiginosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro: Secretária Municipal de Cultura, 1995.
- RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. **João do Rio**: a cidade e o poeta – olhar de *flâneur* na *belle époque* tropical. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.
- ROSSI, Vera Helena Saad. “**Diálogos possíveis com Clarice Lispector**”: as entrevistas de uma escritora jornalista. Dissertação (Mestrado). – Pontifícia Universidade Católica, Campinas, 2006.
- RUBERY, Matthew. **The novelty of newspapers**. New York: Oxford University Press, 2009.
- SALCEDO et al. Gubernamentalidad y Educación: discusiones contemporáneas. Bogotá: IDEP, 2011.
- SANCHEZ, Mariana. Mesa branca literária. **Piauí**, São Paulo, n.98, p. 12, 2014.
- SEGUNDA-FEIRA d’esta semana. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 8 out. 1893, p.1.
- SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SIEGEL, Lee. **Quem estragou as humanidades?** Revista Serrote, 2013. Disponível em: <http://www.revistaserrote.com.br/2013/08/quem-arruinou-as-humanidades-por-lee-siegel/> . Acesso em: 11/04/2014
- SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.
- SOUZA, Marcelo Mendes. **A formação do ídolo**. Tese (Doutorado). – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.
- STEEN, Edla van. **Viver & escrever**. v.1. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- SÁ, Sérgio Araujo de. **A reinvenção do escritor**: literatura e *mass media*. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- TADEU, Tomaz. Político. **Educação em Revista**, Belo Horizonte, n.45, p.309-322, jun. 2007.
- THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: história oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- UM ESCRITOR NA BIBLIOTECA: **Fernando Morais**. BPP/FCC, 1986.
- UMA INTERVIEW com Oscar Wilde. Gazeta de Notícias, Rio de Janeiro, 23 jun. 1912, p.1
- VOGEL, Daisi. Escritores em entrevista: co-autoria e disseminação. **Estudos em jornalismo e Mídia**, Florianópolis, v.2, n.2, p.123-131, jul./dez. 2005a.
- _____. Borges e a entrevista. **Fragmentos**, Florianópolis, v.28, p.135-150, jan./dez. 2005b.