



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

Rua Barão de Jeremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA
Tel.: (71)3263 - 6256 – Site: <http://www.ppgll.ufba.br> - E-mail: pgletba@ufba.br

**QUEM CRITICA AMIGO É? IMAGENS DO CRÍTICO NA
AUTOFICÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**

por

JAMILLE MARIA NASCIMENTO DE ASSIS

Orientadora: Profa. Dra. Rachel Esteves Lima

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística do Instituto de Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutora em Letras.

SALVADOR
2016

Para bom entendedor, meia palavra basta.

(Sabedoria Popular)

AGRADECIMENTOS

Ao todo poderoso e às forças espirituais que me acompanham, pois a fé não costuma falhar.

A quem me deu a vida, Nilda Assis, pois mãe só há uma.

Aos meus irmãos, a minha sogra, Ana Lúcia Barros, e a Dona Conceição, porque uma andorinha só não faz verão.

Ao amado Rodrigo Barros, pois amor com amor se paga.

Aos adorados Ivo Falcão e Solange Alves, pois quando se caminha ao lado de amigos, um quilômetro tem dez passos.

À querida orientadora Rachel Esteves Lima, que me ensinou muito com suas críticas severas e elogiosas, no melhor sentido das palavras.

Aos colegas do Núcleo de Estudos da Crítica Contemporânea, pelo compartilhamento de conhecimentos, pois onde aprende um, aprendem todos.

Aos sempre prestativos secretários acadêmicos da pós-graduação em Literatura e Cultura Thiago Rodrigues, Ricardo Luiz e Cristiane Daltro, pela atenção e pelo cuidado em colocar todos os pingos nos “is”.

Às professoras Eneida Maria de Souza, Nancy Vieira, Marília Rothier pelas importantes contribuições proferidas no momento da qualificação.

À Universidade Federal da Bahia, por me conceder, da graduação ao doutorado, um estudo de qualidade.

Aos meus alunos, que viveram comigo o prazer e a angústia de escrever uma tese.

Ao Instituto Federal da Bahia, pelo apoio durante o percurso.

RESUMO

O trabalho tem o intuito de perceber de que forma vêm sendo construídas as visões acerca do crítico na contemporaneidade. Para tanto, o *corpus* selecionado é composto de romances publicados de 2000 a 2010, em que comparece a imagem do crítico literário [*Talk Show* (2000), de Arnaldo Bloch, *Fantasma* (2001), de José Castello, *Um beijo de Colombina* (2003), de Adriana Lisboa, *Cordilheira* (2008), de Daniel Galera, e *Chá das cinco com o vampiro* (2010), de Miguel Sanches Neto]. As considerações se detêm em questões de ordem estética, social e cultural. Ter como fio condutor neste trabalho o exercício da crítica foi possível, em grande medida, porque a atividade do escritor no seu ambiente de criação e suas relações vieram à tona, através do formato autoficção. O crítico é desenhado, nos romances analisados, ao sabor das vantagens que receberá e dos inimigos que deve combater com os comentários negativos. A emoção é a guia de todas as resoluções, pois a imparcialidade e o uso de conhecimento técnico não são vistos como práticas primordiais das interpretações. Essa compreensão nos leva a perceber como é construído o terceiro ponto estudado desta tese: o da ordem do estereótipo. Mesmo tendo indícios da força criadora do trabalho crítico, ainda são reforçados discursos mitológicos que buscam apontar seus defeitos. Os enredos criados pelos autores aqui estudados reforçam justamente o que o ato crítico tem de mais reduzido e simplório: o poder do uso da palavra para expurgar apenas sentimentos de amizade ou inimizade. Ao longo da tese veremos, no entanto, que a atividade do crítico ganhou, com o passar do tempo, novos formatos e espaços, como a internet, além dos grandes jornais e das academias, mas a mediação permanece como seu grande trunfo até os dias atuais.

Palavras-chave: Crítica literária, Literatura contemporânea, Figurações do trabalho do crítico.

ABSTRACT

The work aims to understand how being constructed views about criticism nowadays. Therefore, the selected corpus is composed of novels published from 2000 to 2010, in which appears the image of the literary critic [*Talk Show* (2000), Arnaldo Bloch, *Fantasma* (2001), José Castello, *Um beijo de Colombina* (2003), Adriana Lisboa, *Cordilheira* (2008), Daniel Galera, and *Chá das cinco com o vampiro* (2010), Miguel Sanches Neto]. The considerations hold for aesthetic reasons, to social and cultural. Having as a guide in this work the exercise of criticism was possible largely because the writer's activity in your environment creation and their relationship came to the scene through autofiction format. The critic is designed, in the analyzed novels, the taste of the benefits you will receive and the enemies who must fight with the negative comments. Emotion is the guide of all resolutions, for the impartiality and the use of technical knowledge are not seen as key practices of interpretations. This understanding leads us to realize how built the third point studied in this thesis: the order of the stereotype. Even with evidence of creative power of criticism work, they are further strengthened mythological discourses that seek their point defects. The plots created by the authors studied here just reinforce what the criticism act is most reduced and simple: the power of speaking to expunge only feelings of friendship or enmity. Throughout the thesis we will see, however, that the criticism activity gained, over time, new shapes and spaces, such as the Internet, in addition to major newspapers and academies, but mediation remains his great asset to the days current.

Keywords: Literary criticism, Contemporary literature, Figurations criticism work.

RESUMEN

El trabajo tiene como objetivo comprender cómo se construye puntos de vista acerca crítico hoy en día. Por lo tanto, el corpus seleccionado se compone de novelas publicados desde 2000 a 2010, en la que aparece la imagen de la crítica literaria [*Talk Show* (2000), Arnaldo Bloch, *Fantasma* (2001), José Castello, *Um beijo de Colombina* (2003), Adriana Lisboa, *Cordilheira* (2008), Daniel Galera, e *Um chá das cinco com o vampiro* (2010), Miguel Sanches Neto]. Las consideraciones son válidas por razones estéticas, a social y cultural. Teniendo como guía en este trabajo el ejercicio de la crítica fue posible en gran medida debido a la actividad del escritor en la creación de su medio ambiente y su relación llegó a la escena a través de formato de autoficción. El crítico se ha diseñado, en las novelas analizadas, el sabor de los beneficios que recibirá y los enemigos que deben luchar con los comentarios negativos. La emoción es la guía de todas las resoluciones, por la imparcialidad y la utilización de conocimientos técnicos que no son vistos como prácticas clave de interpretaciones. Esta comprensión nos lleva a darse cuenta de lo construyó el tercer punto estudiado en esta tesis: el orden del estereotipo. Incluso con la evidencia del poder creador de la obra crítica, que se fortalecen aún más los discursos mitológicos que buscan sus defectos puntuales. Los trazados creados por los autores estudiados aquí sólo refuerzan lo que el acto crítico es más reducido y simple: el poder de hablar de borrar sólo los sentimientos de amistad o enemistad. A lo largo de la tesis veremos, sin embargo, que la actividad crítica adquirida, con el tiempo, nuevas formas y espacios, tales como Internet, además de los principales periódicos y academias, pero la mediación sigue siendo su gran activo para los días actual.

Palabras-clave: La crítica literaria, Literatura contemporánea, Figuraciones trabajo crítico.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1	Fotografiade Matheus Dias: Moacyr Scliar conversa com José Castello durante Paiol Literário em junho de 2009.	p.68
FIGURA 2	Fotografia retirada no site Overmundo do primeiro Gabinete do Dr. Arnaldo, em 2011.	p.75
FIGURA 3	Tirinha sobre a crítica severa.	p.95
FIGURA 4	Fotografia: 3ª edição do prêmio José Saramago, no qual Adriana Lisboa foi laureada pela escrita de Sinfonia em branco, de 2001.	p.121
FIGURA 5	Fotografia: Arquivo pessoal de Daniel Galera em Israel.	p.132
FIGURA 6	Tirinha sobre a crítica elogiosa.	p.153
FIGURA 7	Imagem do documentário <i>Wilson Martins</i> : a consciência da crítica.	p.175

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	A ÁRVORE SE CONHECE PELOS FRUTOS: TRANSFORMAÇÕES DA VIDA LITERÁRIA CONTEMPORÂNEA	26
2.1	Uma andorinha só não faz verão	27
2.2	A formiga sabe a folha que corta	38
2.3	Para quem sabe ler, pingo é letra	50
3	PIMENTA NOS OLHOS DO OUTRO É REFRESCO	67
3.1	Diga-me com quem andas, e eu te direi quem tu és	68
3.1.1	<i>José Castello</i>	68
3.1.2	<i>Arnaldo Bloch</i>	75
3.2	Quem com ferro fere, com ferro será ferido	79
3.3	A calúnia é como o carvão, quando não queima suja a mão	95
3.3.1		97
	<i>Talk Show</i>	
3.3.2	<i>Fantasma</i>	103
4	É MELHOR A CRÍTICA DO INIMIGO DO QUE O ELOGIO DO FALSO AMIGO	120
4.1	Cada macaco no seu galho	121
4.1.1	<i>Adriana Lisboa</i>	121
4.1.2	<i>Daniel Galera</i>	132

4.2	Os amigos são para as ocasiões	145
4.3	Amigos dos meus amigos, meus amigos são	153
4.3.1	<i>Um beijo de Colombina</i>	154
4.3.2	<i>Cordilheira</i>	164
5	UM CASO PARTICULAR OU TODA REGRA TEM A SUA EXCEÇÃO	174
5.1	Miguel Sanches Neto	175
5.2	<i>Chá das cinco com o vampiro</i>	185
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS OU COMO MATAR DOIS COELHOS NUMA CAJADADA SÓ	207
	REFERÊNCIAS	218

1 INTRODUÇÃO

O cenário é a Itália. Conhecida pela sua beleza natural e arquitetônica, esse é o lugar para onde a personagem Frances Mayes foi, após ter ganhado uma passagem de uma amiga, quando do término do seu casamento. Ela vê sua vida se transformar, depois de decidir comprar um imóvel antigo em Cortona e de se envolver em uma paixão avassaladora. Essa é a história do filme *Sob o sol de Toscana* (2003), com direção de Audrey Wells e baseado em fatos verídicos, registrados no livro da autora de mesmo nome da personagem principal. O que esse enredo está fazendo no início de uma introdução de uma tese sobre crítica? Vamos às explicações. Frances é uma crítica literária de bastante prestígio, envolvida em situações curiosas associadas às duas facetas mais recorrentemente ligadas ao ato crítico. Logo no início da trama, a protagonista vai ao lançamento do livro de um aluno seu e encontra um escritor, cuja obra recebeu uma crítica desfavorável de sua parte. Ele não gostou das palavras severas de Frances, e até reproduz um trecho de sua avaliação: “disse que meu personagem principal era ‘irrealista’. E que não podia se interessar por um livro cujo protagonista, de meia-idade, passava o tempo todo vivendo fantasias sexuais adolescentes”. Mesmo ela pedindo desculpas pela sua leitura, o escritor desferiu seu golpe de vingança: disse que conhecia seu marido e achava irônica a sua avaliação, dando a entender que o personagem que ele criara era semelhante ao companheiro de Frances. Depois dessa revelação, a dolorosa separação se consumou. Já no final da trama, depois de trabalhar em prol da reforma da casa que comprou e de armagar outra desilusão amorosa, dessa vez em terras italianas, ela encontra um outro autor, que também não recebeu dela uma crítica muito favorável, mas que soube reconhecer a importância de uma avaliação que não agrada, para o desenvolvimento de sua escrita. Através desse contato, ela conheceu aquele que seria o seu novo namorado.

Produto da cultura de massas, a película retrata a relação ambivalente vivida entre escritores e críticos, expondo para o grande público imagens já cristalizadas e sempre retomadas pelo senso comum. Há, nesse sentido, o reforço da superficialidade do trabalho do especialista, ao se dar mais ênfase ao desagrado ou ao elogio das suas análises e à recepção interessada do autor. Mais do que isso, a crítica é colocada como veneno e remédio¹, tanto

¹ Essa ambivalência foi discutida por Jacques Derrida (1997) no seu livro *A farmácia de Platão* através da ideia de *fármakon*, associada ao conceito de escrita. Essa dupla possibilidade de o *fármakon* ser veneno e remédio também foi explorada na obra *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*, pelo crítico e multi-artista José Miguel Wisnik (2008), que lançou mão desse aporte teórico para observar as representações do Brasil, com destaque para o futebol, nosso símbolo nacional.

para o escritor, quanto para o intérprete, por promover benefícios e malefícios, que vão além do comentário da obra literária, como visto nas cenas acima descritas.

De forma sintética, a película mostra como podem ser lidas algumas relações em torno da crítica, reforçando assim a existência do mito do crítico. É indispensável delinear, nesse ponto, como o entendimento sobre o mito será adotado nesta tese. Servindo-se das reflexões elaboradas por Roland Barthes (2003), a partir da observação de objetos comuns tais como uma fotografia ou um filme, entendemos o mito como a consagração de fatos em discursos. Nas palavras de Barthes (2001, p.131), em seu livro *Mitologias*,

o mito não se define pelo objeto da sua mensagem, mas pela maneira como a profere: o mito tem limites formais, mas não substanciais. Logo, tudo pode ser mito? Sim, julgo que sim, pois o universo é infinitamente sugestivo. Cada objeto pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade, pois nenhuma lei, natural ou não, pode impedir-nos de falar das coisas.

Observamos, através da reflexão de Barthes, que os discursos mitológicos estão diretamente ligados ao ímpeto do ser humano de elaborar interpretações sobre aspectos de sua realidade. Os mitos foram construídos discursivamente para funcionar como verdade, como resposta às demandas de um dado momento histórico. Essas construções são performáticas, criam realidades e não se limitam a elas. Diante disso, a partir do momento em que a atividade crítica começa a ser discursivamente refletida pela sociedade, indo além do seu significado meramente formal e naturalizado, estamos diante da construção de um mito. Essa conclusão dialoga diretamente com o que a intérprete Diana Klinger (2006) observou justamente em textos autoficcionalis (o mesmo formato encontrado nas obras trabalhadas nesta tese). No caso do seu estudo, Klinger identificou a elaboração do mito do escritor, em meio aos relatos sobre as vivências narradas pelo personagem principal e os meandros do processo da escrita autoral. Segundo a autora de *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia*, na narrativa latino-americana contemporânea,

reconhecer que a matéria da autoficção não é a autobiografia e sim o mito do escritor, nos permite chegar próximos da definição que interessa para nossa argumentação. Qual a relação do mito com a autoficção? O mito, diz Barthes, “não é uma mentira, nem uma confissão: é uma inflexão”. “O mito é um valor, não tem a verdade como sanção”. Concebemos a autoficção como um discurso que não está relacionado com um referente extra-textual (como no caso da autobiografia), mas também não está completamente desligado dele. A autoficção participa da criação do mito do escritor, uma

figura que se situa no interstício entre a “mentira” e a “confissão”.
(KLINGER, 2007, p.55)

Muitos são os discursos que convivem com os textos autoficcionais e colaboram com a construção da figura mitológica do crítico. Eles, muitas vezes, são associados àquele que lê criteriosamente uma obra literária. Existem também outros julgamentos que, na maioria das vezes, desprestigiam essa atividade. Podemos citar algumas expressões que simbolizam essa visão negativa, tais como “quem não sabe fazer arte, critica”, e se torna um “inferior vindicativo” (PERRONE-MOISÉS, 1973, p.17), ou ainda, “a crítica é o vampiro da literatura ou um parasita” (cf. LEENHARDT, 2007, p.19), “só teoriza e mal lê a obra”, “se resume a falar ela é boa ou ruim” – julgamento pautado no belo – e, por fim, “ora é severo², ora cortês”. O estudioso Marcelo Coelho, em *Crítica cultural: teoria e prática*, observa que existe, de fato, má vontade quando o assunto é avaliar a atividade do leitor especializado. A esse respeito, ele afirma: “[...] os críticos, em geral, nunca tiveram uma imagem muito boa. Seus erros são célebres, e seus acertos, muitas vezes, se dissolveram no consenso geral” (COELHO, 2006, p.83).

Ironizar o modo como se constroem os textos críticos, ao sabor dos interesses mais variados também é recorrente. O escritor Michel Laub (2010), por exemplo, nas suas “Dez dicas para o crítico literário iniciante”, sugere, sarcasticamente, maneiras de elaborar uma avaliação desfavorável, como podemos verificar nos seguintes trechos: “se você quer malhar um livro e não sabe como, recorra a adjetivos abstratos e por isso mesmo úteis. [...] Argumente que o autor não explora suficientemente os conflitos da obra. Outras alternativas: excesso de objetividade, de subjetivismo, de frieza, de dramaticidade”. Laub oferece também maneiras de elogiar um livro que não agrada:

- a) em relação à prosa desagradável ou à trama incompreensível, diga que ambas simbolizam o incômodo e a irredutibilidade de sentidos do mundo contemporâneo; b) em relação à estrutura caótica e fragmentária, quando não se entende o que é início, o que é fim e do que é mesmo que estamos falando, afirme que ela reproduz, como metáfora de forma – que, sabemos, é necessariamente conteúdo –, o caos fragmentário da sociedade pós-industrial.

Os motivos para se construir tais imagens negativas são constantemente reiterados: a) desentendimento entre crítica e público, e isso pode ser visto até na disposição de matérias no jornal, que dão destaque maior e capa para entrevistas e uma pequena coluna à interpretação

² O termo severo será adotado nesta tese na sua acepção negativa, relativo à críticas desagradáveis, resultantes de querelas e não como leitura preocupada e incisiva.

literária, de fato. Logo, infere-se que a maioria dos leitores dá preferência ao consumo de textos que retratam os bastidores do campo literário (cf. COELHO, 2007, p.89-90); b) o crescente número de resenhas colocadas a serviço da lógica do mercado (cf COELHO, 2007, p.92); e c) excesso de subjetividade, em detrimento da avaliação cuidadosa, assim como observou Marcelo Coelho (2007, p.92):

o problema é o do julgamento subjetivo, da arbitrariedade mesmo, ou da força das opiniões, da carga polêmica, etc. O problema é que essa subjetividade do crítico se apresenta como um contraponto à influência do mercado, esse arbítrio e essa superabundância de opiniões do crítico se apresenta como contraponto à ausência de opiniões do caderno, do jornal. O que acontece então? A subjetividade vira mercadoria. A opinião vira grife.

Esses são alguns dos principais pontos que explicam a divulgação de um repetitivo discurso da falta de expressividade da crítica, atualmente, e que são sintomas de um desconforto maior, vivido nos meios produtores e consumidores de cultura. Esse mal-estar tem sido diagnosticado como crise, que deriva, “[...] ao que tudo indica, dessa dissonância radical entre dois níveis: o ato criador que gera a obra e o retardamento de uma crítica que, ainda que de modo velado, insiste na visualização através de uma normatividade pretensamente objetiva” (BORNHEIM, 2007, p.45). Se engana quem pensa que o problema de uma possível falência da crítica é recente. Mesmo guardando as devidas diferenças de ambiente literário e de período, na Inglaterra do final do século XIX e início do século XX, encontramos as impressões de Virginia Woolf (cf. WOOLF, 2014) muito parecidas com as angústias atuais. Em seu artigo de 1939, intitulado “Resenhando”, a escritora sinaliza que as resenhas aumentaram de quantidade, encurtaram na extensão do texto e demonstram uma variedade de discordâncias, em um instrumento que deveria, antes, orientar os leitores. Curiosamente, a própria escritora também produzia resenhas. Demarcando a diferença entre o crítico, mais preocupado com os princípios literários e o estudo do passado, e o resenhista, avaliador das novidades, Woolf tenta desmerecer esse último, legando ao leitor a responsabilidade solitária de escolher um livro. Uma ponderação se faz necessária: uma resenha pode ir além da simples indicação de um livro, ao suscitar debates e avaliações mais consistentes. E isso pode ajudar o leitor, em meio a milhares de publicações, a decidir ler um livro e ainda observar as diversas perspectivas possíveis de interpretação. Exemplo disso pode ser visto no trabalho de cinco anos de José Miguel Wisnik, no jornal *O Globo*, onde o calor da hora entrava em tensão com a formação acadêmica, na exposição de suas avaliações. O pouco tempo para escrever os textos, aliado ao excesso de subjetividade, torna, para Woolf, a resenha falha em seus

objetivos. É inevitável pensar, por outro lado, que suas impressões devam ter influenciado na construção da imagem do resenhista, reforçando os problemas citados até os dias atuais.

Além de ser tema em debates sobre uma suposta crise, o trabalho do especialista das Letras, aparece, com certa frequência, em espaços de discussão intelectual, como mais um registro ou ânsia de encontrar explicações para uma possível mudança de postura do intérprete. Isso foi notado, por exemplo, pela estudiosa Susana Scramin (2012, p.9):

nos últimos anos as práticas da crítica literária contemporânea vêm sendo tema de debates e polêmicas por parte de professores, pesquisadores de literatura das universidades brasileiras, bem como por parte de jornalistas e fomentadores culturais. As questões levantadas por esses intelectuais algumas vezes se referem à posição crítica ante o fazer artístico-literário atual, outras vezes à função e atuação dessa mesma crítica na formação dos profissionais egressos dos cursos de Letras nos níveis de graduação e de pós-graduação.

Faz-se necessário, portanto, compreender esse momento atual, na medida em que suas demandas interferem na construção da imagem do intérprete, percebendo como as noções tradicionalmente associadas à crítica foram elaboradas e contribuíram para reforçar o que se entende por trabalho crítico hoje. Um primeiro ponto a ser considerado como causa para a elaboração desses discursos é a indisposição de alguns segmentos da crítica, que não veem nada de interessante na produção cultural contemporânea³ (cf. SCRAMIN, 2012, p.10) e isso pode levar, em contrapartida (ou até como retaliação), à caracterização estereotipada do crítico, tanto pelos pares (seus potenciais debatedores), quanto pelo escritores.

Possivelmente, as produções mais atuais podem estar sendo renegadas por se esperar ver nelas a tradição, o clássico, a literariedade, pressupostos já revistos e redirecionados. A crítica, por vezes, escolhe ir pela via do tom desagradável ou do elogio, ao invés de perceber as mudanças pelas quais a cultura passa e que culminam em novos produtos. A consequência disso é a já percebida cristalização de padrões negativos ligados à imagem do crítico, o que apaga, de uma forma geral, o crédito e o mérito do seu trabalho como um todo. Outro ponto a ser destacado como primordial no entendimento desse espaço ocupado pela crítica hoje é a presença cada vez maior da vida do escritor e do campo literário nas narrativas contemporâneas. Não que escrever sobre si seja algo inovador, mas a frequência de livros que

³ Não só alguns críticos pensam dessa forma, como também alguns escritores, tais como Philip Roth, que, de forma alarmante, fez a seguinte declaração: “a cultura literária como conhecemos vai acabar em 20 anos. Ela já está agonizando. Obras de ficção não despertam mais interesse dos jovens, e tenho a impressão de que não são mais lidas. Hoje, a atenção é voltada para o mais novo celular, o mais novo *tablet*. Daqui a poucas décadas, a relação do público e do escritor com a cultura será muito diferente. Não sei como será, mas os livros em papel vão acabar. Surgirá outro tipo de literatura, com recursos audiovisuais e o que mais inventarem” (GIRON, 2011).

tematizam o já vivido com a percepção da indecidibilidade⁴ entre factível e ficcional, sem as amarras da clássica linearidade narrativa, se consolida nos nossos tempos. Nós vamos desenvolver uma reflexão, posteriormente, nessa mesma chave, ao analisar o porquê de nessas produções ainda persistir a imagem muito esvaziada de crítico. Na escolha por essa estrutura narrativa está a oportunidade de os autores, portanto, exporem suas avaliações e teorias sobre seu ambiente de trabalho, até porque

grande número de escritores [é] formad[o] em faculdades de letras e literatura (muitos deles com estudos de pós-graduação: mestrados e doutorados) razão pela qual é comum que os escritores atuem no campo do ensino da literatura e publiquem também artigos acadêmicos, organizem seminários e congressos ou antologias de textos sobre crítica literária e cultural, como no caso destacado de Silviano Santiago no Brasil, Daniel Link na Argentina ou o boliviano Edmundo Paz Soldán nos Estados Unidos. (GIRALDO, 2010, p.57)

Perceber como o tempo atual absorve, mesmo que em diferencial, o imaginário construído em momentos históricos anteriores ajuda a compreender a persistência de alguns elementos contextuais, tais como as relações de compadrio e de inimizade, conduzindo as análises literárias. Daí podem surgir críticas severas e elogiosas, que também, possivelmente, derivam da lógica cordial⁵, através do embaralhamento das posturas públicas e privadas.

Silviano Santiago em seu texto (2006) “O desleixo e a cordialidade” faz sua leitura sobre a concepção desenvolvida por Sergio Buarque de Holanda, que há tanto tempo é acionada para explicar o modo de ser do brasileiro. Sem levantar um discurso monocórdico do “homem cordial”⁶ como sendo ligado apenas à bondade e à calorosa receptividade que caracterizaria a vida social no País, o crítico faz uma interpretação mais pós-estruturalista da cordialidade. Para ele,

⁴ Termo desenvolvido por Jacques Derrida em diversas de suas obras. Em seu livro *Positions*, Derrida (1972 Apud SANTIAGO, 1976) considera indecidível como sendo “unidades de simulacro, falsas propriedades verbais, nominais ou semânticas que não se deixam compreender na oposição filosófica (binária) e que, no entanto, habitam-na, resistem-lhe e a desorganizam, sem jamais constituir um terceiro termo, sem jamais dar lugar a uma solução na forma da dialética especulativa (o *pharmakon* não é o remédio, nem o veneno, o *suplemento* não é nem um mais nem um menos; o *hímen* não é nem a confusão nem a distinção, o *espaçamento* não é nem o espaço nem o tempo; o *encetamento* (entame) não é nem a integridade de um começo, de um corte simples, nem a simples secundariedade. Nem/nem sendo ao mesmo tempo ou bem isso, ou bem aquilo”.

⁵ Nas palavras de Silviano Santiago (2006, 242), Sergio Buarque de Holanda “[...] sempre julgou oportuno afirmar e reafirmar ao leitor que o conceito é usado ‘no seu sentido exato e estritamente etimológico’. Cordial tem sua origem mais longínqua em *cor(d)*-, ‘coração’, e mais recente no latim medieval, *cordialis*, que significa ‘relativo ao coração’”. Marcada a concepção utilizada pelo autor de *Raízes do Brasil*, entendemos que tanto as demonstrações de afeto, quanto de desagrado estão dentro das lógicas movidas pelas atitudes, culturalmente, ligados ao coração, pela emoção.

⁶ Concepção desenvolvida por Sergio Buarque de Holanda e que será estudada nos próximos capítulos.

trata-se de um *indecidível* (*indécidable*, em francês), como ensina Jacques Derrida. No livro *Disseminação* (*Dissémination*), lemos que o elemento indecidível, no caso a cordialidade, produz um efeito de meio: meio como elemento que contém ao mesmo tempo dois termos (amizade/inimizade), meio, ainda, por o significado se manter entre dois termos (concordia/discórdia).

Essa interpretação dos escritos do autor de *Raízes do Brasil* reforça a ideia de ambivalência do conceito de cordialidade e o distancia da possível polidez que tanto é associada ao termo (cf. SANTIAGO, 2006, p.243). Os atos considerados polidos estão mais ligados a uma dinâmica ritualística, isto é, formal, pública e dentro de critérios aceitos em sociedade. A coexistência de gestos afáveis e desagradáveis resulta no ser cordial, por tentar harmonizar os opostos (cf. SANTIAGO, 2006, p.243). Esse modo de agir é visto então como alternativa, como *disfarce* ou *máscara*, para que o indivíduo consiga realizar suas atividades mais formais e até burocráticas, sem o peso da sisudez e da insensibilidade. Considerando que essas características da maneira de ser do brasileiro perpassam pelas influências transmitidas pelos europeus que aqui chegaram (cf. HOLANDA, 2012), é inevitável não associar as reflexões de Holanda ao conceito de antropofagia⁷ oswaldiana, que deu o tom digestivo, local e pessoal à construção da inovadora cultura brasileira. Em seu manifesto, o modernista Oswald de Andrade (1976) cita as vias encontradas pela sociedade brasileira para recusar/transformar as imposições a que foi submetida: “nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval”. Não seria o homem cordial também a contribuição do brasileiro para a humanidade, assim como a antropofagia, por simbolizar uma estratégia frente às dificuldades cotidianas do Estado em sua condição histórica de ex-colônia? Indo mais além, essas não seriam leituras que sintetizam o *modus operandi* do brasileiro de maneira otimista, por destacar sua capacidade de reinvenção e adaptação às instabilidades e desigualdades internas e externas ao país? Entender essas questões levantadas no século passado faz com que percebamos o quanto os discursos sobre a sociedade são potentes e vão além do seu contexto inicial, ao interferir em outros campos, como o literário.

A continuidade de padrões do passado em produções mais atuais percebida por Giorgio Agamben (2009) em suas reflexões sobre a potência do contemporâneo pode ser exemplificada na repetição dos clichês das imagens de crítico recorrentemente acionadas, quando o trabalho do intérprete entra em foco. Agamben retoma as reflexões de Friedrich

⁷ Conceito desenvolvido no “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade (1976) e que serviu de explicação mais afirmativa e nacionalista para a constituição da cultura do Brasil, não vista como mera cópia europeia, mas fruto da conjunção particular de elementos culturais de outros países que por aqui passaram.

Nietzsche e considera que as ações humanas emergem contra o tempo, no tempo e a favor de um tempo que está por vir. Seguindo essa trilha, observa-se que participar de um momento histórico não é só concordar com o que a maioria faz ou inovar de tal forma que não haja nenhuma referência anterior, mas estar em constante tensão com todos os elementos que estão à disposição e com os que poderão aparecer. A dificuldade de se refletir sobre o tempo de quem analisa não está só no traço fugidivo do instantâneo e do possível perigo de errar em suas impressões, que podem ser passageiras, mas também deve-se ao fato de que

a discussão do tempo presente na literatura não se resume a um “agora” das obras baseado em uma causa que provoca uma alteração ou uma mudança a qual fornece um caráter único e irreversível aos acontecimentos e às obras. O tempo presente é um “agora” das obras nos efeitos que produz nos tempos do “agora” de outras obras, bem como da “duração” e da absorção desses efeitos, isto é, da absorção dos “afectos” que essa obra produz, o que de toda maneira cria as condições de sua sobrevivência como forma primordial. (SCRAMIM, 2012, p.13)

Perceber essas articulações em tão pouco tempo de análise pode dificultar o rendimento das avaliações das obras e dos consequentes efeitos por ela provocados. Por outro lado, não há nada que substitua a vivência de quem toma contato pela primeira vez com uma produção artística recém-saída da editora ou de artefatos virtuais e que pode ser afetado, sem muita preparação prévia, por ela.

O tão propalado discurso da inexistência do exercício crítico atualmente, justificado também pela falta de atenção dada às novidades do campo literário, não corresponde ao que, de fato, acontece dentro da academia, nos jornais e nas redes sociais. Os comentários se espalharam em diversos canais de comunicação, fatos que nem se assemelham com as posições assumidas anteriormente pela crítica. Para se observar esse percurso, deve-se destacar que a atividade do crítico está intimamente ligada aos papéis adotados pelos autores diante de seus textos. Além disso, diversas transformações no campo cultural interferem no labor do intérprete, tais como a guinada subjetiva, a difusão da teoria desconstrucionista e as reflexões politizadas dos Estudos Culturais. A célebre frase “o que o autor quis dizer com seu texto” nos remete a um período em que a presença da autoridade do criador limitava o poder da linguagem de se fazer múltipla e cabia ao crítico ajudar a sustentar a ideia do escritor genial. Era delegada ao autor e à sua inspiração a responsabilidade pela sua obra. A literatura se formatou como um fim em si mesma, como um campo autônomo, nas palavras do sociólogo francês Pierre Bourdieu, sem uma figura divina que a orientasse. Com o tempo, no entanto, o acesso ao conhecimento foi ampliado. Não sendo mais adequado restringir o poder

de interpretação acumulado a um único indivíduo, estimula-se a supremacia do texto e o elogio à estrutura foi logo valorizado, por autores como Roland Barthes, em sua primeira fase. O crítico ganha o papel de cancelar o texto como emissor de sentidos, sem a interferência do contexto e do produtor. No entanto, “dar à escrita um estatuto originário não seria uma maneira de traduzir novamente em termos transcendentais a afirmação teológica do seu caráter sagrado e, por outro, a afirmação crítica do seu caráter criador?” (FOUCAULT, 2001, p.270). O filósofo francês observa que a sugerida autonomia do texto poderia ser uma falácia, já que a ausência do autor seria suprida com o retorno do aspecto divino como via de explicação e análise. A responsabilidade de valorizar a estrutura recaiu sobre os críticos, que, ao usarem instrumentos científicos nos seus textos, se responsabilizariam pela desconstrução e reconstrução do sentido das obras. Para não se limitar, portanto, às questões transcendentais, Foucault elabora a ideia de que o suposto espaço vazio deixado pelo autor é assumido pela função autor, que congrega os vários discursos proferidos e atribuídos ao escritor, ao mesmo tempo em que atesta a pluridade de “eus” associados a essa figura, a depender do discurso a ser veiculado. Dessa forma, “trata-se, em suma, de retirar do sujeito o seu papel de fundamento originário, e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso” (FOUCAULT, 2001, p.287). A valorização da diversidade discursiva atrelada à figura autoral potencializou a percepção de textos marginalizados como anotações e até o contato com outras áreas do saber como de vital importância para o entendimento das produções artísticas. A autonomia do campo literário, observada por Bourdieu (1996) em seu clássico *As regras da arte* foi relativizada, pois constatou-se que há diversos agentes extra-campo interferindo na construção e no entendimento das obras e da própria imagem dos diferentes atores envolvidos com a produção cultural. A autoria de fato é coletiva (cf. MEIZOZ, 2007, p.9), pois há a interferência direta de editores, revisores, agentes, dentre outros indivíduos que interferem na obra. Cabe, nesse momento, ao crítico trabalhar com a variedade de aspectos e discursos disponíveis, a fim de construir sua interpretação adequada. Até esse momento, percebemos o quanto o crítico é quase um coadjuvante da construção artística.

Curiosamente, a certa altura do texto “O que é um autor?”, Foucault (cf. 2001, p.288) sinaliza que a sociedade passará por transformações, o que permitirá que a função autor desapareça e que no lugar dela novamente os textos ficcionais sejam valorizados por sua polissemia, mas de outro modo. A partir do momento em que a figura do autor não se coloca meramente como externa e reguladora do sentido do texto ou como princípio de unidade, podemos perceber que essa transformação mencionada por Foucault já pode ter começado a

operar. O que seria a autoficção, se não a presença/ausência indissociável do autor no texto? Não é simplesmente uma ligação do personagem à identidade civil do escritor, mas a construção dessa persona na zona limítrofe da polissemia textual. Diante disso, é possível perceber um novo ciclo artístico, em que as posições no campo literário não são tão fixas e nem detentoras do poder da verdade sobre sua função. O crítico foi impelido a lidar com o retorno do autor em diferencial, intrincado com sua produção não só artística, mas atrelada a todo tipo de discurso. Deve-se observar também a contribuição dessa diversidade temática e teórica para a revisão de posições já estabelecidas, pois a cultura é deslocada de seu lugar de objeto de devoção ou de erudição para um campo de relacionamentos com o poder. A percepção do imbricamento de áreas do saber, a impossibilidade da imparcialidade na leitura dos textos, juntamente com a falência do sujeito detentor da verdade, tão discutida por teóricos como Jacques Derrida, Michel Foucault e Gilles Deleuze, validou a emergência de vias teóricas que primaram pelo processo de reversão⁸ de concepções antes cristalizadas. Ainda nesse movimento, o crítico, não mais responsável por emitir a verdade única sobre a produção (oriunda, por vezes, do poder do pai-autor ou da estrutura do texto), tem a liberdade de expor mais livremente sua crítica criativa, pois ela também se aproxima da ficção, no sentido de apenas abrir uma possível janela para a interpretação. O contato mais livre com o conhecimento, o acesso mais facilitado às universidades e às formas de divulgação, tais como a internet, deram a grande parte dos sujeitos a autonomia para serem produtores e comentadores de textos. A concepção de que estamos inseridos no universo da produção discursiva retirou o trabalho do crítico da zona do essencialismo, tão revisto pelas teorias pós-modernas.

O estudioso Gerd Bornheim (2007) delineou, em seu texto “As dimensões da crítica”, de forma resumida, os estágios pelos quais a crítica passou antes de chegar aos formatos que conhecemos hoje. Em certo momento histórico, existiu a percepção de que a criação do artista era baseada na inspiração divina, que, soberana, não permitia outras formas de leitura a não ser a dela. Por isso, a existência do crítico não se fazia presente. Posteriormente, o artista assume sua autonomia, livra-se das amarras divinas e começa a interagir com as possíveis interpretações de outros indivíduos. Nesse momento, o crítico começa a aparecer. Ampliando

⁸ Termo estudado, em particular, por Gilles Deleuze (2000, p.259) em seu texto “Platão e o simulacro”. Segue um trecho que faz referência à concepção de reversão: “que significa ‘reversão do platonismo’? Nietzsche assim define a tarefa de sua filosofia ou, mais geralmente, a tarefa da filosofia do futuro. Parece que a fórmula quer dizer: a abolição do mundo das essências e do mundo das aparências. [...] ‘reversão’ tem o inconveniente de ser abstrata; ela deixa na sombra a motivação do platonismo. Reverter o platonismo deve significar, ao contrário, tornar manifesta à luz do dia esta motivação, ‘encurrular’ está motivação – assim como Platão encurrula os sofistas”.

mais o raio de atuação da crítica, percebeu-se que o intérprete poderia não só analisar a obra de arte, como também, de certa forma, criá-la, a partir de suas impressões. De forma sintética,

[...] a crítica, operação dos estudos literários reconhecida desde a Antiguidade – coextensiva que é das três ‘artes’ clássicas dos discursos: gramática, retórica e poética – passa por um processo de profunda reconcepção. De simples verificação da autenticidade de textos, ou no máximo emissão de juízos de valor baseados no grau de adequação das composições literárias aos modelos de gêneros legitimados pela autoridade da tradição, torna-se análise fundamentada no gosto, conceito que, desde o século XVIII, a estética vinha procurando equacionar em termos racionais. (SOUZA, 2012, p.43)

Já no século XIX, a crítica se divide, basicamente, em duas vertentes: a conhecida como impressionista, que se utiliza da avaliação mais subjetiva para julgar o valor artístico das obras literárias, e a acadêmica, vista como aquela que tem caráter mais científico, por assumir uma postura mais objetiva, através do uso de metodologias previamente fixadas. Nesse período,

observa-se então um intenso movimento de pesquisas visando à reconstituição do nosso passado literário, em geral alvo de pronunciamentos críticos entusiásticos e verbosos, como que a compensar a pobreza dos materiais descobertos. É a fase das antologias, das declarações de princípios sobre o caráter nacional das letras pátrias, dos projetos de história literária, das edições ou reedições de obras dos tempos coloniais, das biografias de escritores, de alguma crítica sobre o movimento editorial contemporâneo, dos primeiros ‘cursos’ de literatura nacional. (SOUZA, 2002, p.44)

Em 1870, destacam-se os nomes de Araripe Júnior, Sílvio Romero e José Veríssimo, que seguem a mesma linha do romantismo, de realizar estudos literários pelo viés nacionalista, ao passo que se negam a compartilhar da autovalorização conservadora do escritor, assumindo posturas mais analíticas e polêmicas. Essas perspectivas críticas do séculos XIX, “[...] prosseguiram mais ou menos divididas em duas instâncias: a do jornalismo e a do ensino” (SOUZA, 2012, p.53). O que está em jogo, no final das contas, é a utilização, em maior ou menor grau, da subjetividade ou da objetividade nas interpretações. Segundo Alberto Pucheu (2012, p.89):

de modo geral, a prioridade do trabalho crítico se calca na construção de referências conceituais que permite uma análise supostamente objetiva do texto encarado como realidade autônoma a organizar, interna e formalmente, sua multiplicidade. Através de reprovações e elogios que acreditam escapar da pura autoridade subjetiva, a crítica visa emissões de juízos que ora denunciam a frouxidão de uma ou outra obra, exigindo que o livro se posicione à altura da literatura na qual se insere, ora louvam a grandeza dessa ou daquela conquista, buscando incitar ao desdobramento futuro do

vigor de tal contribuição. Essa crença na objetividade gera uma nova ilusão: a da suposta isenção ou imparcialidade do crítico, como se, desde sempre, ele já não estivesse refletindo e avaliando a partir de certo campo de forças de onde eclode seu desejo, confundindo-se com ele.

É nesse misto entre emoção e racionalidade, que, ao longo da história literária, o crítico vem sendo caracterizado e permanece ainda hoje essa imagem em vários discursos. Para verificar a construção, portanto, do mito do crítico, esta tese interpretará textos publicados mais recentemente. Isso se justifica, primeiramente, pelo fato de ser visível o crescente número de estudos que se debruçam sobre a literatura contemporânea, sendo necessário continuar refletindo sobre ela. Em sua grande maioria, eles concluem que existe uma diversidade de técnicas e temas sendo abordados que vão desde a

[...] apropriação irônica, debochada mesmo, em alguns casos, de ícones do consumo; a irreverência diante do politicamente correto; a violência explícita despida do charme hollywoodiano; a dicção bastante pessoalizada, voltada para o cotidiano privado; a memória individual traumatizada, seja por momentos anteriores da vida nacional, seja pela vida particular; a arrogância de uma juventude excessiva; a maturidade altamente intelectualizada; a escrita saída da experiência acadêmica e assim por diante [...]. (RESENDE, 2008, p.20)

No entanto, uma temática que vem sendo repetidamente lançada na literatura e que não é contemplada, com muita frequência, em pesquisas, é a reflexão sobre o campo ao qual pertence o escritor e, nessa esteira, um personagem aparece reiteradamente: o crítico literário. Um trabalho que busque perceber o discurso ficcionalizado entrelaçado a outros relatos, tais como entrevistas e resenhas acerca da crítica literária, é importante para os estudos acadêmicos, na medida em que reflete sobre perspectivas e aspectos do universo biográfico, que ainda não foram estudados com certa atenção e ampliam a caracterização da literatura contemporânea. Além disso, discutir sobre a atividade do leitor especializado na ficção é perceber as nuances de um debate sempre ventilado no ambiente cultural, que é o da crise e da ineficácia do trabalho crítico no Brasil.

Para tanto, não sendo possível analisar toda a produção contemporânea que segue esse recorte, realizou-se uma pesquisa em antologias, resenhas dos principais jornais em circulação, tais como *Jornal O Globo*, *O Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *A Tarde*, em revistas literárias e em teses e dissertações que, de alguma forma, versavam sobre o assunto para construir um *corpus*, localizado dentro do intervalo de tempo entre 2000 e 2010. Levando em consideração, portanto, que são produções contemporâneas, outro ponto destacado foi a escolha pelo gênero romance, que por ser longo em sua estrutura, permite uma

avaliação mais ampla da trama. Seguindo essa classificação, após a leitura dos livros, percebeu-se que eles possuíam mais um detalhe em comum: sua verve autoficcional. A autoficção cria o imaginário de autor, como ele pode ser visto por ele mesmo, evidenciando-se, dessa forma, que os escritores se preocupam em construir publicamente sua imagem, através de entrevistas, eventos e nos próprios romances. O autor faz uma seleção de cenas para construir o seu autorretrato e dentro desse imaginário está o crítico em atividade e interação com os demais atores do campo literário. Para além da questão do narcisismo, do umbiguismo ou da superexposição, a literatura autoficcional reflete sobre o sujeito fragmentado como sintoma de uma época. Nas palavras de Anna Martins (2014, p.50), mais do que isso,

a autoficção é antes de tudo uma manifestação adversa à ilusão de controle e de autocontrole. A escritura enquanto jogo autoficcional é aquela que não se pode conter. É aquela que nunca está lá, que não se deixa capturar, que está em constante movimento e transformação. Sempre que a retomamos e a lemos, já não é mais a mesma. É outra. A autoficção chama a atenção para essa linguagem que se manifesta autonomamente e, ao mesmo tempo, para o material biográfico do autor (que o utiliza como estratégia literária). Sendo assim, a prática autoficcional não acredita numa representação passiva da língua.

Observando essa autonomia da escrita e seguindo os critérios iniciais acima citados, as autoficções em que comparece a imagem da crítica encontradas são *Talk Show* (2000), de Arnaldo Bloch, *Fantasma* (2001), de José Castello, *Um beijo de Colombina* (2003), de Adriana Lisboa, *Cordilheira* (2008), de Daniel Galera, e *Chá das cinco com o vampiro* (2010), de Miguel Sanches Neto. O intuito principal é perceber de que forma vêm sendo construídas as visões acerca da crítica na contemporaneidade.

Lançamos mão dos métodos habituais de trabalho analítico e bibliográfico orientados para a compreensão social e cultural do trabalho intelectual e crítico. A intenção é apresentar uma pesquisa que tem caráter exploratório, descritivo e explicativo. A partir do levantamento de teoria, foi feita uma análise comparativa entre as obras, com o objetivo de depreender de que formas têm sido elaboradas as visões do trabalho da crítica nessas produções. Resenhas referentes aos trabalhos produzidos por eles, *blogs/sites* dos autores, páginas em redes sociais, análise das entrevistas e a observação da sua recepção pelo público foram também levados em consideração no momento da análise. Esses discursos foram lidos em contraponto com as obras, pois constroem a imagem do autor contemporâneo.

Por meio de uma leitura inicial dos livros e da verificação da atividade crítica percebeu-se logo como a ironia, o sarcasmo e o humor estavam nelas presentes. A partir

dessa percepção, foi elaborada a estruturação dos capítulos da tese, com a utilização de expressões populares que dessem para os títulos esse tom jocoso. O provérbio é construído através da sabedoria do povo e passado de geração a geração, com o intuito de difundir sentenças de cunho moral, filosófico ou religioso. O poder metafórico utilizado nessas frases comparece também nas interpretações críticas, que prezam mais pelo tom ensaístico e criativo. Além disso, os provérbios elaboram julgamentos sobre várias situações, assim como a figura tradicional da crítica o faz. Eleger um produto da sabedoria popular para sintetizar as reflexões trabalhadas em cada seção desta tese é também dar a devida relevância a um importante ator do campo literário: o público leitor, com suas impressões. Ademais, estamos em tempos de minimizar cada vez mais as separações estanques entre as produções acadêmica e popular, pois a interseção de ambos potencializa a construção do conhecimento e a rasura das hierarquias. É servindo-se dessa articulação que neste trabalho se tentará entender as imagens do crítico, na literatura que vem sendo publicada no século XXI, no Brasil.

No primeiro capítulo, “A árvore se conhece pelos frutos: transformações da vida literária”, o foco foi o estudo desse momento em que estão inseridas as produções escolhidas para serem analisadas: a contemporaneidade. Foram discutidas como as mudanças culturais interferiram na construção do trabalho atual do escritor e na própria concepção da obra, no subcapítulo “Uma andorinha só não faz verão”. Logo depois, na seção “A formiga sabe a folha que corta”, foi destacada uma estratégia que tem sido com frequência utilizada pelos ficcionistas, nos dias atuais, no Brasil, e que também é associada ao labor crítico, que é a metalinguagem. Na última parte do capítulo, intitulada “Para quem sabe ler, pingo é letra”, foram discutidas, de forma breve, as questões relacionadas ao ambiente onde os atores do campo literário estão inseridos, destacando-se a figura do crítico e do discurso da propalada crise. No segundo capítulo, “Pimenta nos olhos do outro é frescor”, foi estudada a imagem do intérprete que escreve avaliações tidas como desagradáveis. Foram apresentados os perfis dos autores José Castello e Arnaldo Bloch, na seção “Diga-me com quem andas, e eu te direi quem tu és”. Posteriormente, no subcapítulo “Quem com ferro fere, com ferro será ferido”, discutiu-se a procedência desse mito da crítica severa, ancorada, provavelmente, na polêmica e no ambiente jornalístico. Por fim, em “A calúnia é como o carvão, quando não queima, suja a mão”, fez-se um estudo comparativo das obras *Fantasma* e *Talk Show*, observando-se a prevalência da severidade na construção da imagem de crítica.

Já a preocupação do terceiro capítulo “É melhor a crítica do inimigo do que o elogio do falso amigo” foi estudar a outra faceta mais recorrentemente desenhada do labor crítico, que é a via do elogio. Na seção “Cada macaco no seu galho” são apresentados os perfis de Adriana Lisboa e Daniel Galera. Logo depois, em “Os amigos são para as ocasiões”, foi discutida a possível proveniência desse tipo de crítica e a interpretação girou em torno do histórico das práticas de compadrio na formação da estrutura social brasileira. Para finalizar esse capítulo, foram feitas leituras comparativas entre *Um beijo de Colombina* e *Cordilheira*, em “Amigos dos meus amigos, meus amigos são”. Por fim, apresentamos o capítulo “Um caso particular ou toda regra tem a sua exceção”, cujo intuito foi o de perceber que, a depender da situação, a caracterização da crítica vacila entre o ato elogioso ou detrator. Para tanto, estudamos o perfil de um escritor que passeia pela crítica, pela universidade e pelos jornais: Miguel Sanches Neto. Posteriormente, analisamos o seu romance *Chá das cinco com o vampiro*, para perceber a coexistência, em uma mesma atuação crítica, ao sabor dos condicionamentos sociais, dos dois tipos de mitos mais citados, que ao longo da tese foram estudados.

As mudanças culturais em curso nesse século XXI reposicionaram muitas atividades do campo literário, criando-se novas atribuições e enfatizando-se a necessidade da pulverização do poder de fala e de escuta. Segundo Giraldo,

esta mudança no campo de formação e atuação dos escritores latino-americanos em que antes predominava a política e a diplomacia ou profissões como advocacia e jornalismo, pode contribuir para explicar o afastamento do papel central do escritor como ator político na esfera pública assim como o auge de certas temáticas e estilos nas produções literárias recentes nas quais a questão metaliterária, a tematização do próprio ato da escrita e a vida do escritor e demais indivíduos que atuam no campo literário (críticos, editores, leitores etc.) e o gesto de autorreflexão crítica e teórica adquirem uma importância significativa e se expressam tanto através dos próprios textos ficcionais, sejam eles narrativos ou poéticos, como através de ensaios, artigos e notas sobre literatura. (GIRALDO, 2010, p.57)

Perceber essa potência dos discursos e dos deslocamentos dos papéis do escritor e do crítico é entender um pouco mais do fazer literário e dar crédito a sua capacidade de instaurar debates e construir imagens e posicionamentos. Por outro lado, é também reconhecida a força da crítica, que, talvez, por ser temida por alguns, acaba sendo caracterizada de forma, por vezes, pejorativa e despotencializada. Ler a hipótese de uma possível afasia da crítica, onde ela pode passar mais despercebida, ou seja, no romance, poderá indicar os motivos pelos quais ainda se desmerece a capacidade analítica da leitura do simbólico elaborada por esse profissional

das Letras. Além disso, entender essas motivações para se construir essas imagens de crítica cria a possibilidade de suplementar o que Klinger apontou, quando escreveu em citação mencionada no início dessa introdução, como sendo a matéria da autoficção: o mito do escritor, que constrói e é construído, em via de mão dupla, pelos textos autoficcionais. O texto literário também é, simultaneamente, produtor de mitos do crítico, assim como é alimentado por eles.

**2 A ÁRVORE DE CONHECE PELOS FRUTOS: TRANSFORMAÇÕES
DA VIDA LITERÁRIA CONTEMPORÂNEA**

2.1 Uma andorinha só não faz verão

O momento atual, no campo cultural, é visto como de grande diversidade temática, estilística e de liberdade na divulgação de ideias. A consolidação da internet, a multiplicação de pequenas editoras, as políticas de autorrepresentação são alguns dos fatores que contribuíram para dar maior visibilidade a uma variedade de vozes.⁹ A grande proliferação de produtos culturais, porém, é importante ressaltar, veio acompanhada da incapacidade de com tudo se ter contato e de a tudo se dar a devida atenção. As redes virtuais talvez tenham sido responsáveis pela grande transformação nos últimos tempos, no tocante à produção e à divulgação cultural na esfera globalizada¹⁰. A internet e o avanço tecnológico possibilitaram a veiculação rápida e com maior alcance das informações e uma interação intensa através dos comentários imediatos dos leitores. Aparentemente, todos podem escrever, publicar e serem lidos sem ter que passar pelo crivo de um editor, agente literário ou até de um crítico. Além disso, o uso da tecnologia se tornou preponderante na execução e no tratamento das obras. Exemplo disso é que, hoje, a maioria esmagadora dos produtos literários passa pelo tratamento digital, antes mesmo de se tornar livros impressos.

Analisando essas mudanças, Cristiane Costa (2014) observa a expansão do papel do autor na cultura e verifica que ele não se restringe só à escrita, mas à comercialização, edição, distribuição e divulgação do livro. E, por vezes, escrever acaba se tornando ação secundária em meio a tantas atribuições. Outra questão apontada por Costa é a emergência de novos formatos de texto. Os *blogs*, provavelmente, iniciaram a tendência de se escrever estritamente em ambiente virtual e outros suportes e gêneros logo apareceram para facilitar a divulgação,

⁹ Não se deve esquecer que as transformações observadas na contemporaneidade são frutos de modificações operadas na concepção de arte, desde o século anterior. Com as mudanças históricas promovidas pelos avanços técnicos relativos à reprodução da arte, e do conseqüente aumento do acesso e difusão das obras antes distanciadas (superando-se assim o caráter de unicidade), descrito por Walter Benjamin (1994), tanto os produtores, quanto os receptores de produtos artísticos puderam quebrar certas hierarquias e a noção de que a arte seria para poucos. Portanto, o artista e o público não ocupam lugares tão separados nas ações de produzir e significar.

¹⁰ Essa ampliação da produção dos bens culturais no ambiente virtual deu margem até para a criação de uma festa literária “alternativa” à conhecida Festa Literária de Paraty (FLIP), chamada FLIPOBRE e idealizada pelo escritor amazonense Diego Moraes. O festival, que já teve duas transmissões ao vivo pelo Youtube, foi feito por *chat* de vídeo em 07 de dezembro de 2014 e 01 de novembro de 2015 e teve o intuito de reunir pessoas, que normalmente são excluídas dos grandes festivais, para discutir sobre o campo literário atual. É interessante notar que os participantes são oriundos de estados que estão fora do eixo Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre, demonstrando a diversidade da literatura brasileira. Esse contato foi muito facilitado por causa do ambiente virtual e busca fazer aparecer outros autores tão produtivos quanto os já religiosamente incensados. Ficou patente que é necessária a criação desses novos espaços. Os homenageados da primeira e segunda edição, respectivamente, foram Lima Barreto e Maria Valéria Rezende. Para assistir aos vídeos, pode-se consultar o seguinte link: <<https://www.youtube.com/channel/UCbH95IBisHga8ykUCuSJR6g>>. Acesso em: 12 fev. 2015.

tais como o *e-book*¹¹, as redes sociais literárias, como o *skoob*¹², a poesia animada por *flash*¹³, a ficção interativa, os romances que tomam a forma de e-mails, os poemas e as histórias que são geradas por computador, a escrita colaborativa e performances literárias *on line*, que desenvolvem novos modos de escrita (cf. COSTA, 2014, p.184). Para alcançar tal diversidade, o escritor teve que se aproximar de variado número de ferramentas, tais como o software *Scrivener*, que possibilita a separação do texto em blocos, para que possam ser posteriormente reorganizados¹⁴ ou *Page Four*, que organiza a edição em abas. Isso sem falar em programas de computador que compõem textos a partir de estilos já existentes, como faz o *site* Mundo Perfeito. É o que podemos chamar de pastiche virtual. Alguns autores, nessa esteira, se adaptaram a toda essa parafernália da informática para fazer o que antes da consolidação das editoras, já acontecia – mas com outros tipos de recursos –, que era obter o domínio de sua produção, desde a confecção, passando pela distribuição, chegando à venda. No entanto, sendo esse escritor “multitarefa, uma de suas maiores dificuldades, hoje, é superar a dispersão” (COSTA, 2014, p.181). Acrescente-se a isso a participação dos autores como alunos em oficinas literárias e nas graduações de Letras.

Para entender essas diversas formas de aperfeiçoamento do trabalho de quem escreve e a disseminação desse *know how* em variados textos, é necessária a utilização de instrumentos metodológicos que abarquem essa complexidade, como os oriundos da literatura comparada¹⁵, que permitem uma melhor compreensão dos “[...] espaços de configuração do intelectual

¹¹ Além de permitir que o conteúdo de um livro seja lido através de aparelhos mais versáteis como o *tablet*, os *e-books* mudam a dinâmica do comércio literário, pois “todo o ecossistema do mercado editorial é afetado, com uma nova divisão de porcentagens sobre a venda, a necessidade de proteção dos arquivos e adequação dos direitos autorais a conteúdos digitais de difícil controle. Os livros digitais reduzem gastos de impressão, armazenamento e distribuição, permitindo que custem de 30% a 50% mais barato do que livros tradicionais. Essa diferença de preço serve como um forte atrativo para o novo mercado” (COSTA, 2013, p.185).

¹² O *site* www.skoob.com.br tem como principal objetivo a troca de informações entre leitores sobre o meio literário: livros, autores e editoras.

¹³ Plataforma de animação, que permite dar movimentos a imagens e palavras.

¹⁴ Costa (2013, p.181) ainda acrescenta que “a ferramenta foi pensada para ser usada por qualquer pessoa que trabalhe com textos longos e completos, como escritores, jornalistas e acadêmicos. O *software* facilita a estruturação do conteúdo, expondo os trechos de cada bloco em um mural, que permite a visualização do texto. É possível editar vários documentos ao mesmo tempo, além de inserir imagens, vídeos e documentos de texto diretamente. Ao terminar de editar seu texto, o autor ainda pode salvar o material em formatos básicos para compartilhamento, como PDF, RTF e HTML, ou em formatos mais complexos para autopublicação, como ePub”.

¹⁵ Em entrevista concedida ao Instituto Humanitas Unisinos (2007), Eneida Maria de Souza afirma: “[...] o método comparativo – e contrastivo – é um dos meios mais eficazes de se elaborar um raciocínio ponderável sobre alguma coisa. Não se deve abraçar a comparação que privilegia a semelhança entre literaturas ou culturas, mas reforçar a presença de diferenças. Não a comparação entre textos já consagrados pelo cânone, mas entre discursos de difícil aquisição, ou desconhecidos. É claro que a crítica cultural tem, em relação à Literatura Comparada, preocupação voltada para questões políticas, assim como para os estudos de temas que hoje são impossíveis de serem relegados a terceiro plano, como a diáspora, a migração, a imitação, a cópia cultural, os valores religiosos, e assim por diante”.

múltiplo, isto é, o intelectual que exerce múltiplas atividades, que transita em uma rede de escritas, assumindo diferentes posições discursivas: de escritor criativo (romancista, contista, poeta), de teórico, de crítico, de docente, entrelaçando (ou não) todos estes campos do saber” (HOISEL, 2013)¹⁶, ao colocar para dialogar textos diferenciados, tais como entrevistas, críticas, ficção, relatos expostos em redes sociais escritos pelo/sobre o escritor e travar aproximações/distanciamentos entre perfis variados de autor.

Já as editoras também se reacomodaram, entrando no ramo digital e focando na construção de autores artistas (cujos livros viram *best-sellers*), que não ganham somente com as vendas das obras, mas também com a participação em feiras literárias, em palestras e com o recebimento de bolsas e prêmios literários¹⁷. A mais recente aposta é a de pinçar em meio aos *youtubers* (jovens que fazem vídeos sobre variados assuntos e publicam na plataforma *youtube*) futuros escritores com venda de exemplares garantida. Editoras como Saraiva, Planeta e selos da Companhia das Letras estão investindo nesse ramo. A editora Paralela, por exemplo, lançou em agosto de 2015, *Mais que Cinco minutos*, da *youtuber* Kéfera Buchmann, de 22 anos. Com mais de 6,1 milhões de inscritos no seu canal *5incominutos*, a autora já alcançou a marca de 4º lugar em vendas de livros de não ficção no ano de 2015.

Por outro lado, não ser mais publicado por uma grande editora deixou de ser um importante problema, pois existe a opção de se autopublicar, investir em pequenas empresas editoriais ou até pedir financiamento na internet para o projeto, apesar de tudo isso não ser garantia de sucesso, visto que o poder de legitimação das editoras mais conhecidas ainda vigora. E o leitor, que há muito deixou de ser considerado passivo diante do ato de ler, agora é mais ativo do que nunca, pois é convidado a explorar e construir os caminhos dos sentidos inumeráveis. Desde escolher outro final da história, até refazer os rumos dos personagens,

¹⁶ Utilizando dos pressupostos da literatura comparada, a professora Evelina Hoisel, juntamente com outros pesquisadores, realiza um trabalho que busca captar as diversas dimensões do trabalho do escritor. O projeto, chamado de “O escritor e seus múltiplos: migrações”, ligado ao grupo de pesquisa Teoria da Literatura, Literatura Comparada e Criação Literária do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (coordenado também pelas professoras Antonia Herrera Torreão e Lígia Guimarães Telles), lança mão de variados textos produzidos por Affonso Romano de Sant’Anna, Helena Parente Cunha, Judith Grossmann, Maria Lúcia Dal Farra, Miguel Sanches Neto, dentre outros, para observar as contribuições desses autores no meio cultural.

¹⁷ Em uma pesquisa informal para o jornal *Folha de S. Paulo*, Santiago Nazarian (2014) entrevistou 50 escritores para saber como eles vivem financeiramente. A constatação principal foi que por existir hoje mais interesse nos autores do que nos livros, se ganha mais em palestras, em eventos literários, em oficinas, em traduções, ou até com a produção de roteiros para a televisão e para o cinema do que com a própria venda do livro. A maioria dos entrevistados, dentre eles Paulo Scott e Tammy Luciano, declara não ter profissão paralela à de escritor, prova de que apesar do reduzido número de leitores de suas obras, ainda é possível viver com os proventos resultantes do trabalho artístico. Para mais informações sobre a pesquisa, consultar matéria disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/12/1567614-pesquisa-informal-mostra-que-poucos-escritores-se-sustentam-pela-venda-de-livros-no-brasil.shtml>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

como acontece nas *FanFictions*¹⁸; mais do que ler a obra e elaborar imagens mentais, esse indivíduo constrói literalmente o enredo em tempos em que o autor divide seu poder (cf. COSTA, 2014, p.184).

O pensador da época moderna, Walter Benjamin, na década de 1930, observou que naquele momento era crucial para o escritor escolher em que causa ele advogaria: em prol dos burgueses ou dos progressistas. Com a diluição da percepção das fronteiras políticas, as posições tomadas por muitos indivíduos, atualmente, não se restringem a uma única escolha partidária, mas a uma mescla de ideais assumidos como parciais e insuficientes. Por outro lado, há um elemento destacado pelo filósofo alemão que nos ajuda a entender como, diante de tantas técnicas e suportes de escrita novos, o autor consegue interferir na sociedade que também o concebeu:

em vez de perguntar: como se vincula uma obra com as relações de produção da época? É compatível com elas, e portanto reacionária, ou visa sua transformação, e portanto é revolucionária? – em vez dessa pergunta, ou pelo menos antes dela, gostaria de sugerir-vos outra. Antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar: como ela se situa *dentro* dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente a função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato a técnica literária das obras. (BENJAMIN, 1934, p.122)

Um escritor, situado num determinado meio social, que vem se adaptando a modos diferentes de se comunicar, acaba sendo influenciado por essas transformações, seja negando-as ou compartilhando-as. Mais interessante ainda, como destaca Benjamin, é verificar como as escolhas dos autores, temáticas e/ou técnicas, mudam a percepção de arte de um momento histórico. Quem escreve literatura se torna produtor de modos variados de ver a comunidade em que se vive, mesmo que essa ação seja quase imperceptível. A observação da técnica também ganha relevância ao passo que é vista como ponto de diálogo com a temática que aborda. Hoje, por exemplo, existe a forte tendência a se produzir tramas guiadas pela força central do “eu” ficcionalizado. Esse movimento reforça o estado de valorização da presença do sujeito nas produções artísticas. Por essa via, se entende a escolha feita por escritores, com muita frequência, pela autoficção (mesmo que a obra não seja nomeada assim por alguns) e sua interferência na hiperinflação do “eu” nos discursos contemporâneos. São produções,

¹⁸ Esse termo, que vem do inglês e significa ficção criada por fãs se refere a uma produção escrita por admiradores de uma obra, que fazem referência a livros, personagens ou gêneros já existentes, porém recriados. Com a exposição no ambiente virtual, esses textos são divulgados para outros escritores que possuem os mesmos interesses, criando-se dessa forma uma comunidade que troca informações e debate sobre os mesmos assuntos.

portanto, que reforçam o sintoma de uma época: o espetáculo de si. Esse tema será novamente retomado mais à frente.

Sabendo-se, portanto, da fecundidade das ações promovidas pelos escritores ao seu redor e em meio a tantas mudanças em tão pouco espaço de tempo (podemos arriscar em afirmar que, quase todo o século XX assistiu a produção literária dentro dos moldes de impressão de livros e divulgação em bibliotecas tradicionais, por exemplo), como aquele cidadão tido como especialista da leitura, o crítico, está acompanhando essas novidades?¹⁹ Indo mais além desse questionamento, de que forma ele consegue produzir suas interpretações desse novo mundo digital, a partir da utilização estrita dos instrumentais analíticos do século passado? A persistência da imagem de um profissional da crítica, que ainda hierarquiza as diferentes modalidades de arte por elas não se encaixarem em modelos já conhecidos ou que reclama da falta de novidade e de qualidade, quando o assunto é literatura, sinaliza talvez que não existe, por parte de alguns críticos, um acompanhamento das mudanças e, conseqüentemente, dos abalos que essas transformações promoveram em sua própria posição social. A autonomia produtiva que veio para o autor também chegou para qualquer pessoa que queira ler de forma mais cuidadosa um texto, levando a crer que todos os leitores são potenciais críticos e que também criam, a partir de sua leituras.

Esse fenômeno vem se intensificando ao longo de mais de três décadas, como bem visualizou Nicolas Bourriaud (2009, p.8):

desde o começo dos anos 1990 uma quantidade cada vez maior de artistas vem interpretando, reproduzindo, reexpondo ou utilizando produtos culturais disponíveis ou obras realizadas por terceiros. Essa arte da pós-produção corresponde tanto a uma multiplicação da oferta cultural quanto – de forma mais indireta – à anexação ao mundo da arte de formas até então ignoradas ou desprezadas. Podemos dizer que esses artistas que inserem seu trabalho no dos outros contribuem para abolir a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, ready-made e obra original.

¹⁹ Numa rápida observação da produção dos resenhistas digitais, encontramos Leila de Carvalho e Gonçalves, aposentada, que sem ter contrapartida financeira resenhou 1348 livros da loja virtual *Amazon* em mil dias. Mesmo não tendo nascido na era da internet, Leila aprendeu a usar o *kindle* (plataforma de leitura) e segue uma rotina diária de oito horas de leituras e produção de resenhas. Identificando-a como exceção em meio aos idosos leitores ativos, por ter se adaptado às novas tecnologias e por escrever de forma tão voraz, devemos destacar que as leituras e resenhas que faz são fruto de pesquisa e não mera impressão de amador. E o melhor: ciente do seu papel como fomentadora da leitura, evita destacar pontos negativos na obra, para não desanimar os leitores. Vale salientar que para a *Amazon*, é importante ter acesso a esses comentários, pois eles contribuem para dar mais visibilidade aos livros e também para sinalizar algo de errado, como a repetição de uma obra num box de títulos selecionados (cf. VIANA, 2015). Seria então Leila Gonçalves um exemplo de como a crítica poderia se portar em meio a tantas mudanças contemporâneas? Estaríamos diante de algo mais ligado à leitura compartilhada?

Aqui estamos considerando como artista também o crítico que interpreta a obra e de forma criativa produz a sua arte da pós-produção, sem levantar hierarquias entre produtor/tempo anterior de criação e leitor/interpretação a posteriori. No entanto, esse espaço, por ser ainda muito sacralizado, talvez não se abra com tanta facilidade para muitos assumirem com mais legitimidade esse papel, e prova disso é uma certa continuidade de padrões, que já se acomodaram por anos: os estudos científicos, que se restringem ainda ao ambiente acadêmico e o jornalismo cultural, que perde cada vez mais centímetros de espaço na imprensa. Há de se ressaltar que, apesar de ser tímida, existe a participação de críticos que vão além dos muros da universidade e chegam às redações dos jornais e de jornalistas, que interagem com a academia.

Entender esses deslocamentos operados no campo da crítica, nos últimos tempos, no Brasil, passa por uma compreensão, primeiramente, do que é o foco do trabalho do intérprete: a produção literária. Muitos são os corajosos que se aventuram no estudo das obras literárias contemporâneas e algumas reflexões ajudam a pensar a arte hoje. Beatriz Resende, em seu livro *Contemporâneos* (2008)²⁰, antes de terminar a década inicial do século XXI, já aposta em caracterizar o que chama de “principais dominantes” das obras recentes. A primeira evidência é a da fertilidade, com o aumento tanto da publicação de livros, quanto de público leitor, com destaque para aqueles que não eram reconhecidos como escritores, a exemplo das vozes periféricas das grandes cidades. A segunda evidência é a qualidade dos textos, frequentemente questionada. Resende aponta para uma escrita cuidadosa e erudita, inclusive com referências à tradição literária. Ela ainda cita uma suposta originalidade, o que pode gerar questionamentos em tempos de consolidação dos suplementos²¹ e palimpsestos²². Nota-se que

²⁰ Dando continuidade às pesquisas sobre literatura contemporânea, Resende organizou, juntamente com Ettore Finazzi-Agró, em 2014, uma coletânea de ensaios (*Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*), que apontam para três evidências: a cisão com a tradição realista, a ruptura com a tradicional narrativa sobre a nação e a emergência de subjetividades periféricas.

²¹ Noção desenvolvida por Jacques Derrida (1995), no livro *A escritura e a diferença*. No *Glossário de Derrida*, Santiago (1976, p.86) sintetiza da seguinte forma o termo: “o suplemento é uma adição, um significante disponível que se acrescenta para substituir e suprir uma falta do lado do significado e fornecer o excesso de que é preciso”.

²² Termo encontrado nos estudos de Gérard Genette (1982), publicado no livro *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Segundo o autor francês, “um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos”. (GENETTE, 2006, p.2)

esse modelo de valoração está muito ligado ao que se considera tradicionalmente como cânone²³.

E o terceiro ponto elencado por Resende é a multiplicidade, que corrobora a ideia de que há uma diversidade de temas e de técnicas utilizadas nos dias atuais²⁴. Acrescenta-se ao que Resende constatou que o feminino, o homoafetivo, o afrodescendente, o imigrante, o indígena, dentre outros, foram vozes historicamente caladas que emergem e participam da onda do politicamente correto, da inclusão democrática (mesmo que ainda sejam os homens brancos com poder aquisitivo alto a dominarem o campo da literatura). É relevante salientar que

[...] o campo literário brasileiro ainda é extremamente homogêneo. Sem dúvida, houve uma ampliação de espaços de publicação, seja nas grandes editoras comerciais, seja a partir de pequenas casas editoriais, em edições pagas, blogs, sites etc. Isso não quer dizer que esses espaços sejam valorados da mesma forma. Afinal, publicar um livro não transforma ninguém em escritor, ou seja, alguém que está nas livrarias, nas resenhas de jornais e revistas, nas listas dos premiados em concursos literários, nos programas das disciplinas, nas prateleiras das bibliotecas. Basta observar quem são os autores que estão contemplados em vários itens citados, como são parecidos entre si, como pertencem a uma mesma classe social, quando não têm as mesmas profissões, vivem nas mesmas cidades, têm a mesma cor, o mesmo sexo... (DALCASTAGNÈ, 2012, p.8)

Esse arrazoado advindo da pesquisa de 15 anos da estudiosa da literatura contemporânea, Regina Dalcastagnè, já exhibe uma noção de quanto esse ambiente literário é de complexa compreensão e isso se expande também para a forma como isso é traduzido na escrita.

O discurso quase coloquial, com o uso de palavras de baixo calão e gírias e a utilização de variados gêneros, tais como a carta, a notícia, o bilhete, dentro do tradicional

²³ Outros estudos já apontam o oposto, quanto à questão da inovação na literatura (prevalência de pouco experimentalismo na linguagem, se comparados a Guimarães Rosa, por exemplo) como verifica a pesquisadora Regina Dalcastagnè (REBINSKI JUNIOR, 2012): “essa literatura atual talvez seja mais careta nesse sentido, pois é uma prosa com linguagem mais certinha, com começo, meio e fim. Há pouco investimento na estrutura do texto”. A respeito da linguagem, o crítico Miguel Sanches Neto também faz sua avaliação: “[...] posso afirmar que uma das marcas negativas que vejo na literatura mais recente é o peso de linguagem. Houve uma espécie de inflexão lusitana em nossa literatura, ganhando força uma tendência barroca contra a qual os nossos modernistas tinham se rebelado. Este peso pode ser visto principalmente em dois níveis: no uso de estruturas e também de palavras que se querem maiores do que as histórias” (SANCHES NETO, 2012 b). Não se pode esquecer que a utilização do tom mais formal na linguagem das obras é para os escritores um capital simbólico muito valorizado no momento da inserção e consolidação no campo literário.

²⁴ Para saber mais das posturas de Alcir Pécora sobre a literatura contemporânea e uma posição diversa, levantada pela estudiosa Beatriz Resende, é possível assistir ao debate realizado pelo Instituto Moreira Sales em 05 de maio de 2011, para a seção “Desentendimentos”. Esse diálogo está disponível em: <<http://mais.uol.com.br/view/fo34eocfk8xg/beatriz-rezende-e-alcir-pecora--parte-1-04024C983268E0911326?types=A>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

romance, são alguns aspectos técnicos que comprovam a multiplicidade do fazer literário atual. Apesar disso, mesmo verificando que há inovação na forma literária, Silviano Santiago ressalta o que ele chama de perigo, que é o risco de se ter “[...], a longo prazo, uma literatura pasteurizada, como acabou acontecendo com a francesa. O texto francês hoje não tem mais o *glissement* (deslize) tão necessário para a renovação” (AMADO, 2009)²⁵. Perceber, portanto, que o campo literário atual, apesar da crescente diversidade, ainda possui traços passadistas – que, segundo alguns estudiosos, tendem para certa repetição de padrões produzidos anteriormente, pode colaborar para a compreensão do desconforto relatado por críticos que não veem “inovação” na literatura mais recente, mas sim a utilização de estratégias de leitura mais tradicionais e anteriores ao *boom* tecnológico relatado acima²⁶.

A profusão de autores que começaram a produzir nas décadas de 1960 e 1970 e que dividem espaço com estreantes dos anos 2000²⁷ amplia a convivência de experiências diversas. O que tem se tornado recorrente, independentemente da época vivida pelo escritor, é a relação com sua imagem performativizada. Em decorrência da maior organização do mercado cultural, o escritor pôde assumir vários papéis, que vão desde a promoção de oficinas literárias até a participação em palestras, realizadas em feiras literárias²⁸, passando pela própria confecção e divulgação dos seus livros, a partir de trabalhos feitos em pequenas editoras. Isso faz com que esse autor seja visto em diferentes facetas e ações, ajudando a compor a imagem de si que ele quer que seja divulgada:

assim, na insistência do presente temporal em vários escritores da geração mais recente, há certamente uma preocupação pela criação de sua própria presença, tanto no sentido temporal mais superficial de tornar-se a “ficção do momento” quanto no sentido mais enfático de impor sua presença

²⁵ Luciene Azevedo (2004) em sua tese *Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória*, desenvolve outras leituras sobre a literatura contemporânea, tanto no Brasil quanto na Argentina e entende que ela abarca duas vertentes: a literatura do entrave e a literatura da delicadeza.

²⁶ A possibilidade da emergência de uma literatura pasteurizada já é alarmante, mas imaginar que essa arte pode desaparecer soa catastrófico. Esse discurso, por mais que seja assustador, foi proferido por um reconhecido escritor, Philip Roth, já citado anteriormente. Talvez, os textos que os jovens leem hoje, com mais frequência, não sejam mais impressos. Isso não quer dizer, porém, que eles não se interessem por ficção, como já se viu em relação às *fanfictions*, onde é permitido ao leitor reescrever e interferir pontualmente na obra. O modo de ter contato com a literatura, de fato, se modificou; contudo, há espaço, sim, para o livro de papel.

²⁷ Para um breve mapeamento dos momentos literários anteriores ao século XXI, consultar o livro produzido por Flávio Carneiro, *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*, de 2005.

²⁸ Como alternativa às feiras já consagradas, como a FLIP, há dez anos o escritor pernambucano Marcelino Freire conduz a Balada Literária em São Paulo, com o intuito de divulgar a cultura periférica, ou melhor dizendo, divergente. Esse termo vem sendo usado para sintetizar a existência de diversas periferias. Em novembro de 2015, realizou-se uma edição em Salvador, com programação diversificada. Os destaques foram a exibição do documentário de Wilson Freire sobre Marcelino Freire, *SP Solo Pernambucano* e uma sessão do sarau Bem Legal, organizado pelo grupo de jovens Este tal recital.

performativa. Questiona-se, assim, a eficiência estilística da literatura, seu impacto sobre determinada realidade social e sua relação de responsabilidade ou solidariedade com os problemas sociais e culturais de seu tempo. (SCHOLLHAMMER, 2011, p.13)

Levando em consideração que todo discurso é fruto da criação, do olhar em perspectiva de quem o constrói e não de uma verdade em si, o escritor se aproveita do crescente apelo midiático e do mercado (que busca outras vias de se estabelecer depois do *boom* da internet) para também divulgar a sua versão de si. As feiras e os concursos literários, por exemplo, são espaços que permitem a exacerbação dessas performances. Para o estudioso Jérôme Meizoz (2007), essa maneira de se portar, conscientemente elaborada ou não, faz parte de um novo modo de assumir o espaço no campo literário. A essa constituição de identidade literária projetada pelo próprio autor e reafirmada pela mídia, Meizoz dá o nome de postura. E isso não quer dizer que seja algo elaborado de maneira a ser totalmente inovador, pois “quaisquer que sejam as posturas (poeta libertino, galante, *honnête homme*, dandi, poeta maldito), elas podem ser consideradas como um repertório histórico do *ethos* incorporado, contrariado, imitado” (MEIZOZ, 2007, p.13)²⁹. Há, dessa forma, um jogo de tensão entre abraçar, modificar ou negar atitudes anteriormente consolidadas, se ancorando ou não até em famílias de posturas. Essa relação, portanto, se constrói de forma relacional com modelos anteriores, mas também no embate com a obra e com outros atores do campo. O resultado desse empreendimento é a identificação do autor no espaço em que ele transita e a formatação do seu horizonte de recepção. Entender a postura como um movimento relacional amplia a percepção de que esse *ethos* não é apenas visível na descrição de aspectos externos das atitudes de um autor ou apenas uma atuação (*mise en scène*) intencional. Segundo Meizoz (2007, p.15),

[...] essa noção tem uma dupla dimensão relacionada com a história e com a linguagem: simultaneamente ela é uma conduta e um discurso. Por um lado, é uma apresentação de si, as condutas públicas em situações literárias (prêmios, discursos, festas, entrevistas); por outro, a imagem de si dada no e pelo discurso, é o que a retórica chama *ethos*. Falando de “postura” de autor, quero descrever relacionalmente efeitos de textos e condutas sociais.

Essa presença construída e projetada em posições do campo não se restringe à assinatura no livro produzido pelo autor, mas também como esse escritor se porta no momento do lançamento dessa obra e o que ele profere em uma entrevista. Tudo está articulado para

²⁹ A tradução das passagens do texto de Jérôme Meizoz utilizada nesta tese foi feita pela professora doutora Luciene Azevedo. O texto inédito está inserido no material didático utilizado nas aulas da matéria Crítica e poética modernas e contemporâneas, que faz parte do curso de doutorado em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia.

desdobrar-se numa imagem de si proposta ao público. Existe uma associação entre o *ethos*, a retórica (texto) e o contexto num intuito de criar uma marca que será utilizada de forma estratégica pelo autor (cf. MEIZOZ, 2007). No momento atual, conhecido como era do espetáculo, conduzir sua própria imagem no espaço público se faz necessário para se manter nele e isso não acontece só com o autor. O crítico também se vê impelido a assumir uma persona, mesmo que não seja tão agradável ou marcante, para participar do jogo do espaço literário. Não se pode também deixar de levar em consideração o aspecto relacional de toda postura, reconhecendo-se que, se o crítico colabora na construção da postura do autor, o oposto também é válido.

Vejamos um exemplo atual de atitude que compõe um determinado tipo de postura e suas implicações: o que pode ser interpretado como liberdade de criação é também visto como displicência em relação às questões vigentes no contexto social e político do autor, se ainda for sustentada como fundamental a função crítica e de denúncia do literário. Um caminho para se entender tal atitude frequente nos dias de hoje seria o de pensar que a instauração do reino da performance existe, segundo Azevedo (2007a, p.86),

considerando-se a apropriação da “herança” como a força mesma do impulso performático, [e] sua realização depende do jogo entre mostrar e dissimular suas fontes autorizantes, da relação afirmativa ou de negação que mantém com os sistemas convencionais.

O entendimento de que existem ações performáticas tanto em situações socialmente estabelecidas, como o lançamento de um livro, quanto na própria narrativa, ajuda a entender como há um investimento na ficcionalização de si, mesmo que haja um reforço do estereótipo ou seu abalo. Parte-se da tradição para, a partir daí, instaurar semelhanças e diferenças que ajudarão na criação de um *ethos* reconhecido socialmente. Fica patente, dessa forma, a sutileza das atuações de todo dia, já que se torna escancarada, segundo Azevedo, a impossibilidade da representação. No caso desta tese, o *corpus* será lido a partir da performatização dos autores e de suas produções, tentando-se observar as cortinas que caem, mostrando-se o laborioso trabalho de criação da imagem do crítico, que também é responsável pela construção das imagens dos autores dos romances. É uma via de mão dupla. Essas atuações dentro e fora do livro respondem por um breve panorama das posições assumidas e dos consequentes desejos dos escritores de criar cenas a respeito de quem escreve sobre eles.

Tomando como exemplo um crítico que passeia pelo literário, sendo o precursor de tendências e produtor de ficções com apelo teórico, pode-se perceber como ele soube colocar

em suas obras os temas e os estilos do combate ficcional dos anos de ditadura e também a performance desse indivíduo fragmentado e centrado em suas questões pessoais como forma de resposta ao discurso falacioso de nação. Silviano Santiago, em 1981, publica *Em liberdade*, contraponto ao livro *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, que sofreu com os desmandos de uma ditadura, a de Getúlio Vargas. Ao elaborar a figura do escritor modernista após a sua saída da prisão, com suas angústias e limitações, Santiago está fazendo a sua denúncia contra esse regime e seus resultados escabrosos, levantando a questão da ilusão provocada pela literatura, ao tratar de fatos históricos como uma grande ficção³⁰. Já em 2004, o escritor mineiro lança *O falso mentiroso. Memórias* e embaralha as noções de verdade e ficção, ao brincar com elementos pessoais, como a sua foto na capa, e com o paradoxo do título: se diz a verdade, logo mente. Ao narrar, no entanto, a história do pintor falsificador Samuel Aguiar, em meio a detalhes da sua vida pessoal (como o relato da sua adoção), o que está em jogo é a potência que a literatura tem de produzir versões, o que pode ter derivado do *boom* da psicanálise nas últimas décadas, cujo objeto a ser analisado é o relato construído pelo paciente, ou seja, se está o tempo todo criando discursos de entendimento de si próprio e do mundo. A mediação dos olhos de quem vê, dos ouvidos de quem escuta e da linguagem de quem enuncia ou escreve é a grande questão. Acerca dessa relação entre fatos vividos e criados, Santiago destaca:

[...] os dados autobiográficos percorrem todos meus escritos e, sem dúvida, alavanca-os, deitando por terra a expressão meramente confessional. Os dados autobiográficos servem, pois, de alicerce na hora de idealizar e compor meus escritos e, eventualmente, podem servir ao leitor para explicá-los. Traduz o contato reflexivo da subjetividade criadora com os fatos da realidade que me condicionam e os da existência que me conformam. (SANTIAGO, 2009)

O outro, que é uma projeção de si, em diferencial, aparece com frequência nas ficções atuais, como forma de o escritor participar dessa enxurrada de performances que a todo instante são veiculadas pela mídia³¹. O tempo, com frequência, não é mais visto linearmente, de forma

³⁰ No livro *Corpos escritos*, Wander Melo Miranda (2009) analisa a escrita memorialista de Silviano Santiago comparando-a com *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, e identifica uma leitura suplementar em formato de pastiche, que exalta as potencialidades de um escritor abalado pelo sofrimento e a reconfiguração do “eu” plural na sua relação com o poder.

³¹ Existem estratégias diferenciadas escolhidas pelos escritores. Uma tendência está em se produzir romances que são atravessados pela figura do “eu”. Alguns como, Cristovão Tezza (2012) escreveram suas autobiografias literárias, contando seu percurso no meio acadêmico e como romancista, além de refletir teoricamente sobre a prosa. As suas temáticas giram em torno da própria literatura, da vida acadêmica, da figura do professor e de amores. De uma forma quase que didática, ele explica, em *Espírito da prosa*, como esse “eu” na linguagem pode sugerir dubiedade. Outro autor que seguiu estratégia parecida foi Marcelo Mirisola. Num processo comparado ao

teleológica, mas simultaneamente, e o espaço é um híbrido entre virtual e físico. Nesse sentido, o outro e a própria pessoa que vê se reconfiguram a todo instante, pois só podem ser compreendidos pelos fragmentos disponibilizados. O campo no qual está inserido esse indivíduo reconfigurado se modifica para se adequar à variedade de manifestações. As transformações da contemporaneidade desembocaram, dessa forma, na ênfase do sujeito e na expansão da vida literária. Em sua grande maioria, os romances desse início de século XXI cujo tema é o trabalho do escritor e sua relação com a crítica, se estabelecem como respostas a essas duas demandas. Os livros que compõem o *corpus* desta tese compartilham dessa constatação e perceber as nuances da presença do sujeito numa atitude metaliterária e na reorganização do espaço cultural será o tema abordado no próximo subcapítulo.

2.2 A formiga sabe a folha que corta

Em letra do grande sucesso de Cazusa, vislumbramos uma vida desregrada e intensa na maneira de expor os sentimentos, como podemos verificar nesse pequeno trecho: “paixão cruel desenfreada/te trago mil rosas roubadas/pra desculpar minhas mentiras/minhas mancadas”. Tendo como mote inicial justamente uma história intensamente vivida, cujo título dialoga com a canção *Exagerado*, composta por Cazusa e pelo amigo Ezequiel Neves, Silviano Santiago (2014) escreve o romance *Mil rosas roubadas* e endossa mais uma vez seu tom ficcional-ensaístico de produzir literatura. A trama faz um voo panorâmico entre as décadas de 1950 e 2000, se concentrando mais nas inquietações políticas e culturais dos anos pós-guerra e pré-ditadura brasileira. Para capitanear essa viagem, conhecemos a construção da

de uma criança que está aprendendo a escrever e que tem que repetir de diferentes formas as letras do alfabeto (em maiúscula, em minúscula, com outras letras, formando sílabas), o autor escreve com certa recorrência em tom irônico, ao dar suas alfinetadas nos atores do campo literário, acadêmico e da cultura pop. Isso tudo é envolvido em histórias da suposta infância traumática e posterior vida regada a sexo do narrador, que quer colocar o “eu” “no seu devido lugar” (MIRISOLA, 2011, p.8). Em *Charque*, por exemplo, o narrador em primeira pessoa de Mirisola faz uma retrospectiva da história de sua vida e de suas experiências literárias, sem deixar de recorrer a referências de livros de sua autoria publicados anteriormente e de sua leitura acerca da recepção crítica. Outra estratégia é apresentada em formatos mais curtos, como as novelas e os contos, os quais refletem sobre o meio crítico, mas de maneira assumidamente ficcional, mesmo que ali esteja o ambiente onde circula o autor. Nelson de Oliveira, entre romances, ensaios, antologias e contos, se tornou um dos importantes divulgadores das produções do seu tempo. Em seu livro de contos *Ódio sustentado*, ele não deixa de narrar em primeira pessoa e seu protagonista faz uma confissão: “escrevi resenhas negativas dos livros dos amigos, escrevi resenhas negativas dos livros dos inimigos. Sou mau, cruel, perverso, não suporto as pessoas nem a vida social londrina” (OLIVEIRA, 2007, p. 82).

amizade de dois adolescentes com personalidades construídas de forma quase diametral: enquanto um se preocupava em terminar uma tese no exterior, o outro gastava o dinheiro que recebia como colunista musical em farras regadas a bebidas e drogas. A repercussão dessa relação na vida adulta é também mote da obra. Em meio a citações de Carlos Drummond de Andrade, André Gide, Shakespeare e Beckett, o narrador-personagem, um professor doutor de História já aposentado, insinua o desejo de ser biografado pelo amigo Zeca, um produtor cultural, amante da vida desregrada, sem *script*.

No entanto, sem esperar, o narrador recebe a notícia da morte de seu possível biógrafo e se vê impelido a escrever sobre ele, sobre a amizade dos dois e a refletir sobre as dificuldades de chegar até esse objetivo. Nesse momento, tomamos o romance como um exemplo do que trataremos nesse subcapítulo: a autorreflexão acerca do processo da escrita. O historiador percebe que, por se dedicar muito a sua carreira profissional, pôde não ter prestado a devida atenção ao companheiro, mesmo que declare ter por ele um afeto que vai além da amizade. Ao tentar escrever sobre o outro, o narrador-personagem se utiliza perspicazmente da metalinguagem, ao refletir sobre o gênero biográfico, como podemos verificar na citação a seguir:

é o caso de se perguntar quem derrota quem na hora da escrita da biografia: vence a dama ignorância, que ignora e imagina os fatos vividos pelo retratado, ou a dama admiração, que endeusa o ser humano biografado? Uma senhora não deve derrotar a outra senhora. Ambas teriam de conviver e de trabalhar juntas e as duas, na cumplicidade sempre ameaçada pelos mexericos alheios, ai de mim!, estariam decretando a ruína da minha proposta em virtude dos inúmeros equívocos factuais que eu cometeria sem pudor nem vergonha. (SANTIAGO, 2014, p.29)

O narrador coloca em jogo as duas atitudes mais recorrentemente associadas à prática da escrita biográfica: a falta de conhecimento sobre o objeto a ser pesquisado, lacuna essa a ser preenchida pela imaginação, ou o uso excessivo da lente de aumento na personalidade da celebridade, levando ao elogio gratuito. O que é estimulado é o equilíbrio dessas ações, para que o texto não desse vazão à entrada de fofocas, nem sempre fundamentadas. Nesse momento, o narrador destaca do seu processo de composição da biografia dois elementos muito importantes, a memória e o esquecimento, que tendem a fundir as duas ações anteriormente citadas:

preencho o duplo vazio, da memória e do esquecimento, com palavras que não são as legítimas dele mas que talvez pudessem ter sido as dele, tal a artificialidade das frases que, em pleno centro da capital mineira, iam

compondo a digressão sobre a caça às borboletas-azuis. (SANTIAGO, 2014, p.17)

Esse credenciamento explícito à criação como mola mestra da escrita, mesmo que essa exija certa verossimilhança, é recorrentemente acionado na trama, em concomitância com a descrição das aventuras e desventuras dos amigos de Minas. Em entrevista concedida à Globo.com, Santiago pontua que o leitor especializado deve reconhecer esse fato para que sua leitura seja plausível: “o bom crítico de arte já sabe que não se trata de comparar pelo teste da realidade o cachimbo/desenhado com o cachimbo/objeto. No processo de criação da arte, há confluência do narrador e do protagonista, da representação e do objeto, na composição em trama dramática” (TRIGO, 2014). É perceptível que a metalinguagem ganha tanto destaque na história que aparece como tema principal, juntamente com o relato fraternal/amoroso da relação de amizade entre os adolescentes. Essa prática não é fato isolado nas produções contemporâneas³² e pode estar intimamente ligada à reconfiguração do espaço da crítica na cultura. Essa seria uma estratégia de o escritor assumir o trabalho de intérprete, visto como esvaziado, sem abandonar o labor ficcional. A dupla atividade já resguarda o autor de avaliações consideradas equivocadas, já que de antemão as reflexões serão feitas na obra. Ademais, não deixaríamos de presenciar nessa prática o uso criativo da crítica, sem o peso da teoria exposta de forma seca em artigos científicos. Esse formato já se tornou paradigma dos escritos de Santiago e de outros autores, como Sérgio Santa’Anna.

Em meio a contos, poesias, peças de teatros, romances e novelas, a figura do escritor e do seu processo de escrita aparece, por exemplo, em *As confissões de Ralfo*, que já em 1975, problematizava a autobiografia³³, ao colocar como personagem um autor que decide narrar

³² Dirigido por Lula Buarque de Holanda, o filme *O vendedor de passados* (2015) teve como base o livro homônimo de José Eduardo Agualusa, publicado em 2004 e demonstra que não só em obras literárias, mas também em filmicas, a questão da metalinguagem é discutida. Vicente Garrido, vivido por Lázaro Ramos, é apresentado como um habilidoso inventor de passados de pessoas desejosas por esquecer os fatos vivenciados, para acreditar em momentos mais adequados às suas expectativas. Algo que chama atenção no enredo fílmico é o destaque para a metalinguagem, visto na temática da escrita de si. Como e com que intuito se constroem as histórias são questões apresentadas como fios condutores da trama. Com as transformações tecnológicas, apresentadas no subcapítulo anterior, a prática de artifícios como a metalinguagem se intensificou, pois o processo da comunicação está cada vez mais exposto através desses novos sistemas. O que se opera na internet, por exemplo, com a exposição, em tutoriais, da estruturação de um *blog* ou *site*, permitindo ao usuário elaborar sua própria página virtual, pode ser verificado nos romances, quando são detalhados os meandros da escrita em processo.

³³ A questão das biografias tem sido com frequência mencionada na mídia. Roberto Carlos, em 2007, proibiu que uma biografia sua fosse lançada por Paulo César de Araújo. O próprio cantor, em 2013, participou de um grupo de artistas composto também por Chico Buarque, Caetano Veloso, Djavan, Gilberto Gil, dentre outros, intitulado “Procure saber”, presidido pela atriz e produtora Paula Lavigne, que tem como intuito lutar pelos interesses dos artistas, ao exigir, por exemplo, os direitos da classe perante o ECAD (Associação de arrecadação de direitos autorais) e ir de encontro ao projeto de lei do deputado Newton Lima, cujo teor versa sobre a permissão de editoras e pesquisadores de produzir biografias, mesmo que não sejam autorizadas. Em cinco de maio de 2014

fatos de sua vida. Anos depois, as questões da crítica aparecem em seu *Crime Delicado* (1997), de uma forma tão laboriosamente engendrada que os personagens acabam sendo uma analogia das relações de poder entre observado e observador. O narrador em primeira pessoa e crítico de arte Antônio Martins se relaciona com uma jovem manca, Inês, que posteriormente ele descobre ser modelo de um artista plástico, Vitório Brancatti. Esse triângulo feito entre a crítica, o artista e o objeto é tramado para que daí surjam conexões teóricas. Nas palavras de Miguel Sanches Neto (2007),

o crítico é visto como um ser racional que se aproveita de uma moça desprotegida ao extremo (símbolo da obra de arte, que súbito é violentada pelo olhar masculino, violento e instrumentalizado do crítico). A obra, no entanto, só ganha sentido depois de passar por esta violência. A crítica aqui se assemelha ao crime, a um crime delicado que doa sentido à obra. Antônio Martins acaba sendo co-autor do quadro que, nesta passagem do racional para o emotivo, acaba sofrendo uma positivação: ‘passei a fazer parte, em definitivo, da obra de Vitório Brancatti’. [...] Ele deixa de se contentar em ser apenas o estimulador da criação literária para assumir a sua função de criador. Este crime passional dá ao crítico o estatuto artístico.

O já consagrado Sérgio Sant’Anna tem uma obra vasta que, com frequência, tematiza o ambiente literário e crítico. Em um dos seus últimos livros de novelas, *Páginas sem glória*, Sant’anna elabora em “Entre as linhas” a história de um escritor que entrega sua novela para ser lida por outra personagem. O leitor acaba conhecendo o teor da novela pelo olhar crítico da leitora. Numa dessas análises, sabe-se que incomoda a ela que

[...] a literatura seja tema da literatura, que o protagonista de uma obra seja um escritor, levando a maior parte do tempo uma vida tão solitária e mortificante escrevendo a duras penas um livro sempre na iminência do fracasso, num processo contínuo de autoflagelação. Você corre o risco de o leitor perguntar: por que ele não para com isso de uma vez e vai fazer outra coisa? – ela disse. (SANT’ANNA, 2012, p.10)

Vê-se como são postos lado a lado a impressão da leitora, que não concorda com as escolhas do escritor e a má repercussão disso na recepção de outros leitores que poderiam ficar

foi aprovado pela câmara o projeto, que ainda passará pelo Senado e pela Presidência da República e o grupo “Procure Saber” ainda em 2013 voltou atrás e esboçou sua posição contra a censura prévia. Pelo debate que foi estabelecido entre comentaristas de jornais, o que está em jogo é a preocupação com o retorno financeiro que o biografado teria se a pesquisa fosse publicada por usarem a sua imagem e, ao mesmo tempo, o direito de não ter sua vida devassada. Já os artistas alegaram que deve existir a separação entre o que é de interesse público e privado e que o artista deve ser preservado. Essa polêmica acaba sendo uma contradição em tempos de excessiva exposição dos indivíduos, inclusive de artistas, em redes sociais e na mídia. Em 10 de julho de 2015, mais um capítulo dessa problemática foi escrito. Por unanimidade, o Supremo Tribunal Federal decidiu por não permitir a autorização prévia para a publicação de biografias não autorizadas pelo biografado. O STF advertiu, entretanto, que deve haver reparação aos biografados, em casos de abusos.

impacientes diante de um sofrimento nunca finalizado, vivido pelo personagem. A fala da personagem pode ser lida como uma crítica ao recorrente tema da metaliteratura nesses últimos anos. Ironicamente, Sant'Anna que, na maioria de suas obras reflete sobre o tema da metalinguagem, escreve na fala de um personagem, uma crítica negativa sobre essa prática. Além disso, há a ênfase no mito do escritor que sozinho carrega a literatura nas costas e que vive atormentado pela página em branco. É interessante notar a existência de uma sobreposição de discursos nessa novela de Sant'Anna: a do escritor, da leitora (crítica) e da novela que está sendo lida. Essa técnica acaba por horizontalizar esses debates num mesmo texto, colocando-os ao mesmo tempo em embate.

Os simulacros estão cada vez mais expostos na ficção e a obra de Sérgio Sant'Anna serve como um importante exemplo dessa ação. É notável que a utilização da metalinguagem intensifica a exposição de dois aspectos da arte literária: sua potência como ficção e o suposto poder do autor de refletir sobre sua própria obra. Com referência ao primeiro aspecto, Linda Hutcheon (1984) sinaliza que o texto, quando utiliza de seus artifícios para falar de sua própria construção, está enfatizando seu aspecto representacional. O leitor, então, é levado a entender o texto como ficção e, simultaneamente, é convocado a recriar o que lê. Dessa forma, o romance nunca está pronto sem a participação efetiva do leitor. Já o segundo ponto está atrelado a uma atitude frequente dos escritores e que pode ser vista nos escritos críticos de Machado de Assis e de Mário de Andrade: a produção de reflexões sobre obras literárias. Entretanto, no caso da metalinguagem o próprio autor escreve sobre seu processo ficcional e garante espaço para suas interpretações. Talvez a escolha por esse formato venha acontecendo com tanta frequência por se pensar ser mais rentável trabalhar a ficção e o aspecto crítico em um mesmo texto. A parte teórica, então, dialoga com a criação artística e a ficção se torna também ensaio. Essa atitude aponta para o que trataremos no último capítulo desta tese, quando se dará destaque à preocupação do autor em assumir o papel de intérprete da sua própria obra, reforçando a ideia de autoridade, ao se sentir impelido a preencher o espaço deixado por uma possível crise da crítica. Podemos verificar um exemplo dessa prática na já mencionada *Flipobre*, a feira literária criada por autores que se sentem à margem do *mainstream*. Na primeira edição, realizada em 2014, discutiu-se sobre o campo literário e nota-se como eles assumem a responsabilidade de refletir sobre o seu espaço de trabalho, o que normalmente seria feito por um crítico. É importante salientar que não estamos aqui delimitando as ações das profissões, facultando estritamente ao autor a escrita de ficção e ao intérprete, a análise ponderada.

As implicações do uso e abuso da metalinguagem podem ganhar repercussões incalculáveis. Em setembro de 2014, por exemplo, o autor Ricardo Lísias escolheu escrever sobre a construção do personagem escritor, dando uma ideia do seu processo ficcional. Essa temática está exposta numa série de seis contos para *e-book*, intitulados *Delegado Tobias*. A narrativa conta a história do assassinato do personagem Ricardo, da investigação de Tobias e até cita nomes de críticos, escritores e editores conhecidos, tais como Manuel da Costa Pinto, Leyla Perrone-Moisés, João Cezar de Castro Rocha, Julian Fuks, Lourenço Mutarelli, Marcelo Ferroni e Fernando Barros. Em paralelo ao lançamento do livro, Lísias divulgou na sua página no *Facebook*, reportagens sobre o conto, críticas, reclamações de leitores alegando que o livro tem defeito (já que ele é todo entrecortado e até tem páginas em branco), entrevistas e uma ação judicial movida pelo delegado, impedindo-se a comercialização do livro. O suposto delegado alega não ter autorizado a sua participação na obra e, além disso, sinaliza que o “público médio” não teria condições de distinguir o que é ficção de realidade, embaralhados no termo autoficção. Depois de convocar um advogado para resolver tal situação, Lísias sugere ter conseguido a permissão para que o conto voltasse a circular, pois acionou, em suma, as seguintes sentenças: Paulo Tobias é um personagem, o autor não morreu e não se pode utilizar o termo “público médio” na contemporaneidade, já que a interpretação é múltipla e válida para todos, mesmo as hierarquias ainda se impondo. Por fim, o juiz diz que deve ser consultado um especialista na área para explicar a palavra autoficção, posto que nem agravado nem agravante sabem o que significa o termo.

Diante desse breve relato e observando a vultosa venda do conto (ele ficou por semanas em primeiro lugar no *site* da loja virtual *Amazon*), observamos a utilização, para além das fronteiras do livro, dos pressupostos autoficcionais tanto para ultrapassar os limites tradicionais do literário, quanto para promover uma eficiente jogada de *marketing*. Chegou até a se falar que o livro seria uma autoficção da autoficção. Não é sem intenção que o texto foi lançado justamente no ambiente virtual do *e-book* e que uma rede social, o *Facebook*, se tornou suporte prioritário na construção da obra em suas vizinhanças. É curioso observar como o autor se utiliza dessa ferramenta para ir dirimindo dúvidas, como a que foi ocasionada pelo formato do livro cheio de lacunas e fragmentos, o qual foi logo explicado por um trecho que teria sido extraído de um jornal: “Lojas avisam: não há defeito no *e-book* ‘Delegado Tobias’. É aquilo lá mesmo”. Parece que Lísias satiriza o excesso de impregnação de vida na literatura contemporânea, pois ele transporta excessivamente seus personagens para o ambiente da empiria. Por outro lado, vem à tona a autonomia das histórias, que de tão

independentes, querem viver em “embate” com seus escritores³⁴. Isso sem marcar a ênfase dada ao poder de ficcionalização de qualquer discurso. Notamos que a utilização do recurso da metalinguagem possibilita a expansão do que entendemos tradicionalmente como ficção, restrita ao objeto livro. A obra se alastra em espaços variados, tais como as redes sociais, ao tempo em que estimula o debate em ampla escala sobre o fazer literário.

A produção de Lísias é considerada um exemplar de autoficção³⁵ – gênero que vem sendo muito produzido e estudado na contemporaneidade e que corresponde ao formato utilizado pelo *corpus* desta tese para elaborar suas reflexões acerca do campo literário de modo geral e do trabalho da crítica em específico, talvez por ser um gênero construído na linha tênue entre aspectos da ordem do verossímil e do recriado, ajudando, dessa forma, a engrossar os discursos acerca do ambiente literário. É justamente nesse formato que o recurso da metalinguagem fica bem visível, por se tratar da ficcionalização de aspectos da vida do escritor, dentre eles o seu processo de escrita. A identificação entre narrador, protagonista e autor, tão destacada como imprescindível para se classificar um texto como autoficcional, é constatada justamente nesse processo de tratamento dos fatos através das técnicas narrativas e não simplesmente pela homonímia. Esses procedimentos ficcionais podem ser observados quando se tem noção das escolhas e das ausências dos temas e dos assuntos trabalhados nas obras. Para se alcançar tal empreendimento, o escritor e estudioso Philippe Vilain, curiosamente, observou seus próprios manuscritos em comparação com as versões finais e

³⁴ A independência da história, porém, trouxe repercussão jurídica para Ricardo Lísias. Por ter criado um documento similar ao de uma ação judicial (com intuito de atestar que o livro poderia ser vendido livremente), divulgado nas redes sociais e isso ter chegado ao conhecimento da Justiça Federal, o autor foi intimado a prestar esclarecimento para o inquérito aberto pelo Ministério Público Federal, que entendeu se tratar de um caso de falsificação de documento oficial. Informações retiradas no *site* da Folha de S. Paulo, em 17 de novembro de 2015.

³⁵ Do pacto autobiográfico de Philippe Lejeune (pacto que pressupõe um compromisso entre leitor e autor em seguir o princípio da referencialidade – aportado numa realidade exterior – e o princípio da identidade, estabelecido através da semelhança ente autor, narrador e protagonista) ao que hoje se conhece como autoficção existe uma gama de gêneros que buscam se concentrar na grafia da vida. Um vasto espaço “[...] onde se entrecruzam velhas e novas formas, desde a auto/biografia clássica ou diário íntimo até a intimidade pública da televisão, do testemunho ou a história de vida à autoficção ou ao reality show [...]” (ARFUCH, 2012, p.12), que continua se expandindo e mostrando que é possível surgir novas formas, como a analisada pela estudiosa argentina, chamada de “antibiografia”, a qual leva em consideração outras maneiras de exposição para fora de si mesmo na constituição de um eu firmado através da memória de objetos. Ao discutir sobre a existência da pessoa do autor, dos pactos de leitura e da diferença entre os gêneros, tais como o diário, o autorretrato e a autobiografia (apesar de já identificar as exceções que são interseções entre os gêneros), Lejeune prepara o caminho para a discussão sobre a autoficção. As lacunas deixadas por esse estudo, advindas da impossibilidade de abarcar analiticamente todas as possíveis formas, faz com que o escritor e crítico Serge Doubrovski escreva *Fils*, em 1977, e abra outras possibilidades de se ver um texto ficcional, mas que, ao mesmo tempo, recorre aos fatos da vida de quem conta, como no caso de um herói ter o mesmo nome do autor do livro, pois, como diz o escritor Doubrovski, “o sentido de nossa vida de certa maneira nos escapa, é preciso então reinventá-lo em nossa escrita, é por isso que, de minha parte, eu chamo isso de autoficção” (COLONNA, 2004, p.237).

percebeu o uso da técnica autoficcional. Ao utilizar, portanto, a crítica genética para entender o uso do referencial, a partir de estratégias de manipulação de trechos de textos, ele comprova o duplo afastamento da autobiografia – por não operar tradicionalmente com fragmentos – e do romance clássico, que passeia pela zona do fabular. A análise das obras *L'étreinte* (O abraço), de 1997, *La dernière année* (O último ano), de 1999, e *L'été à Dresde* (O verão em Dresde), de 2003, possibilita ao escritor identificar como ele transforma fatos e emoções, através da reescrita excessiva e da alteração espaço-temporal a ponto de codificar situações ocorridas em experiências ficcionais. A utilização em seus manuscritos da técnica de estenografia reconhece as pistas da atitude diante do uso de fatos, os quais ele não divulgaria da forma como foram captados naquele instante. A respeito disso, Vilain, em 2009, faz um destaque interessante, ao expor, em última instância, que a própria autoficção seria uma “estenografia simbólica”, pois transforma sutilmente o “eu” em enigma nos textos:

o *eu estenografado* é assim, de alguma maneira, o *eu* de uma certa forma de fracasso social, o eu envergonhado da infância maldita que nunca poderá ter acesso a um estatuto textual superior e mais valorizado, aquele cuja identidade censurada se afirmará no vão de um metatexto fonético, dissimulado atrás de uma retranscrição mais digna que mostrará, em filigrana, a passagem, através do êxito social, de um adolescente de origem modesta para o meio literário ou, se preferirmos, a experiência – frequente no século XX e nesse começo de século XXI, graças à mobilidade social – de um trânsfuga de classe, confrontado aos fenômenos de aculturação e às lutas das classes culturais. E me parece que é exatamente nessa *passagem* essencial onde se sucedem todos os estados de um trânsfuga de si mesmo, onde se desenha uma trajetória social – do *eu* estenografado ao *eu* assumido, de Philippe a Vilain, do escriba ao escritor –, onde, ao mesmo tempo, se recompõe a identidade, parece, sim, que, nessa passagem, a autoficção encontra a sua justificativa profunda. (VILAIN, 2014, p.171)

Nota-se, na reflexão de Vilain o destaque dado por ele à temática da linguagem na construção em seu texto da sua imagem como escritor. Ao escrever sobre seu processo de escrita, estaria ele anunciando para a sociedade a sua posição como autor. A metalinguagem, dessa forma, dá destaque à percepção da fragilidade da noção de ficção, por trabalhar na zona entre o factível e o criado. A concepção na contemporaneidade desse termo se aproxima mais do que Jacques Rancière (2005, p.58-59) escreveu, apesar de não se ter uma unanimidade quando se trata das fronteiras entre real e imaginário:

fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis. [...] O real precisa ser ficcionado para ser pensado. [...] A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem ‘ficções’, isto é, rearranjos materiais dos

signos e imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer.

Essa ação de escrever sobre o trabalho com a linguagem também parece ser mais uma via para a crítica produzir uma análise sobre a relação entre o autor e o seu texto, que historicamente já girou em torno da busca de aspectos da vida do escritor na obra, passando, posteriormente, pelo seu assassinato, consumado através das leituras em *close reading*, dos formalistas, estruturalistas e do seu retorno enviesado, pelas ruas e vielas da ficção contemporânea, através da função autor foucaultiana³⁶. Nas palavras de Fabíola Trefzger (2011, p.3), “[...] um certo óbito do autor, legado por Barthes³⁷ e Foucault, guardadas as devidas diferenças argumentativas entre os dois pensadores, contribuiu decisivamente para solapar a dimensão transcendental que recobria essa instância autoral”, para que ela retornasse hoje com sua aura rasurada e precária, passível de ser alterada. Além disso, a metalinguagem utilizada na autoficção também pode ser vista como uma reflexão crítica sobre o narcisismo da sociedade midiática, ao expô-lo e questioná-lo para além dos pactos de leituras e das coincidências de nomes, para mostrar a construção de toda parafernália escritural sendo processada. Se a relação entre o sujeito e a elaboração de sua imagem se reconfigurou, assim também aconteceu na ficção. Como resposta à demanda dessa autonomia subjetiva, não vista mais como submetida a forças divinas, surge uma maior exposição do processo da escrita como fruto do labor e do suor.

Ao estudar o gênero autoficcional, a estudiosa Diana Klinger (2007, p.47) observa que “a categoria de autoficção implica não necessariamente uma corrosão da verossimilhança interna do romance, e sim um questionamento das noções de verdade e de sujeito”, já que nesse gênero observam-se traços verificáveis no âmbito factual e outros nem tanto. Já que as concepções de verdade e de sujeito foram rasuradas nas suas capacidades de serem racionais e totalizadoras, importa menos a semelhança entre vida e narração, do que a constituição do “mito do escritor”:

a autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto

³⁶ Conceito operatório trabalhado pelo filósofo Michel Foucault em seu texto “O que é um autor?”, de 1969, em que reflete sobre as diversas disposições do autor na sociedade, não restritas à capa do livro, mas que estabelecem relações com outros discursos encontrados em diversos textos, tais como rascunhos, cartas, ensaios, em sua obra em geral.

³⁷ Em seu clássico artigo, “A morte do autor”, Roland Barthes, na década de 1960, decreta o apagamento da figura tradicional de autor-deus, detentor do sentido verdadeiro e único do texto. Emerge, nesse momento, as figuras do *scriptor*, nascido com o texto, e do leitor, responsável agora pela multiplicidade de sentidos.

naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência à própria escrita, ou seja, a pergunta pelo lugar da fala (O que é ser escritor? Como é o processo da escrita? Quem diz eu?). (KLINGER, 2007, p.51)

O mito, como qualquer outra versão da história, possui em si uma potência de vir a ser algo ou um acontecimento. Quando é conjugado com a figura do autor, o mito engrossa o arquivo de imagens apresentadas ao longo da história de um indivíduo, que já foi e ainda é rodeado de mistério, o escritor. Perseguido pelo discurso da inspiração, do divino, do labor, quem escreve literatura talvez veja na autoficção a possibilidade de também opinar sobre o que se entende ser essa profissão. Além disso, ancorado nas noções de sujeito incompleto e fragmentado discutidas na contemporaneidade, o escritor se vê impelido a investir na sua autocriação. Por outro lado, essa inflação da figura autoral tanto na mídia, quanto em seus próprios romances, pode ser vista como o deslocamento da importância da obra em favor de quem a produz. Um ponto importante destacado por Klinger é a referência à própria escrita, destacando a estratégia metalinguística como fundamental na construção mitológica de escritor. É seguindo a trilha de Klinger a partir desse ponto e reconhecendo o caráter autoficcional dos textos desta tese, que destacamos a utilização da linguagem para se autoexplicar.

Um elemento visto como característico dos textos autoficcionais seria justamente a exposição do processo de escrita em construção, a linguagem expondo sua própria utilização. Em *Fantasma*, José Castello constrói seu livro diante da angústia de não conseguir escrevê-lo, assombrado pela imagem fantasmagórica de Paulo Leminski e esse processo circular de fracasso e agonia acaba tendo como resultado o próprio livro que está sendo lido. Isso pode ser verificado no trecho a seguir:

ao descrever o esquarteramento de Leminski, sua metamorfose em peça de valor literário, supus, era também da cidade, múltipla, seccionada e iludida pelas imagens que se produzem a seu respeito, que eu tratava de falar. Durante algumas semanas, produzi uma nova versão do Livro, que, embora nada guardasse de digno, parecia inteligente o bastante para satisfazer Zamenhoof e, quem sabe, algumas centenas de leitores cordatos. (CASTELLO, 2001, p.103)

O mesmo ocorre em *Um beijo de Colombina*, de Adriana Lisboa, no qual o narrador, ao pensar estar contando a história da namorada, a escritora Teresa, acaba se tornando personagem da trama dessa personagem, que busca nas poesias de Manuel Bandeira o contraponto para fazer seu próprio romance. Abaixo um fragmento do texto que comprova tal análise:

Teresa sorri e olha para João, que lê, deitado no sofá. No silêncio da tarde, as ondas tão suaves da praia marulham na sala, ali, em Mangaratiba. Por que ela não escreveu, em todo livro, o nome de João, nem uma única vez? [...] Transformou-o em narrador, ele ainda não sabe, ela não quis lhe contar nada sobre o livro até que tivesse terminado. [...]. João não sabe, que ao longo dos doze meses que Teresa levou para escrever o livro, ele teve duas vidas, dupla personalidade. (LISBOA, 2003, p.133)

Em *Talk Show*, o personagem do escritor narra como foram as “revelações” que o fizeram escrever seu livro *Torre de ébano*, o chama de retropsicografia dando um tom mágico e espiritual a sua escrita:

rogo a uma força sem nome – a força que envia e faz cessar essa luz – que me conceda também aquilo que espero sem saber: a história de alguém. Não a história da alma de alguém, pois esse alguém ainda não possui alma. Não por desgraça sua, mas porque é um ser que ainda vai nascer. Luz, vermelho, sombra, preto. Vem um intervalo bem mais longo de preto. Entendo a senha, não haverá mais lampejos de vermelho. Abro os olhos e forço, com uma pressão do pé direito na barriga do puro-sangue, um galope ainda mais veloz. Diante de nós, abre-se um descampado ao termo da trilha. Agora sei que tenho, dentro de mim, a história que busco, inscrita em código no jogo analógico de luz e sombra, vermelho e preto. (BLOCH, 2000, p.83)

Já em *Cordilheira*, a narradora Anita despreza seu livro *Descrições da chuva*, sucesso na Argentina e parece que só passa a reparar nele novamente quando relembra o processo de concepção do livro, ao lerem o último capítulo em uma mesa redonda, realizada em Buenos Aires, para debate de sua obra:

o estilo me constrangia, mas sem dúvida havia algo ali. Algo sendo dito. Lembro de quando comecei a escrever o romance. Queria expressar coisas que não sabia bem o que eram, queria imaginar uma vida em que houvesse uma mãe. Magnólia, minha personagem, tem mãe mas não tem pai. Era o contrário de mim, pelo menos quando comecei a escrever. (GALERA, 2008, p.47)

Miguel Sanches Neto (2010, p.102) elabora um narrador em primeira pessoa, Beto, que em diálogo com um famoso escritor curitibano, Geraldo Trentini, acaba sabendo que a escrita também pede por sua refacção, num processo difícil de se findar. É uma busca incessante pela perfeição. A seguir, um trecho dessa conversa:

– Um livro é uma coisa definitiva, Beto, o folheto logo desaparece, é difícil de guardar, o papel jornal se esfarela, os ratos roem. Gostaria que os livros fossem fungíveis como os folhetos, ficaria valendo apenas a última edição.
– Nunca vai parar de reescrever?

– Um livro só fica pronto quando o autor morre. Até lá vamos escrevendo e todas as edições anteriores são apenas rascunhos.

Diante desses textos, pode-se depreender que a utilização da metalinguagem serve para a construção de uma crítica cultural. É através dessa forma de se escrever, que serão refletidos perspectivamente o processo da escrita e a importância do próprio labor crítico na economia das trocas culturais. Outra motivação que pode estar relacionada à “onda da metalinguagem” é a possível vontade do escritor de agradar ao mercado, ávido por vender obras que descrevam os bastidores e o mundo privado da escrita, ou à crítica, que tem o trabalho justamente de refletir sobre a construção do texto literário. Logo, arquitetando seu romance para ser bem recebido por esses públicos, o autor estaria um passo à frente na divulgação de sua obra. Junte-se a isso o crescimento da atitude de autorreflexão em textos críticos, que procuram discorrer sobre seu próprio trabalho, num ato metacrítico. Os papéis dos atores do campo literário não estão mais definidos como antigamente e passeiam por diversas funções. Nas palavras de Silviano Santiago (2015),

doutores em Letras capricham em ensaios com metodologia definida e arriscam ser degolados pela oferta duma escrita poética ou ficcional. Professores viram críticos ou serão os novos poetas e romancistas? O pós-estruturalismo inventa a metacrítica. A literatura se pensa a si na própria criação, ou distancia mais e mais o leitor do livro?

Cabe aqui destacar que a metalinguagem praticada tanto na crítica, quanto nas obras literárias, pode produzir uma consequência não desejada no ambiente cultural: o distanciamento do leitor, por causa das dificuldades impostas por um possível hermetismo do livro ou das análises. Segundo Santiago (2015), esse estado de coisas não se perpetua até hoje por causa justamente dos avanços em relação à comunicação entre leitor e texto ocorrida, principalmente, pela internet. Estaríamos, portanto, num estágio em que os comentários e dúvidas dos consumidores de cultura não permanecem sem resposta, e o escritor não imagina por completo seu leitor, pois a presença, mesmo que virtual, de suas inquietações desenham o retrato dos seus desejos e demandas mais concretas possíveis.

Até aqui, foi brevemente apresentada a importância e as causas das recorrentes publicações de romances que versem sobre a própria escrita na contemporaneidade. E, embora essa atitude reflexiva do texto literário seja, tradicionalmente, ligada ao labor crítico, é curioso que o autor venha com frequência assumindo essa posição, não só em textos publicados em jornais e classificados como crítica, como também em suas ficções. A seguir, o campo literário, que tanto influencia na elaboração dos textos críticos e ficcionais, será

colocado em destaque. Posteriormente, nos deteremos em discutir sobre a ocupação de uma posição específica nesse campo (cada vez mais expandido): a da crítica.

2.3 Para quem sabe ler, pingo é letra

Tudo é importante e significativo quando o sentido de ler extrapola as barreiras da decodificação de palavras e recai na interpretação mais extensa dos vários elementos que compõem um fenômeno linguístico. Até o pingo da letra “i” e o til carregam consigo uma história e exprimem algo interessante. Essa função de se deter no que é visto como menos importante e estimular a discussão sobre leituras que podem reverter e incrementar o entendimento de um objeto está muito ligada ao labor crítico. Essa atividade, porém, está inserida num contexto maior de relações entre vários atores, as quais interferem na elaboração da análise. Quando esse entrecruzamento de questões se passa no ambiente literário faz-se necessário refletir um pouco sobre o que constitui esse campo e suas especificidades.

O sociólogo Pierre Bourdieu (1996, p. 64), estudioso desse tema, analisou as questões literárias em interação com as mudanças sociais do século XIX, na França, num momento da instauração do culto da “arte pela arte”; que atingiu, assim, o ápice da autonomização. A respeito disso, ele destacou:

não se pode compreender a experiência que os escritores e os artistas puderam ter das novas formas de dominação às quais se viram sujeitos na segunda metade do século XIX, e o horror que a figura do “burguês” por vezes lhes inspirou, se não se tem uma ideia do que representou a emergência, favorecida pela expansão industrial do Segundo Império, de industriais e de negociantes com fortunas colossais (como os Talabot, os De Wendel ou os Schneider), novos-ricos sem cultura dispostos a fazer triunfar em toda a sociedade os poderes do dinheiro e sua visão do mundo profundamente hostil às coisas intelectuais.

A produção literária de dois séculos atrás, portanto, não poderia deixar de ser atravessada pela ascensão financeira dos burgueses e do aparato industrial, que modificava as relações de trabalho e econômicas de forma crucial. Isso colaborou para modificar a posição do artista, que se viu obrigado a se engajar em causas políticas ou se submeter aos salões e ao mercado. Ao procurar outras saídas, diferentes dessas para sobreviver no campo, o autor Charles

Baudelaire³⁸, segundo Bourdieu, renunciou às facilidades que poderia ter com um possível financiamento e optou por ser reconhecido apenas pelos pares. A crítica, para o escritor francês, deveria se concentrar na linguagem literária e se abster de dados documentais e biográficos, na tentativa de valorizar o trabalho em si do escritor, tido como “criador inciado”. O mercado assumia a responsabilidade de operacionalizar a venda e divulgação do livro, ao passo que o mecenato começou a ter reduzido seu poder de interferência. Nesse ambiente, o escritor se viu impelido a assumir as rédeas da sua estética, sem se ver obrigado a produzir sua obra submetido a tantas demandas exteriores. Aos pares ficou a responsabilidade de elaborar juízos que não estivessem presos à lógica extraliterária, seja ela mercadológica ou moral e política.

Na tentativa, pois, de fazer emergir explicações para entender essas relações de poder que atravessam a arena literária³⁹, Bourdieu postulou a seguinte interpretação: o mercado literário, formado por diversos atores, tais como editores e escritores, se configura como um campo de batalha, pois todos lançam mão de estratégias para se defender de ataques financeiros e artísticos, assim como atacam para explorar e ganhar territórios culturais e editoriais. Ou seja, são usadas várias estratégias de guerra. Talvez, porém, seja necessário rasurar as noções bélicas formuladas por Bourdieu, para que elas não se restrinjam ao ato de existirem vencedores, vencidos e muitos corpos - livros espalhados nas trincheiras. A ideia, no entanto, não é negar a violência existente em toda disputa e demarcação de território – o limite, afinal separa ou/e une? –, mas ampliar a tensão para entendê-la como jogo, focado mais no processo de troca, do que no de imposição de poder e massacre do outro. Entende-se troca aqui não só como mudança de local, mas de intercâmbio de conhecimentos. Nesse sentido, a noção de descentramento trabalhada pelo filósofo Jacques Derrida (1971, p.244) pode dar algumas direções possíveis para se entender as jogadas no campo:

se então a totalização não tem mais sentido, não é porque a infinidade de um campo não pode ser coberta por um olhar ou um discurso finitos, mas por que a natureza do campo – a saber a linguagem e uma linguagem finita –

³⁸ Nas palavras de Jacques Leenhardt (2007, p.20), “será preciso esperar Baudelaire para que a crítica de arte coloque claramente seu papel como mediação ante um público, qualificado na época de burguês, em princípio capaz de reações sensíveis mas insuficientemente livre para deixar que elas se expressem por si mesmas, e os artistas, que afirmam cada vez mais a irreprimível transcendência de sua subjetividade. Com Baudelaire se estabelecem as categorias fundadoras da prática crítica no domínio da arte”.

³⁹ A teoria dos campos foi criticada por Bernard Lahire (2002, p.50), no sentido de que ela “[...] empenha muita energia para iluminar os grandes palcos em que ocorrem os desafios de poder, mas pouca para compreender os que montam esses palcos, instalam os cenários ou fabricam seus elementos, varrem o chão e os bastidores, xerocam documentos ou digitam cartas, etc”.

exclui a totalização: este campo é com efeito o de um jogo, isto é, de substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito.

O que está em debate é a noção de que não há uma posição ocupada de forma fixa, essencial e naturalizada, que no caso interpretado por Derrida está no campo da linguagem, mas que pode ser estendida para um objeto ou autor, visto como de excelência, em detrimento de outros. Não há o estabelecimento tranquilo de uma dominação de território, sem que o outro entre em relação e questione, abale e adentre nesse espaço, que se torna rasurado. O fim, que é o início de outras batalhas, não é a tomada simples de um local de prestígio, mas a interface com o outro que o constitui nas identificações e nas alteridades. O centro é provisório e não há dicotomias e separações simples. Esse deslocamento de pensamento provocador de uma relativização do espaço belicista do campo, ao observar outras estratégias que apareceram em enxurrada é fruto, muito provavelmente, da exacerbação da diferença, a partir da década de 1960, no ambiente universitário, o qual acolheu demandas diferentes ao se expandir com a modernização do sistema de ensino.

As estratégias dos agentes participantes da batalha são entendidas, segundo Bourdieu (1996, p.261), quando essas estão relacionadas a uma posição no campo, que tem

uma rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo etc.) entre posições [...]. Cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outra posição ou, em outros termos, pelo sistema das propriedades pertinentes, isto é, eficientes que permitem situá-la com relação a todas as outras na estrutura da distribuição global das propriedades.

Nesse xadrez literário, cada peça assume uma posição e o seu deslocamento gera uma captação de capital simbólico ou financeiro, que vai guiar novos posicionamentos e ganhos. As tomadas de posições com seus respectivos interesses vão criar novas disposições no quadro de relações, que culminarão em mudanças de estratégias e de conquistas. Esses movimentos das peças do campo geram regras criadoras de determinados *habitus* nas ações dos participantes, mas que a qualquer momento, a depender da situação, podem ser alterados. Esse conjunto de fatores específicos forma o que o autor de *As regras da Arte* (1996, p.262) chama de relativa autonomia do campo, pois

[...] as determinações externas sempre se exercem por intermédio das forças específicas do campo, ou seja, depois de haver sofrido uma reestruturação tanto mais importante quando o campo é mais autônomo, mais capaz de impor sua lógica específica, que não é mais que a objetivação de toda a sua história em instituições e mecanismos.

O artista, no entanto, encontra em seu capital cultural autonomia suficiente para se instaurar com determinada independência para criar e criticar livremente e, em certa medida, intervir em outros territórios como o político, não se restringindo somente a atuações internas a seu campo. Essa autonomia do campo foi questionada por outro teórico, Bernard Lahire. O estudioso francês acredita que para se entender as ações dentro do campo é necessário olhar para as relações externas a ele:

ao mostrar que o que se passa com os atores fora do jogo traz consequências sobre o que os atores fazem (e criam) dentro do jogo, revela-se, inevitavelmente, o risco de a noção de autonomia impedir toda a investigação sobre a importância das experiências extraliterárias ou paraliterárias no processo de criação⁴⁰. (LAHIRE, 2010, p. 152-153)

Ao relativizar o peso da autonomia do campo, Lahire eleva a importância das relações diversas realizadas fora de um contexto imbuído de objetivos comuns, como o literário, mas que também participam, interferindo e modificando outros ambientes com que mantêm contato. Corroborando com as ideias levantadas por Lahire, o sociólogo Sérgio Miceli (2003, p.56) destaca que a “história social e intelectual [...] deve priorizar o enlace dos componentes relativos à experiência familiar, educacional e profissional dos escritores e artistas, ligados aos condicionamentos institucionais e políticos tendentes a modelar os projetos autorais”. Para explicar, portanto, a instabilidade do ambiente literário que sofre com a falta de profissionalização mais segura para a maioria dos escritores compelidos a ter outros trabalhos para se manter, assumindo cargos de professores na academia, por exemplo, Lahire utiliza o termo jogo, abarcando essa transitividade em diversos espaços diferentes, mas que acabam em conexão, pois, afinal de contas, o escritor precisa ganhar um salário para sobreviver para que possa escrever seus livros e divulgar o seu trabalho.

Outra estudiosa que segue o rastro de Bourdieu, mas desemboca em outra via é Josefina Ludmer. Ao observar o próprio estatuto do que seria literário se expandindo, indo além das fronteiras das definições clássicas, ela construiu dois postulados: “[...] todo o cultural (e literário) é econômico e todo o econômico é cultural (e literário). [...] [Que] a realidade [...] é ficção e que a ficção é a realidade” (LUDMER, 2010, p.3). Essas afirmações vão de encontro ao que se entende por literatura moderna, com sua “lógica interna” ratificada por instituições (academia, crítica, ensino) que debatem e perpetuam seu legado e ainda se relacionam com os campos político, econômico e histórico. Por entender que não há

⁴⁰ A tradução é de responsabilidade da autora da tese e foi feita a partir do seguinte trecho: “En montrant que ce qui se passé à l’extérieur du jeu pour les acteurs a des conséquences sur ce que les acteurs font (et créent) dans le jeu, on fait inévitablement apparaître le risque de voir la notion d’autonomie interdire toute investigation sur l’importance que jouent les expériences extra-littéraires ou para-littéraires dans le processus de création.”

separações estanques, tais como a literatura termina quando a “realidade” começa, Ludmer (2010, p.3) vislumbra outra situação para a cultura contemporânea:

a situação da perda da autonomia da “literatura” (ou do “literário”) é a do fim das esferas ou do pensamento das esferas (para praticar a imanência de Deleuze). Como se disse muitas vezes: hoje se borram os campos relativamente autônomos (ou se borra o pensamento em esferas mais ou menos delimitadas) do político, do econômico, do cultural. A realidade deficção da imaginação pública as contém e as funde.

A noção de literaturas pós-autônomas defende a implosão das oposições e classificações que separam as produções culturais e, conseqüentemente, pretende rasurar, dessa forma, o motivo das lutas pelo poder, tão sinalizadas por Bourdieu. Se, desde já, as linhas que segregam modos de ver e escrever sobre o mundo estão borradas, não há motivo para negar o outro, pois ele faz parte de sua própria constituição. Toda essa reflexão da escritora argentina culmina num ponto crucial para o entendimento das causas da sensação de apatia no meio cultural: o modo como é vista a literatura hoje. Nas palavras de Ludmer (2010, p.4): “[...] ou se vê a mudança no estatuto da literatura, e então aparece outra episteme e outros modos de ler, ou não se vê ou se nega, e então seguiria existindo literatura e não literatura, ou ruim e boa literatura”. Depreende-se, então, que existe um descompasso entre o que é considerado literatura e o que de fato se configura como tal na contemporaneidade. Assumir, pois, uma forma de ler e de escolher o que legitimar diz muito sobre as concepções de cultura que estão implicadas na interpretação.

Um personagem que tende a estar ligado nas partidas políticas, econômicas, pessoais e sociais em interação com as literárias e assume o papel de leitor especializado quando emite seu parecer perante a autonomia ou pós-autonomia da arte é o crítico, sempre titular no jogo da literatura. Assim como a crítica hoje analisa a produção de um artista, cruzando informações oriundas de vários departamentos da vida pessoal e profissional, o escritor também tem as suas impressões acerca do trabalho do leitor-especialista.

Em um encontro (“Caldeirão Literário”) promovido pelo *Prosa e Verso*, em 4 de julho de 2009, Bernardo Carvalho, Cristovão Tezza e Milton Hatoum conversaram sobre os rumos da literatura e suas posições diante da figura do crítico. Carvalho, ao dar ênfase às obras que traçam, nas palavras dele, um retrato do Brasil acaba por elogiar figuras como Antonio Candido e Roberto Schwarz, que, de certa forma, privilegiaram esse tipo de literatura em suas análises textuais e sociológicas. Em contrapartida, segundo ele, há uma atitude no Brasil de só considerar a produção literária boa se ela puder ser endossada por essa leitura, cuja âncora

está no social (Carvalho até cita seu livro *Nove Noites* como bem recebido por seguir essa linha mais antropológica). Não encontrando mais essa forma de trabalho crítico no País, Carvalho afirma existir um esgotamento da crítica, ao que Hatoum retruca e diz: “Não. A crítica, depois do estruturalismo e dos estudos culturais, volta a trabalhar com seus clássicos” e ainda acrescenta que “os críticos que só leem os críticos não leem mais as obras”. Com o enfraquecimento da crítica, segundo Carvalho, o mercado toma o seu lugar e privilegia produções mais palatáveis para o público em geral, considerado por ele ineficiente na leitura. Outro esgotamento apontado por Bernardo Carvalho é o do excesso da subjetividade: “começou o questionamento dos cara (sic) de esquerda, questionando ‘por que o cânone é branco, homem e do primeiro mundo? Por que não pode ter negro, mulher e não sei que? (sic)’. Com isso houve um desbaratamento da crítica e dos critérios literários”. Para completar esse panorama, Tezza ainda levanta a questão do relativismo, já que todas as análises são antropológicamente aceitas, havendo, segundo ele, falta de parâmetros a seguir.

Ao ler os depoimentos dos três escritores, a seguinte impressão logo aparece: “[...] parte dos problemas com a atual avaliação da crítica e dos críticos é julgá-los com os parâmetros de momentos anteriores, sem levar em consideração alterações contextuais importantes” (JOBIM, 2012, p.8). É patente a impossibilidade de negar também a importância dos Estudos Culturais, que, ao invés de suprimir a subjetividade, a valorizou, por oferecer maior visibilidade a grupos que antes não possuíam espaço para divulgar seu trabalho. Tudo é questão de perspectiva. Tezza ainda trouxe um dos elementos incessantemente questionados quando o assunto é *Cultural Studies*, a questão do relativismo. Relativizar é tentar não estabelecer hierarquias em todas as situações, a partir da avaliação de aspectos vários que envolvem a consecução, divulgação e prestígio de uma obra, por exemplo⁴¹. Contudo, não é um relativismo que conduza à máxima do “vale tudo”. A importância de se trabalhar sob a perspectiva do relativismo está em deslocar a arte do território do sagrado e do intocável. E, nesse mesmo movimento, o intuito é de colocar em situações de visibilidade produções antes marginalizadas. Nessa tensão provocada pelos reposicionamentos das produções artísticas dentro do espaço cultural, os valores tornam-se “[...] estratégias discursivas para afirmação de forças e para a contestação de forças por outras forças” (MORICONI, 2000, p.202). O que se altera com o passar do tempo são as relações de disputa por posições de destaque que vão sendo, paulatinamente, reconfiguradas.

⁴¹ Para mais reflexões acerca dos aspectos que são refutados nos Estudos Culturais, inclusive o relativismo, consultar o capítulo “Indivisível” da dissertação de mestrado *Nem branco, nem preto, mas puro matiz: um ensaio sobre a produção crítica do uspianista José Miguel Wisnik*, de minha autoria.

Ainda na entrevista, Hatoum vê como desafio da crítica perceber por que a linguagem tem qualidade do ponto de vista formal, pois é ali que estão as dimensões sociais, simbólicas e históricas. Não estaria ele defendendo, dessa forma, um retorno a uma leitura da autonomia do literário? E a importância das jogadas do campo na própria concepção da obra? Fazendo uma leitura interessante dessa entrevista dos escritores para o *Prosa e Verso*, Giovanna Dealtry (CONDE, 2009) salienta que, ao ser confirmada essa visão desanimadora do labor crítico na atualidade,

[...] os críticos estariam em uma situação de atraso diante dos escritores. Enquanto os autores contemporâneos disporiam de liberdade para romper limites de gênero, exercitar novas possibilidades narrativas e questionar a própria tradição literária, a crítica ainda estaria atada às heranças de base sociológica. No entanto, não é mais possível falar em única crítica literária, praticada de norte a sul do país, da mesma forma que seria, no mínimo ingênuo, afirmar que os prosadores atuais seguem determinada vertente ou possuem a mesma visão do fazer literário.

A leitura de Dealtry aborda um panorama diferente do que foi desenhado, principalmente, por Bernardo Carvalho, ao mostrar que, assim como os escritores mudam suas linguagens e temáticas, alguns críticos também acompanham as transformações, de diversos modos. Além disso, ela lembra que as atribuições do crítico se ampliaram com o tempo e hoje

[...] mais do que se submeter às teorias, o crítico interessado aproxima-se do texto, dos autores, dos mecanismos de produção, disseminação e recepção dos livros na tentativa de ensaiar um movimento mais amplo do que até aqui lhe foi historicamente reservado: servir de guardião do cânone e valer-se desse posto para hierarquizar obras e autores. Isto em absoluto significa abrir mão do rigor da análise por um relativismo mal empregado ou pela defesa, a qualquer preço, da representatividade de grupos minoritários. (CONDE, 2009)

A crítica ao longo do tempo foi lançando o seu olhar para os fatores extraliterários e tentando fazer a ponte entre a produção escrita pelo autor e o seu contexto, o que possibilitou a troca da adjetivação “literário” para “cultural”, aspecto percebido por ensaístas como Silviano Santiago e Eneida Maria de Souza. Isso não quer dizer que não existam leituras cerradas do texto, ditas como imparciais e objetivas ou o excesso de análise de elementos não propriamente literários ainda hoje. Só para ficar em um exemplo, o professor, crítico, ensaísta e músico José Miguel Wisnik é visto como um representante dos Estudos Culturais no Brasil, por causa de suas leituras mais amplas da produção de escritores, tais como Guimarães Rosa e Chico Buarque e de sua interlocução com a música popular brasileira, mas também tem suas leituras em *close reading*, como a que foi realizada com a canção de Caetano Veloso,

Cajuína, no ensaio “Cajuína transcendental”, publicado no livro *Leitura de Poesia*, organizado por Alfredo Bosi. Num apuro científico, as partes (melodia, texto, subtexto) são separadas para serem bem escrutinadas e percebidas.

Para se entender esse estado da aclamada crise⁴² da crítica, faz-se necessária uma breve leitura, sem nenhum intento amplamente genealógico ou teleológico, de alguns passos da crítica no século passado no Brasil, a partir de alguns nomes emblemáticos⁴³. Uma das premissas recorrentemente associadas ao trabalho crítico seria o de selecionar o bom texto, através do convencimento do seu bom gosto, juntamente com a rejeição daquilo que não agradasse. A crítica, dessa forma, seria formadora do gosto estético e tem-se em Silvio Romero, no século XIX, um exemplo desse tipo de atuação. Ao longo de sua extensa carreira, Romero elogiou bastante o trabalho de Tobias Barreto e subestimou Machado de Assis. Desconfia-se que essa diminuição da obra do autor realista tenha sido a resposta de Romero a uma crítica severa em relação ao seu livro de poesias *Os cantos do fim do século*, feita por Machado de Assis, quando jovem: “[...] o Sr. Romero não possui a forma poética” (MACHADO DE ASSIS, 1994, p.828). Mais do que isso, “fiel ao projeto da Escola de Recife, Romero almejava alterar a hierarquia dos valores da vida intelectual, deslocando o

⁴² Alguns estudiosos chegam até a acreditar que o esvaziamento da atividade crítica pode comprometer o labor literário. A respeito disso, Alcir Pécora afirma o seguinte: “se não há crítica, o que mais sofre é a disposição firme para a produção de uma forma fora de ordem assimilada, do consenso que é sempre mais ou menos preguiçoso. Estamos em meio a uma crise profunda, que não se conhece suficientemente ainda. Reconhecê-la é o primeiro passo” (FOGAÇA, 2014). Já Sérgio Alcides levanta um ponto importante: “é claro que essa crise tem consequência para a literatura, porque as instâncias que estabelecem o crivo não se arejam pela crítica, como é o caso das editoras mais prestigiadas, segundos cadernos, curadores de eventos literários. Ao atuar, em geral, fora de qualquer alçada efetivamente crítica, tudo fica meio sequestrado pelo comércio, pelo espetáculo, pelo favorecimento e – conseqüentemente – pelo conformismo” (FOGAÇA, 2014). Para não restringirmos essas impressões à contemporaneidade, citamos Machado de Assis (1994, p.35) e sua compreensão da importância de um trabalho crítico de excelência para o desenvolvimento da arte literária: “que ela [a crítica] apareça, convencida e resolvida, — e a sua obra será a melhor obra dos nossos dias”. Sem uma crítica fecunda, “são óbvias as consequências de uma tal situação. As musas, privadas de um farol seguro, correm o risco de naufragar nos mares sempre desconhecidos da publicidade. O erro produzirá o erro; amortecidos os nobres estímulos, abatidas as legítimas ambições, só um tribunal será acatado, e esse, se é o mais numeroso, é também o menos decisivo. O poeta oscilará entre as sentenças mal concebidas do crítico, e os arestos caprichosos da opinião; nenhuma luz, nenhum conselho, nada lhe mostrará o caminho que deve seguir, — e a morte próxima será o prêmio definitivo das suas fadigas e das suas lutas”. Relatos alarmantes à parte, há de fato o “sequestro” da literatura por outras instâncias como o mercado; no entanto, isso não pode ser visto como o cerne do problema da produção literária (se ele existir), já que é necessário o retorno financeiro para o autor e a divulgação do seu trabalho.

⁴³ Para conhecer mais os caminhos e descaminhos da história da crítica, consultar “Crítica literária no Brasil, ontem e hoje”, de Benedito Nunes (2007) (o texto se encontra no livro *Rumos da crítica*, organizado por Maria Helena Martins); “Uma tese sobre a crítica literária brasileira”, de Alberto Pucheu (2012) – publicado no livro *O contemporâneo na crítica literária*, sob organização de Susana Scramim – e a tese *A crítica literária na universidade brasileira*, de Rachel Esteves Lima (1997).

autor de *Dom Casmurro* do centro do cânone [...]” (ROCHA, 2011, p.90)⁴⁴. Observa-se, nesse caso, como fatores externos ao texto literário influenciam na sua avaliação da obra machadiana. Essas e outras querelas foram engendradas numa época em que os cafés literários eram os espaços de convivência entre críticos e escritores. Segundo Brito Broca (2004), no Rio de Janeiro, capital política, econômica e cultural desse momento, as confeitarias Colombo e Pascoal eram pontos de encontro da boêmia, que intercalava a vida desregrada, a criação de laços de amizade ou disputa entre os artistas e a veiculação desses afetos e desafetos através das próprias obras. No século XIX, em meio a esse movimento, viu-se a entrada de muitos artistas no espaço do jornal como lugar de estabilidade profissional e divulgação das produções literárias:

[...] não se pode negar que os jornais, proporcionando trabalho aos intelectuais, mesmo quando se tratava de simples rotina de redação, sem nenhum cunho literário, facilitava a vida de muitos deles, dando-lhes um *second métier* condigno, no qual podia, certamente, criar ambiente para as atividades do escritor. (BROCA, 2004, p.286)

Esses passos foram importantes para estabelecer um espaço da crítica no jornal e o que se entende hoje em relação a sua profissionalização. A defesa de uma causa, a participação do drama da época e a possibilidade de ser contratado por um veículo de comunicação que difundisse suas ideias geravam ingredientes suficientes para que se instalasse um clima de polêmica⁴⁵. Essa atuação sempre primava por chacoalhar o ambiente literário e a troca de alfinetadas seriam formas de consolidação de posições e de descredenciamento dos tidos como adversários. Para o estudioso João Cezar de Castro Rocha (2011), as polêmicas⁴⁶, que aconteceram no século XIX, podem ter levantado debates, mas também promoveram como herança, no século XX, o autocentramento de grupos universitários, que foram em busca da

⁴⁴ Para mais informações sobre essa querela e outras que engrossaram o painel da polêmica brasileira e internacional, consultar o livro *Crítica literária: em busca do tempo perdido?*, de João Cezar de Castro Rocha (2011).

⁴⁵ Em estudo sobre os decálogos da crítica, Ruth Santana (2012, p.34) atesta a importância da polêmica no percurso da crítica brasileira: “quando se pensa na história da crítica literária no Brasil, não se remete à formação da esfera pública ou à ascensão da burguesia, mas antes às tensões que formaram o campo intelectual brasileiro, que tem na polêmica sua forma máxima de expressão. Diferentemente do que aconteceu no continente europeu, no Brasil a crítica não viveu nada parecido com a esfera pública burguesa”.

⁴⁶ Para citar somente um debate clássico da época, sinalizamos duas opiniões diametralmente opostas, que geraram muitas trocas de farpas. Primeiro, transcrevemos o que o crítico José Veríssimo (1969, p.10) entendia por literatura: “literatura é arte literária. Somente o escrito com o propósito ou intuição dessa arte, isto é, com os artifícios de invenção e de composição que a constituem, é, a meu ver, literatura. [...] Esta é neste livro sinônimo de boas ou belas-letas, conforme vernácula noção clássica”. Já Silvio Romero (2001, p.61), concebia a literatura de uma forma mais ampla e que “[...] compreende todas as manifestações da inteligência de um povo: política, economia, arte, criações populares, ciências... e não, como era costume supor-se no Brasil, somente as intituladas belas-letas, que afinal cifravam-se quase exclusivamente na poesia!”

defesa de seu espaço. Por outro lado, o ato polêmico ajudava o opositor a esclarecer da melhor forma possível seus pressupostos, definindo as diferenças e demonstrando conhecer com detalhes a obra do outro. Nesse bojo, se configura um “[...] sistema interno de emulação que teria fortalecido o sistema intelectual brasileiro e cujo motor é a polêmica, que se revela assim instrumento indispensável para a vitalidade do próprio sistema” (ROCHA, 2011, p.92). Na tentativa de superar os pressupostos de grupos que defendem ideias diferentes das suas, o debatedor poderia romper com a epigonia e lançar as bases de novos pensamentos bem definidos e fundamentados, que poderiam movimentar a cena intelectual⁴⁷.

Já a proximidade do crítico com o artista, muito estimulada no século XIX, pode indicar os laços de amizade como pressuposto necessário e estágio anterior à divulgação de avaliações carregadas de elogios, ato emblemático associado ao que, posteriormente, destacaremos como o crítico elogioso. Essa atitude continuou bem visível no século XX, como podemos perceber na reflexão de Mário Pedrosa. Tido como iniciador da crítica de arte moderna brasileira, Pedrosa sinaliza, num tom baudelairiano, que seu ponto de vista é sempre o do crítico:

[...] isto é, é sempre o do homem que está polemizando, do homem que está defendendo uma causa. A crítica participa do drama da arte em sua época. Esta é a minha primeira definição de crítico. Ele nasce e morre com a arte. O crítico não está no gabinete e nem no laboratório; o crítico está no ‘atelier’ e na rua. Ele constitui, com o artista, um ‘team’ que hoje em dia dificilmente se pode separar. Eu me sinto ligado pela sorte à sorte dos artistas meus contemporâneos; por isso procuro atingir o íntimo do pensamento deles, penetrar o máximo que é possível à minha inteligência e sensibilidade naquilo a que eles visam, e a minha posição é sempre presente. O crítico vale sobretudo na medida em que colabora com o artista criador. Falar sobre artistas consagrados é atividade nobre e inteligente, mas não é a função do crítico na atualidade. (RIO, 1994, p.77)

No entanto, nem todos os críticos da época concordavam com essa proximidade, como Alceu de Amoroso Lima (ou Tristão de Athayde), que não via como salutar esse contato, a não ser que a personalidade fosse excepcional. O fato é que esses comentários literários reinavam na imprensa. Esse era o lugar que acolhia textos referentes ao universo literário, num espaço chamado rodapé, por estar na parte inferior das seções tidas como principais dos jornais. Na sua maioria feita por amadores, as crônicas e análises eram breves para se encaixarem no pequeno espaço no jornal. Por não poder se aprofundar nas reflexões, os textos se tornavam,

⁴⁷ Além disso, como destacou Roberto Ventura (1991, p.80), “na ótica de Romero e de seus contemporâneos, cabia à polêmica contribuir para o processo de seleção e depuração das obras e escritores, lançados ao público na luta pela existência”, cabendo a quem melhor se defendesse, um espaço maior de respeito e divulgação. Dessas defesas apaixonadas podiam sair palavras não tão delicadas sobre o autor e o texto analisado, traço marcante do que denominamos ser o crítico severo.

na maioria das vezes, rápidas resenhas de livros. Havia uma tendência em valorizar, nesses escritos, as impressões pessoais como exemplares na condução dos gostos culturais. A crítica, porém, foi se deslocando e mudando suas técnicas e foco ao longo do tempo:

Se, nos anos 40 e 50, a luta no campo da literatura se dava entre os defensores da crítica universitária, que começava a apresentar os seus primeiros frutos, e a diletante crítica do rodapé, nas duas décadas seguintes, as batalhas seriam travadas basicamente no interior da academia. Incapaz de acompanhar as experiências metalinguísticas de alguns autores que radicalizariam as propostas da literatura moderna – como Clarice Lispector e Guimarães Rosa, por exemplo – e de competir com os novos meios de comunicação que passariam a dominar o mercado cultural brasileiro, a crítica de rodapé cederia o lugar às análises formalistas dos críticos especializados, que, cada vez mais, se distanciariam do público leitor de jornais⁴⁸. (LIMA, 2001, p.35)

A constituição de cursos de graduação e, posteriormente, de pós-graduação no País trouxe outra feição para a crítica: um ar de cientificidade. O crítico-cronista começava a dar lugar ao crítico-*scholar*. Um exemplo desse momento é o trabalho analítico operado por Antonio Candido. Respeitado crítico brasileiro, o autor de *Formação da literatura brasileira*, antes de ocupar um lugar de prestígio na crítica nacional, rompeu de certa forma com uma tradição de crítica diletante realizada no Brasil. Tendo como espaço de divulgação o jornal, a crítica de rodapé era elaborada, em sua maioria, por amadores humanistas, que adotavam uma percepção impressionista para realizar uma leitura generalista da vida e do objeto literário. Indo de encontro a esse tipo de interpretação, Antonio Candido (na literatura) e outros intelectuais como Décio de Almeida Prado (teatro), Lourival Gomes Machado (nas artes plásticas), Paulo Emílio Salles Gomes (no cinema), Ruy Coelho (alternando entre os quatro

⁴⁸ João Cezar de Castro Rocha destaca outra perspectiva sobre a periodização do possível triunfo da crítica acadêmica em relação ao rodapé: “[...] mesmo numa área de ponta, como era o caso das disciplinas de História e Sociologia, na Universidade de São Paulo, as produções do final da década de 1940 e início da seguinte são vistas, no máximo, como prenúncios de uma eclosão que terá lugar dez anos depois, ou seja, na década de 1960. Minha hipótese relativa à cisão entre cátedra e rodapé também acompanha essa cronologia, em lugar de supervalorizar os efeitos da polêmica principiada em 1948 [querela entre Afrânio Coutinho e Álvaro Lins]. Esse esclarecimento é importante porque a interpretação de Süsskind tem inspirado outros estudiosos”, tais como Rachel Esteves Lima e Roberto Correia dos Santos, segundo Rocha. Nesse estudo, ele ainda destaca que não houve uma dicotomia tão estanque como a caracterizada pela crítica universitária como a especializada e a de rodapé, como amadora. Para esclarecer tal nuance, Rocha cita o exemplo de Sérgio Milliet, que “[...] conseguiu reunir notícia breve, característica da linguagem jornalística e análise aprofundada, definidora do discurso acadêmico, esclarecendo a criatividade limitada de uma narrativa dicotômica”. Além disso, Rocha ainda destaca que esse “convívio produtivo” se repetiu outras vezes, como, por exemplo, com a participação efetiva tanto na imprensa, quanto na academia, do professor e crítico Antonio Candido.

domínios), dentre outros, buscaram se especializar na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, para daí realizar leituras mais alinhadas com o rigor científico⁴⁹.

Ao longo dos anos, nos jornais, os resenhistas se preocuparam mais com os lançamentos e o ensaísta acadêmico, com a leitura mais elaborada e teoricamente fundamentada. Na década de 1980⁵⁰, os pressupostos dos Estudos Culturais se difundiram no País, tendo a noção de texto sido ampliada, para além das fronteiras do literário em relação a outras linguagens. A obra começou a ser vista como fruto da intertextualidade e compósito de interpretações múltiplas ativadas pelos receptores. Nem o autor poderia ser detentor da verdade última do texto, nem o crítico poderia produzir uma análise cientificamente objetiva e imparcial. A leitura comparatista passa a ser adotada em contraposição à impossibilidade de se analisar em profundidade a totalidade de uma obra. Para além das comparações entre livros, a atenção voltada para a relação entre artes e culturas fez desbancar a legitimidade das hierarquias entre manifestações culturais distintas e valorizar o que há séculos foi silenciado pela intenção homogeneizadora do discurso de nação. Paralelamente, foi se perdendo o grande fervor polêmico das trocas entusiasmadas de pontos de vista e isso culminou no que, nos finais do século XX e início do século XXI, se intitulou de crise da leitura mais atenta do texto. Será que o trabalho crítico está realmente passando por uma fase difícil ou foi o entendimento do que seria criticar tradicionalmente que entrou em declínio? Não se pode esquecer um detalhe etimológico: o termo crítica é oriundo do verbo grego *krino*, cujo significado é “escolha”, portanto

crise, crítica e critério possuem a mesma etimologia. Hoje realçamos sobretudo o sentido *negativo* da crise: a tratar dela, sobretudo na economia ou no amor, enfatizamos o que tem de ruim e sonhamos com aquele bom momento, passado ou futuro, em que tudo esteve ou estará em seu devido e calmo lugar. Mas, se assim procedemos hoje, com isso perdemos de vista o sentido mais forte, *positivo*, do étimo. Pois, na crítica, há uma escolha. Há uma criação. Ninguém entenderá bem o que é criticar, na chave dos nossos dias, se continuar separando a crítica e a criação artística, se entender a

⁴⁹ Esses estudiosos criaram o grupo Clima na década de 1940, o que preparou o terreno para uma posterior entrada na Universidade desses nomes, pois cada um havia se concentrado numa área de atuação. Uma revista foi lançada, o que possibilitou que as pessoas conhecessem a leitura feita a partir de métodos definidos, os quais permitiam compreender o fenômeno literário sem recair em “achismos” e simples valorização elogiosa. O diferencial desses jovens universitários na altura dos anos de 1940 seria, de fato, a formação acadêmica alçada ao posto de capital simbólico (cf. CERQUEIRA, 2008).

⁵⁰ Acerca desse período, Rachel Esteves Lima (2001, p.35) observa: “a partir da segunda metade da década de 1980, já começam a se fazer notar algumas mudanças na produção da crítica literária acadêmica. Se a Teoria Literária, em seu primeiro momento, conseguiu desnaturalizar o conceito de literatura adotado pelo senso comum, num segundo momento, colocaria em xeque os seus próprios pressupostos, ao levar ao limite a noção de arbitrariedade da relação do significado e do significante, desenvolvida pela mesma linguística saussuriana que embasou os estudos formalistas”.

primeira como mera parasita da segunda, se não perceber que, por um lado, criar artisticamente exige critérios e escolhas, e que, por outro, criticar não é apenas decifrar uma criação inconsciente, a uma obra ou ação. É entrar na crise. É propor critérios que antes não existiam. É inventar o novo. (RIBEIRO, 2007, p.31)

Muitos escreveram sobre o assunto da crise e aqui serão selecionadas três opiniões. A primeira foi publicada em 2000, na Revista *Veja*, com o título sugestivo “Cadê a crítica?”. Acerca dessa proliferação de trabalhos meramente resenhísticos ou acadêmicos, Carlos Graieb (2000) aponta que

nenhum deles tem conseguido criar o tão necessário debate cultural, que é a função primordial do crítico. Ao resenhista costuma faltar o conhecimento que só pode ser adquirido por quem se dedica a estudar literatura a fundo. Já o ensaísta costuma pecar pela falta de coragem. Além de abusar do jargão, falando apenas para os seus pares, os acadêmicos que escrevem para jornais se debruçam em geral sobre autores do passado e se eximem de opinar sobre a produção contemporânea. A soma desses fatores traduz-se numa palavra desalentadora para a cultura brasileira: modorra.

O autor coloca em contraponto o excesso e a falta de especialização que não se traduzem em debate cultural. No início de século XXI, Graieb observou que, ao contrário de críticos como Antonio Candido, que opinaram no fervor da hora sobre a obra de Clarice Lispector, por exemplo, os acadêmicos se concentravam no estudo do passado, interpretado através de uma linguagem altamente especializada e somente entendida pelos participantes da mesma área. Graieb sinaliza também que nem sempre foi assim, citando Silvio Romero como um grande polemista e Antonio Candido como aquele que soube se dividir entre a academia e o jornal. Por fim, Carlos Graieb sugere que os acadêmicos saiam da torre de marfim e que os escritores assumam o papel de agitadores culturais ao falarem mais das obras de seus pares. Para não ficar sem citar alguém que naquele momento produzia uma crítica com o olhar voltado para o contemporâneo, ele menciona Wilson Martins, que ainda era vivo, tinha 79 anos e assinava um “rodapé literário” em jornais de grande circulação, como *O Globo*.

Wilson Martins, 5 anos depois da publicação do texto de Graieb, escreve um artigo contendo suas impressões sobre a crítica e trata logo de assumir sua responsabilidade perante o contemporâneo:

a crítica literária tem compromisso com a atualidade e a ambição da permanência: é por isso que os críticos reúnem periodicamente em volume os seus trabalhos, como capítulos virtuais da futura história da literatura, para o qual, em linguagem de ourivesaria, serviam de contraste, isto é, como índice de avaliação. (MARTINS, 2005)

O pacto elaborado por Martins com a crítica, presente na dupla ligação com o presente (atualidade) e o futuro (permanência), acaba se parecendo com o mesmo desenvolvido pela

tradição das produções literárias, que também pleiteiam comunicar-se não apenas com seus contemporâneos, mas também com a posteridade. Deduz-se disso que as obras analisadas provavelmente serão as que já estão ou estarão no cânone, pois elas, na maioria das vezes carregam consigo uma rica fortuna crítica. Compilar as críticas feitas em jornais em livro, apesar de ser uma prática cada vez mais frequente, não garante a sua leitura a posteriori. Ainda nesse artigo, Martins destaca a noção da crítica passando por três tipos de diálogos: entre o crítico e a análise, entre o autor e a obra e entre o leitor com o seu parecer final, produto das percepções anteriores. Ele concede, dessa forma, aos participantes da construção do sentido literário, o poder de se fazer crítica, não se restringindo somente àquele que é visto como especializado.

Por ocasião justamente da morte de Wilson Martins, em 2010, Flora Süssekind tece suas impressões sobre os necrológios altamente elogiosos, neutralizadores das ações questionáveis do crítico que, segundo ela, deveriam ser avaliadas de outra forma:

talvez seja necessário, na discussão de um espaço ainda crítico para a crítica, matar mais uma vez Wilson Martins. Já que sua transformação em imago exemplar parece expor inequívoca vontade de retorno a algo próximo à tradição das belas letras, a um regime estável e hierarquizado, de vozes e gêneros, a regras fixas de apreciação e prática textual, a um apagamento de novos espaços de legibilidade, espaços ainda não demarcados ou nomeados, e sugeridos por formas de compreensão expansivas, e não exclusivas, do campo da literatura.

Essa morte simbólica de Martins sugerida por Süssekind enterra moldes tradicionais numa tentativa de dar fôlego para a já abalada crítica, como se diz. O conservadorismo retratado pela estudiosa como preponderante é o produtor do “[...] apequenamento e da perda de conteúdo significativo da discussão crítica, assim como da dimensão social da literatura no país nas últimas décadas” (SÜSSEKIND, 2010). Para ela, a crítica se transforma em algo descartável, tal qual um papel de bala que só envolve o conteúdo mais importante, que seria a própria literatura. Essa posição se aproxima à de Eneida Maria de Souza (2005, p.149), quando ela afirma que a crítica restrita ao uso de critérios já consolidados produz “[...] o fortalecimento da relação entre saber e poder dos discursos institucionais, impedindo o acesso a vozes dissonantes e reforçando a estrutura parasitária da academia, na qual o passado se impõe como solução e resposta para os embates do presente”. A sombra do que já passou estará presente no momento atual, mas ela não pode obscurecer outras potenciais leituras. A disputa por prestígio elimina a boa convivência, a homogeneização política destrói os embates por ideias diversas e a visibilidade do escritor não está em seu livro ser criticado, mas na

repercussão das entrevistas e participações em feiras e premiações. Esse é o panorama traçado por Sússekind e não há como negar: essa situação leva a crer que a crítica, em seus moldes clássicos, está em decadência. No entanto, o problema não é só da crítica, mas também do campo, que deve reinventar sua sociabilidade para prestar atenção ao imenso número de obras, para não ficar restrito à hipervalorização dos grandes clássicos e dos moldes tradicionais de se fazer crítica⁵¹.

Com o tempo, várias mudanças foram acontecendo em relação à forma de lidar com o conhecimento e a crítica não poderia sair ileso dessas transformações. Na academia, por exemplo, os formatos dos textos críticos também se adequaram ao novo modo de interpretar a cultura. Do tratado, cheio de jargões, com pretensão de cientificidade e imparcialidade, ao ensaio, diversificado em seu formato, com incursões pela linguagem quase literária e ciente de sua visão fragmentada e provisória dos produtos culturais, as avaliações se adequaram às novas maneiras de conceber o conhecimento e o sujeito na sociedade:

reagindo contra os constrangimentos implicados na adoção dos métodos de formalização da ciência moderna, a crítica literária abre-se, então, a um processo de experimentação que desrespeita também as fronteiras territoriais, assim como as de gêneros do discurso. Se a dialética entre o particular e o universal se vê desmontada, a narrativa da crítica pode se desprender do caráter pedagógico que buscava edificar a noção de cultura nacional, a partir da incorporação de modelos de pensamento eurocêntricos. E, se a ênfase passa a ser colocada sobre a leitura comparada de obras produzidas em nações cujos processos de modernização ocorreram de formas díspares, agora isso não mais ocorre buscando-se acentuar o regime de débitos e créditos definido em função da ideia de original, mas, sim, a apropriação particular, diferencial e seletiva de elementos da cultura alheia. (LIMA, 2008, p.6)

⁵¹ O tema da crise da crítica é divulgado por outros intelectuais, tais como Afonso Romano de Sant'Anna, Alcir Pécora, Alberto Dines, Paulo Franchetti, Leyla Perrone-Moisés, Walnice Nogueira Galvão, dentre outros, que, em sua maioria, primam pelo “resgate dos valores iluministas” (LIMA, 2008, p.8). Benedito Nunes, por exemplo, acreditava que a crise da crítica seria “[...] o efeito exterior de uma crise da própria literatura, combatida, intoxicada, infortada, maquilada dentro do vigente sistema de valores midiáticos da vida cultural brasileira globalizada” (2007, p.74). No entanto, existem outros estudiosos, como Sérgio Alcides (FOGAÇA, 2014), que discordam de tal afirmação: “a crise é o ambiente da crítica. Essas palavras são irmãs, vêm do mesmo verbo grego, ‘Krínein’, que significa ‘distinguir’, ‘separar’, ‘cortar’. É difícil, para mim, conceber a crítica sem uma relação com a imprensa. Mas a imprensa brasileira está mais interessada na indústria do entretenimento do que em literatura, cinema, teatro, dança e música – tudo o que (como essa última forma de arte) tira o ser humano do chão”. Eduardo Sterzi também expõe a sua opinião sobre a crise: “ora, o que está desaparecendo, na verdade, é o espaço para a crítica nos meios tradicionais, como jornais e revistas de (suposta) grande circulação. Como esse fechamento acompanha a progressiva perda de importância desses veículos no debate público sério, talvez não seja algo a se lamentar com grandes ênfases” (FOGAÇA, 2014).

A crítica Rachel Esteves Lima (2008) delinea as saídas que a valoração judicativa encontrou para se adequar às novas demandas culturais⁵², econômicas e políticas e isso corrobora a ideia de que a crise está na mentalidade da parcela da sociedade, filha da erudição, que se viu acuada ao ter que compartilhar seu espaço com outras maneiras legítimas de se criticar e fazer arte. Na impossibilidade de se conter essa avalanche de diversidade, descredenciar o outro se tornou uma saída para desviar o olhar do desmoronamento do terreno do elitismo e das desigualdades. Toda vez que se modificam os modos de comunicação, isto é, quando surgem novas formas de interação diferentes das existentes anteriormente, surge a necessidade da interlocução do mediador atento às mudanças e instrumentalizado com novas leituras e metodologias pertinentes. Se se fala de uma crise é, portanto, justamente porque um novo modo de comunicação artística se instaurou na contemporaneidade e daí “[...] a inconformidade da própria obra de arte a solicitar, com respeitável dose de necessidade, o desempenho da crítica elucidatória” (BORNHEIM, 2007, p.40).

É fato que o espaço dos jornais diminuiu e que as polêmicas não são mais vistas com frequência, mas deve-se levar em consideração que a proliferação do conhecimento em diversas mídias e o acesso mais facilitado de grande parte da população a todo tipo de cultura tornou complexa a apuração do que se tem lido, como se tem consumido literatura e quais são as análises dessas obras que devem ser levadas em consideração para posterior debate. É possível que haja também uma sensação de impotência intelectual, ao se verificar que o discurso polêmico ou inquiridor não é mais visto como transformador e importante nas tomadas de decisão na sociedade. Esse espaço é disputado por outros agentes sociais, tais como os responsáveis pelos conglomerados televisivos, de imprensa e os espaços virtuais. Além disso, os *blogs*, os *sites* especializados e os periódicos acadêmicos se tornaram locais de socialização de análises críticas num movimento quase que intangível. Os objetos de interpretação mudaram muito com o advento dos Estudos Culturais e talvez seja também esse o incômodo ao se dizer que a crítica está em declínio. Rachel Esteves Lima (2008, p.8) afirma que

⁵² Um exemplo de uma forma diversa de se fazer crítica, que é adaptada ao mundo virtual é a Copa da Literatura Brasileira. A disputa é realizada no *site* <<http://copadeliteratura.com.br/index.php>>, desde 2007, entre 16 livros publicados num período definido, que “jogam” entre si através de resenhas de críticos, dos comentários de leitores em geral e do veredicto de um jurado que escolhe o vencedor. A copa brasileira tem como modelo o *Tournament of Books*, criado em 2005, pela Revista Eletrônica americana *The Morning New*, em parceria com a livraria *Powell's*. Na última edição, o vencedor foi *Diário da queda*, de Michel Laub. Segundo um dos participantes da comissão organizadora de 2013, Lucas Murтинho, a intenção não é dizer quem é o melhor, já que esse valor é tão relativo, mas levantar o debate, criar expectativas e também decepções e, à diferença dos prêmios literários tradicionais, saber o porquê da escolha dos livros. Em sua dissertação de mestrado, “A crítica de chuteiras: um estudo sobre a Copa de Literatura Brasileira (2007-2009)”, o estudioso Túlio Del’Rey pesquisou sobre a copa de literatura e sua contribuição para o debate crítico no ciberespaço.

a aludida crise da crítica diria respeito muito mais a uma certa perda de consenso entre os participantes do campo literário, que, com o aumento dos cursos de graduação e de pós-graduação em Letras, cuja duração buscaria cada vez mais atender às propostas reformistas já especificadas quando tratamos das características da sociedade do controle, estaria sendo “invadido” por um vasto contingente de jovens interessados em também expor sua produção, não mais alinhada aos rigores da erudição cultivada com a formação de caráter humanista, antes oferecida.

Essa profusão de temas e de trabalhos feitos por pessoas que não tiveram uma formação largamente erudita acaba agitando o meio crítico e isso só foi possível com essa abertura de vagas na universidade. Hoje já se assiste a outro movimento, que é o do acesso às instituições estrangeiras de todo e qualquer aluno brasileiro, não só aqueles abastados de antigamente. Essa troca com outras culturas e segmentos teóricos só tende a renovar a crítica brasileira e a propiciar sua divulgação em outros espaços.

Mesmo recebendo a contribuição reflexiva desses jovens, cheios de novidades, o que leva a crítica a apresentar indícios de franca transformação, podemos verificar ainda que as imagens mais cristalizadas são as recorrentemente mencionadas quando se questiona o papel do crítico na construção cultural. Um fato de destaque é ver autores analisando a crítica, assim como fez Luiz Ruffato, em resenha dos livros *A dimensão da noite*, de João Luiz Lafetá, e *Trincheira, palco e letras*, de Antonio Arnoni Prado para o jornal *O Globo*, em 2005. Ruffato utiliza alguns termos para adjetivar a crítica contemporânea, tais como compadrismo, deslumbrismo, invejismo ou macunaísmo (que reverberam o discurso de que não há nada de interessante na literatura contemporânea). Esse panorama já propõe pistas das visões de crítico construídas pelos autores analisados nesta tese, que serão discutidas a seguir, com dois autores que passeiam pela atividade crítica no jornal: José Castello e Arnaldo Bloch.

3 PIMENTA NOS OLHOS DOS OUTROS É REFRESCO

3.1 Diga-me com quem andas, e eu te direi quem tu és

Cada pessoa leva consigo para a vida adulta suas experiências particulares da infância, as descobertas, por vezes solitárias, da adolescência e as decisões e escolhas tomadas diariamente. No entanto, não só disso se constitui a identidade flutuante do ser humano, mas também de suas relações com os outros e das representações que surgem desses contatos. O lugar que frequenta e o círculo de amizade dizem muito sobre uma pessoa, juntamente com a narrativa que outros e que ela própria constrói de si. Antes de sabermos as impressões que os autores José Castello e Arnaldo Bloch têm do campo da crítica e que foram colocadas em seus livros, conhecer um pouco, de soslaio, o ambiente e o emaranhado de relações travados por eles ajudarão a entender seus princípios e suas preferências. Serão construídos retratos instantâneos (REBINSKI JUNIOR, s/d) dos autores, para usar a expressão de José Castello.

3.1.1 *José Castello*



Figura 1 Moacyr Scliar conversa com José Castello durante Paiol Literário em junho de 2009. Foto de Matheus Dias.

Em 2009, vemos José Castello de costas para a câmera fotográfica de Matheus Dias e fora do foco, meio embaçado, num tom espectral, assim como o fantasma que dá título ao seu romance de 2001. Em frente a ele, o consagrado escritor Moacyr Scliar ganha destaque e o seu tímido sorriso dá indícios de uma conversa agradável com Castello. Emblematicamente, o crítico fica à margem na foto e o escritor ganha o foco. Esse clima, no entanto, não foi uma constante entre os dois. Em 1992, Castello recebeu para resenhar para uma revista semanal o livro *Sonhos Tropicais* do autor porto-alegrense. Sua avaliação foi severa⁵³ (ele achou o livro ruim, nesses termos) e isso coadunava com a sua percepção do trabalho de um crítico à época: a de produzir sentenças e veredictos peremptórios:

baseado na trajetória do sanitarista Oswaldo Cruz – figura central na vida de Scliar, ele próprio um médico sanitarista –, *Sonhos Tropicais* me pareceu um livro temeroso em que seu autor, refém das rigorosas exigências da pesquisa, não conseguiu se dar a liberdade que deveria e merecia se dar. (CASTELLO, 2011a)

Esse incômodo de Castello surgiu também da confusão entre os gêneros biografia romanceada, o qual não lhe agrada, e romance, classificação dada pelo autor. Para o crítico, a indecisão relativa à escolha do formato do texto, de fato, contribuiu para uma execução falha. A resenha foi publicada e o que Castello temia – a má recepção de Scliar – aconteceu temporariamente, resultando em um ano de afastamento entre os dois. Num encontro casual em Porto Alegre com Scliar, Castello descobre que de fato sua resenha não agradou, e que o autor ficara furioso e se sentira traído, afinal ele o considerava como amigo, mesmo que não tivessem uma relação tão próxima. O curioso é que, passada a raiva, Scliar concorda com as palavras do crítico carioca, lhe agradece pela coragem e por mostrar que a crítica não era para destruir, mas para demonstrar que, apesar das divergências, eles caminhavam juntos. Àquela época, Castello avalia que não escreveu para acabar com a reputação de Moacyr Scliar, mas para se submeter “às exigências da verdade” (CASTELLO, 2011a). Essa situação é bem emblemática para perceber como Castello entendia, nos idos de 1990, a função crítica e como as avaliações podiam ser recebidas por um escritor. Avaliar era hierarquizar, separar o joio do trigo, e impor uma opinião que, por vezes, é mais pessoal do que respaldada num embasamento teórico. Do outro lado, o autor se vê no direito de, pela amizade, não ser

⁵³ Em 2010, entrevistado para o *site* Bonde, Castello foi apresentado como calmo e ponderado – “[...] diferente de outros críticos que extravasam agressividade nos textos” (FURINI, 2010). A esse comentário ele respondeu: “quando jovem, é claro, já fui mais agitado e até um pouco raivoso. Mas, na verdade, isso sempre me incomodou. Isso ‘saía’ de meus escritos, mas, depois que os relia, não me reconhecia neles. Luto muito, há muito tempo, para encontrar certo equilíbrio”. Essa declaração denota reflexão sobre a mudança de seu estilo como crítico.

avaliado de forma mais incisiva, mesmo que depois ele volte atrás e reconheça sentido no que o crítico escreveu. Quase 17 anos depois desse contratempo, Castello parece construir outra forma de ver a crítica literária, até porque, conforme Silviano Santiago (2000b, p.7),

o intérprete perdeu hoje a segurança no julgamento, segurança que era o apanágio de gerações anteriores. Sabe ele que seu trabalho – dentro das circunstâncias atuais, quando não se pode mais desvincular o julgamento de qualidade da opção ideológica feita pelo leitor – é o de saber colocar as ideias no devido lugar. E estando elas no lugar, deve saber discuti-las, abrindo o leque de suas possibilidades para o leitor.

Convidado para participar, juntamente com Luiz Costa Lima e Menalton Braff, de um debate pela Oficina Cândido Portinari, logo na viagem a Ribeirão Preto, Castello se viu questionando se de fato a crítica literária existe. A resposta foi que não há mais esse tipo de julgamento da literatura, pois esse formato provavelmente ficou no século XX com nomes como Álvaro Lins, Sérgio Milliet, Otto Maria Carpeaux e Tristão de Athayde – como os trabalhadores do rodapé –, e Silviano Santiago, Leyla Perrone-Moisés, João Alexandre Barbosa, Alcyr Pécora e Antonio Carlos Secchin – como os filhos da academia, da proliferação das pós-graduações e do estudo especializado. Acerca disso, ele ainda acrescenta:

será "crítica literária" o que faço? Pessoalmente, a expressão me incomoda. Não porque não seja digna, ou porque deponha contra mim, ou porque me agrida. Ao contrário! Mas porque, simplesmente, não diz quem eu sou. Tampouco acredito que ela combine com o trabalho mais factual dos resenhistas (que eu mesmo, muitas vezes, pratico). E nem que seja uma expressão adequada ao trabalho severo dos teóricos da universidade. (CASTELLO, 2011b).

O termo para ele intimida e amedronta, pois acoberta certa autoridade que ninguém mais possui. Castello reflete, à diferença da leitura do livro de Scliar, que o crítico não é juiz, com o poder de declarar o que é bom ou ruim, nem “especialista de aferição de qualidades”, e consequentemente isso o torna um mero leitor.

Considerado como um dos mais importantes nomes do jornalismo literário, Castello possui mais de quarenta anos de carreira vividos em diversos veículos de comunicação, dentre eles os jornais *Valor Econômico* e *Rascunho*, locais onde trabalha atualmente⁵⁴. Biógrafo que

⁵⁴ Desde 1993, Castello publica variados textos, que em sua maioria é de biografias (Os livros *Vinícius de Moraes: o poeta da paixão* – 1993, *Na cobertura de Rubem Braga* – 1996, *Vinícius de Moraes: uma geografia poética* – 1996, *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma* – 1996, *Pelé: os dez corações do rei* – 2004); mas também uma seleção de perfis autorais (*O inventário das sombras* – 1999), crônicas (*As melhores crônicas de José Castello* – 2003), artigos (*A literatura na poltrona* – 2007, *As feridas de um leitor* – 2012) e romances (*Fantasma* – 2001 e *Ribamar* – 2010). Esse último foi ganhador na categoria romance do prêmio Jabuti de 2011.

privilegiou, por vezes, o contato pessoal para além dos depoimentos, a organização linear da vida do biografado e também a análise de produções literárias e de tudo que circundava esse labor, Castello acabou por biografar a si mesmo em meio a reflexões literárias nos seus romances, pois ele acredita que “criamos para acreditar que somos o que criamos. Inventamos (mentimos) não para desprezar, não cinicamente, mas para acreditar em nossas mentiras” (CASTELLO, 2014a). A vida vivida se tornou, provavelmente, o objeto privilegiado do crítico carioca e seus escritos considerados romances podem ser classificados como autoficcionais. Ao escrever uma carta ao pai em diálogo com a missiva de Kafka, Castello destaca a sua relação familiar conturbada num misto entre ficção e memória. Segundo Martins (2014, p.53) existe

durante o processo [dos escritos de Castello], a impossibilidade de controle sobre o por vir da escritura. Depois de escrito, a impossibilidade de delimitar o que é verdade e o que é criação. São os dois. É mentira, deformação, reinvenção. Nesse sentido, a escrita híbrida de *Ribamar* é autoficção.

Sua empreitada como escritor de literatura, segundo o autor, é um desejo que veio desde a escola e a faculdade de Letras seria uma escolha para ajudar nesse intento. O jornalismo, no entanto, segundo o professor de literatura do Colégio Santo Ignácio seria uma porta de entrada para a diversidade, e isso se torna um prato cheio de motes para escrever (cf. CÂMARA, 2013). E a escrita literária foi esboçada e até enviada, na década de 1970, para Clarice Lispector, que surpreendentemente ligou para Castello com um conselho: “com medo ninguém faz literatura”. De acordo com a avaliação do autor, esse alerta o fez rever seus textos, tornando mais pessoal sua produção. Esse episódio ajudou a criar a fábula do escritor imaturo que foi aconselhado por um autor mais experiente, um mentor – imagens frequentemente acionadas quando o escritor fala de si – e também a buscar esse trato mais individualizado numa diversidade de formas.

A classificação em gêneros das produções do autor é mera convenção, pois são construídas a partir da relação entre formas de escrever que não se restringem ou se limitam a uma categoria. A esse respeito, Castello afirma:

O livro sobre Vinícius de Moraes gerou polêmica por causa das declarações das filhas do poetinha – elas consideraram que a imagem do escritor ficou amena – e da irmã, ela observa que os relatos se concentraram em aspectos desinteressantes, como o alcoolismo. Essas foram informações extraídas do *site* <<http://wp.clicrbs.com.br/mundolivro/2013/11/03/top-5-biografias/?topo=77,2,18>>. A obra foi ganhadora do prêmio Jabuti de 1994. Antes desse prêmio, ele ainda recebeu o BNB de jornalismo em 1984. Além disso, ministra oficinas para jovens escritores e dessas experiências surgiram muitas reflexões sobre o processo de criação literária, que posteriormente se transformaram em livro, como *Literatura na poltrona*. Esse também é o nome do *blog* que ele mantinha no *site* do Jornal *O Globo* e que esteve em atividade durante pouco mais de cinco anos.

me considero um escritor meio torto, escritor limítrofe. O meu primeiro livro, por exemplo, que foi a biografia do *Vinícius*, muita gente já me disse que tem uma estrutura de um romance. Já *O inventário das Sombras*, de contos. E as minhas crônicas reunidas em livro, que foram publicadas no *Estado de São Paulo*, também como contos. O *Ribamar*, disseram que parecia um livro de memórias. Quer dizer sou um escritor transgênero (risos). Fico ali entre os diversos gêneros. (CÂMARA, 2013)

Essa produção variada não deixa de estar envolvida por sua habilidade crítica, que pode ser considerada como a mais desenvolvida por ele, pois a atividade que lhe exige mais atenção (Castello é graduado e mestre em comunicação pela UFRJ) é o trabalho no jornal como crítico, apesar de ele não se considerar como tal: “o que eu faço no *O Globo* não é uma crítica literária. Me considero um cronista literário. O crítico mistura teoria nos livros. Eu parto de leituras pessoais. E faço questão de ser um leitor comum” (CÂMARA, 2013). Aqui verificamos como existe um reforço do seu capital simbólico mais precioso, que é a leitura pessoal e isso frequentemente é mencionado em entrevistas.

É evidente que o especialista tenta se armar de teorias e de trabalhos de outros para tentar entender melhor seu objeto, mas não deixa de imprimir a sua leitura pessoal na própria seleção dos teóricos com quem vai dialogar e nas suas impressões sobre a obra. Mesmo que em suas críticas Castello não cite com frequência outros teóricos ali, suas leituras anteriores aparecem de alguma forma, como a efetuada no artigo “O retorno dos intelectuais”, publicado em 04 de junho de 2014. Nesse texto, ele recupera os postulados trabalhados por Edward Said, em *Representações do intelectual*, para afirmar que “os intelectuais não só continuam a existir [...] como passaram a ocupar, em nosso cotidiano gerido pelo profissionalismo, pela especialização, uma posição crucial” (CASTELLO, 2014b), para romper assim a barreira do universalismo teórico ou do enclausuramento em discursos restritos, pois ambos são inócuos. Isso comprova sua carga teórica para entender as ações de pensadores e ele ainda cita personagens como Stephen Dedalus de James Joyce, do livro *Retrato do artista enquanto jovem*, como exemplo de modelo intelectual, por ir além de conhecimentos especializados.

Castello reflete sobre a atitude intelectual ao escrever também sobre a crítica e ao relacioná-la com a atividade do escritor. Logo de início, em seu artigo “Crítica como ficção”, ele indaga se o crítico também ficcionaliza. Para responder a essa pergunta, conjectura que se todo sujeito é fruto de uma criação interior e se toda leitura é contaminada por esse sujeito, logo a crítica é ficção, mesmo que arrogante, disfarçada e envergonhada. Segundo Castello (2011b),

na mais severa e fria crítica literária se guardam, portanto – como em um lençol ao amanhecer –, as nódoas de uma paixão. Na leitura mais autorizada, estão, ainda assim, as marcas delicadas de uma aventura pessoal. No trato mais científico da literatura, encontramos sempre as nuances de uma subjetividade e de uma "maneira de ler". Eis onde crítica e ficção se encontram: no mesmo espaço íntimo e secreto que define um leitor. Um leitor – é bom sempre acentuar, usando o singular.

Essa subjetividade do crítico ao ler a obra destaca o caráter particular e unicamente imaginativo ligado à reflexão, mesmo que seja ancorada em doses maciças de teorias e disso, de fato, não podemos nos desvencilhar. Assim, o autor acaba questionando a posição considerada historicamente inabalável das avaliações ancoradas no uso criterioso do aporte científico para se obter uma análise incontestável. Aqui verificamos mais um ponto de transformação da interpretação de Castello, que se quis, num tempo anterior, ser associado à verdade última do texto, como podemos verificar na situação citada no início deste subcapítulo. No entanto, se ao fazer crítica não se está produzindo uma leitura “verdadeira”, uma sentença definitiva sobre a obra, abre-se a possibilidade para a recepção de outras reflexões e, conseqüentemente, para o caráter parcial e inacabado das interpretações. Segundo Ribeiro (2008, p.23) “podemos deduzir que a crítica enquanto escrita ficcional do crítico refaz um rastro subjetivo de leituras e interesses de um autor a respeito de determinadas literaturas de outros escritores e de outras culturas”.

Como o objeto privilegiado em seus livros é falar de si, mesmo que através de outros autores, Castello, em suas críticas publicadas no jornal, repete essa fórmula. Seria talvez uma autocrítica ou autoficção extensiva aos artigos, afinal, nas palavras de Ricardo Piglia (1994, p.70), criticar

[...] seria uma das formas modernas da autobiografia. A pessoa escreve sua vida quando pensa estar escrevendo suas leituras. [...] O crítico é aquele que reconstrói sua vida no interior dos textos que lê. A crítica é uma forma pós-freudiana de autobiografia. Uma autobiografia ideológica, teórica, política, cultural. E digo autobiografia porque toda crítica se escreve a partir de um lugar preciso e desde uma posição concreta. O sujeito da crítica costuma estar mascarado pelo método (às vezes o sujeito é o método), porém [o sujeito] sempre está presente e reconstruir sua história e seu lugar é o melhor modo de ler a crítica.

Ao ler a crítica de José Castello – aliás, qualquer crítico, evidentemente –, estamos lendo também o sujeito intérprete e os fatos vivenciados por ele. Ao fazer um breve rastreamento só dos textos publicados em *O Globo*, é possível perceber como se conduz sua leitura hoje. Da observação de seus artigos, se depreende que diferentemente da avaliação que fez do livro de Scliar, fato comentado anteriormente, Castello elogia bastante as obras que lê.

À diferença das leituras realizadas nos jornais, resultantes, por vezes, de pactos publicitários ou de amizade, o contato com os livros indica algumas escolhas do leitor e ajuda a entender a sua constituição como personagem. Da leitura da infância, Castello destaca *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, e descobrimos como ele quer ser visto quando criança: “Lendo aquela história, vi que existia outro como eu, o livro me deixou maravilhado porque comecei a ver que era possível viver na solidão absoluta. Crusoe era e foi um modelo para mim. E continua a ser até hoje” (PEREIRA, 2011). Solitário e até tímido são os adjetivos usualmente utilizados por ele para se definir. Dessa forma, Castello reforça a tão reiterada imagem utilizada pelos artistas da palavra: a do sujeito que sozinho cria seu mundo de fantasias. Em entrevista a Márwio Câmara (2013) ele ratifica esse discurso: “isso só me fez ver o quanto os escritores são solitários. O escritor em si é uma pessoa solitária. De todas as artes, é a que mais se tem o contato com a solidão. A literatura exige unicamente do escritor consigo mesmo. É um ofício solitário”. Ele também declara, a esse respeito, no site *Bonde*, em 2010: “sempre fui solitário – embora tenha a alegria de ter muitos e maravilhosos amigos. Sempre me senti incompreendido – e acho que escrever é um esforço para você se fazer entender, ou, pelo menos, ser um pouco menos mal compreendido”. Na adolescência, *Carta ao pai*, de Franz Kafka, se tornou outro espelho de reconhecimento do garoto que não se relacionava bem com a figura paterna e que posteriormente fez também seu romance epistolar, chamado de *Ribamar*, publicado em 2010. Do contato com o livro *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector, o primeiro lido dessa autora, veio uma história curiosa, ocorrida aos 19 anos. O crítico disse que o impacto do acontecido foi tão forte que ficou doente. Desse dia em diante, se viu apaixonado pela autora, o que explica, talvez, a sua obsessão pelo sentido da literatura e o que vai além dela, fato frequentemente tematizado por Lispector. Nesse dois casos, verificamos como o texto literário é utilizado para realizar uma análise do seu relacionamento com o pai, exercendo-se, dessa maneira, o poder terapêutico da palavra, assim como gerando um tamanho desequilíbrio emocional, a ponto de fazê-lo adoecer. Essa amostra da aproximação de Castello com a literatura faz entender também sua predileção por um tipo específico de jornalismo, o literário. O ambiente do jornal o levou, de uma forma ou de outra, ao declarado desejo da infância: o de ser escritor. Em relação a isso, ele acrescenta:

eu trabalhei em vários campos do jornalismo, mas sempre almejei trabalhar como jornalista literário. E na Revista *Isto é*, eu passei a atuar como editor assistente de cultura. Pedi para que me dessem prioridade para trabalhar com jornalismo literário. Depois fui para o suplemento *Ideias*, no *Jornal do*

Brasil, e passei a trabalhar a partir daí somente como jornalista desse segmento. (CÂMARA, 2013)

Arnaldo Bloch, outro autor a ser estudado nesta tese, também trabalha no jornal – desde 1993 no grupo *O Globo* – e antes de conhecermos suas opiniões lançadas na imprensa, traçaremos um pequeno perfil, a partir de uma de suas facetas: a de apresentador de um programa televisivo.

3.1.2 Arnaldo Bloch



Figura 2 Fotografia retirada no site Overmundo do primeiro *Gabinete do Dr. Arnaldo*, em 2011.

Vestido com um jaleco branco e com papéis na mão, o Dr. Arnaldo parece estar preparado para a consulta com a primeira paciente: a atriz Camila Pitanga. A imagem acima é do primeiro programa *Gabinete do Dr. Arnaldo*, apresentado pelo jornalista e escritor Arnaldo Bloch, no Canal Brasil. Assim como o título do seu livro, que será estudado ainda neste capítulo, o programa é uma espécie de *talkshow* ou, nas palavras dele, um “talkpsicoshow” que além de entrevistar celebridades reflete sobre autoconhecimento com muito humor. Essa verve humorística ligada à entrevista vem, provavelmente, das suas experiências familiares com o jornalismo. A *Bloch Editores* era da família de Arnaldo e criou empreendimentos importantes, tais como a revista e rede *Manchete*, a revista *Sétimo Céu*, dentre outros. Como acredita que a história familiar tenha saído da ficção, acabou colocando em prática esse pensamento ao produzir o romance *Os irmãos Karamabloch*, uma referência aos seus tios-

avôs Boris e Adolpho, seu avô Arnaldo e a uma história ficcional cheia de conflitos – *Os irmãos Karamazov*, de Fiódor Dostoiévski. A saída da sua família da Ucrânia, a chegada e a ascensão do império das comunicações Bloch no Brasil se torna o mote principal. A respeito desse romance, o autor sinaliza que

na literatura é mais difícil definir a linha delimitadora entre o que é biográfico do que é ficção. Em minhas obras anteriores sempre misturei, mas em meu último romance procurei me despir de mim. Eu estou ali, mas o que conto foi me dito por dez narradores diferentes, sejam eles familiares ou pessoas próximas de meu pai. (OLIVEIRA, 2009)

É questionável a possibilidade de se desnudar totalmente para mostrar uma possível essência ou âmago, mas é possível trocar de máscaras a depender da situação. No final das contas, essa mistura entre documento e ficção acontece em todos os livros, mesmo que em graus diversos e talvez inconscientemente. Refletindo sobre o resultado desse livro, Bloch (2013b) afirmou o seguinte:

[...] contrapus o real ao lendário, acreditando que uma verdade maior emerge quando o imaginário se soma ao rigor. Uns viram como declaração de amor abrangente em que luzes e sombras se cruzam. Outros viram como crime vil. Respeito ambos e a mim, que, na química do omelete, quebrei uns bons ovos. Sem arrependimento, aceito, em paz, as bênçãos e o castigo.

Também como José Castello, Bloch escreve sobre sua família⁵⁵. Quando começou a produzir crônicas, declara o autor, se sentiu mais à vontade e essa mudança já era a tentativa de introduzir seu tom mais literário para o jornal. Castello também tentou se aproximar mais da literatura, entretanto de uma maneira diferenciada: produzindo jornalismo literário. Assim como o autor de *Fantasma*, Bloch manteve um *blog* no *site* do jornal, chamado *Arnaldo Blog*.

⁵⁵ Além dessa espécie de biografia, ele publicou um perfil de *Fernando Sabino/Reencontro* (2000), no mesmo ano de *TalkShow*; em 2009, um livro de crônicas, *O ciclista da madrugada e outras crônicas* e, em 1998, seu primeiro romance, *Amanhã a loucura*. Bloch também participou de duas coletâneas: *13 maneiras de amar – 13 histórias de amor* (2001) e *Geração 90: os transgressores* (2003). Trabalhando na empresa da família, foi correspondente em Paris entre 1991 e 1993, quando decidiu mudar de rumos e entrar para o grupo *O Globo*, onde desempenhou as funções de editor do *Caderno Boa Chance* (1993-1995), foi chefe da redação sucursal de São Paulo (1996-1998), editor executivo de cultura, do segundo caderno e repórter especial (2000-2001). A respeito do livro sobre Fernando Sabino ele relatou, em sua crônica “Biografia e castigo” (2013b), como foi o processo de escrita do texto biográfico, seus desafios e as agruras nos tempos em que ainda não existia a lei da censura. O contato com o autor, que inicialmente é descrito como amistoso – o escritor até deu orientações de como queria a sua biografia – depois se torna distante, pois Bloch decide incluir outros nomes dentre os selecionados por Sabino para compor a sua pesquisa, dentre eles a ex-mulher do autor, Lygia Marina. Apesar de não ter nenhum retorno de desagrado, observa-se como o escritor se sente na obrigação de controlar a construção de sua imagem e como o crítico se deu a liberdade de traçar um caminho próprio para concretizar seu objetivo. Além de escrever livros, Bloch teve uma banda de rock com o humorista Bussunda, chamada *O nome do grupo*.

Bloch comenta sobre o trabalho na imprensa, que tem como função o exercício de múltiplas atividades, tais como dar notícias, divulgar eventos, entrevistar, dentre outros. Com o pouco espaço que sobra, ele alerta que o jornal ainda deve se preocupar com efemérides, os aniversários de vida e de morte, de lançamento de obras, de carreiras de pessoas ilustres, etc. Ao receber o pedido do poeta e *performer* Jorge Salomão para divulgar a comemoração dos seus 67 anos, que foi regada a recital, ele discute sobre a arbitrariedade em escolher datas fechadas como os redondos 70 anos para homenagear algo ou alguém:

efemérides, em jornal, representam um problema e uma solução. Problema: são tantas datas e tamanho é o assédio, que, se vacilar, tem uma efeméride por dia: um bando de gente boa e ruim fazendo 20, 30, 40, 50, 60 anos e assim por diante. E não são só os anos de idade, mas os anos de carreira, e, também, os anos desde a morte, os anos de publicação de uma obra, os anos da decadência, os anos da indecência, e assim os anais dos jornais têm que dar conta, ou não, de datas redondas de toda a gente viva e morta, sem falar da morte em si. (BLOCH, 2013c)

Essa variedade de textos e motivos citados por Bloch para se escrever no jornal é pensada também como uma saída, quando não se tem muito a dizer e quando as homenagens são justas. Essas são avaliações de quem desde a infância frequentava as redações. Crescer na *Manchete*, visitar os parques gráficos, sentir o cheiro da tinta e ver as máquinas de escrever: toda essa atmosfera o fascinava, mas o seu grande desejo era criar literatura e não ser jornalista, como foi relatado em entrevista ao *Saraiva Conteúdo*, em 2010. Apesar de, a princípio, não ter ambições de permanecer no ambiente jornalístico, nas redações como repórter ou em funções de chefia, ele defende esse espaço, que nos últimos tempos tem recebido severas críticas:

jornais, televisões, *sites*, tradicionais ou alternativos, têm virtudes e defeitos que variam de acordo com aspectos conjunturais que acompanham o correr da História. Ao rotular sem reflexão “a imprensa” e “as mídias” de inimigos de uma massa dispersa e indefinida, comete-se um atentado disforme e multidirecional ao próprio jornalismo, ao impulso de informar, de debater, de complexificar, de aprofundar, de somar e fortalece-se uma disposição destrutiva de subtração, de caráter obscurantista, na qual tanto informações legítimas quanto falácias se igualam numa masmorra maniqueísta. (BLOCH, 2014)

A sua reflexão começa ao colocar em pauta a afamada liberdade de expressão, tema veiculado na mídia nos últimos tempos por causa do episódio do rojão que matou o cinegrafista Santiago Andrade, em meio às manifestações populares, realizadas em 2014. A questão é que o alvo provavelmente era um policial e o intuito dos manifestantes talvez não fosse calar a

imprensa, tornando esse debate um exagero. No entanto, Bloch acredita na existência, sim, de um cerceamento da liberdade de expressão, ao observar o ataque ao trabalho do jornal, que sempre é visto como “[...] mentiroso e a serviço de uma teia detestável formada por polícia, bancos, governo, empresários, todos comprometidos com algo monstruoso que perpassa toda a vida do país” (BLOCH, 2014). Ele defende que não podem existir generalizações quando ocorrem acusações que atingem o trabalho de muitas pessoas sérias, como se todos estivessem envolvidos num plano direcionado a prejudicar a grande população, que, de longe, é homogênea e inocente. Mesmo com essa defesa coerente, não se pode deixar de verificar que existem interesses obscuros no labor da imprensa, que beneficiam ou prejudicam o tratamento dos fatos citados nas matérias.

Nas suas crônicas publicadas em *O Globo*, observa-se também uma variedade de temas que mudam ao sabor das notícias: a Copa, a morte de Gabriel García Márquez ou de um colega de trabalho, os preços absurdos cobrados nos restaurantes cariocas, um poema esquecido de Vinícius de Moraes, dentre outros. Há também suas impressões sobre crítica e literatura. Num texto, cujo objetivo era atacar os aumentos absurdos dos preços no comércio carioca, Bloch apresenta o retorno, por e-mail, da dona de um restaurante, que tentou explicar como resolveu um problema, ao servir seus vinhos de maneira mais justa, usando um dosador. Como ela foi delicada ao dar satisfações a Bloch (2013d), ele conclui que “[...] bem faz um pouco de humor na crítica”. Muitos de seus textos, de fato, são feitos com a leveza do riso e da descontração. Opiniões infundadas, sem reflexão e que não levem em consideração os vários aspectos do caso são vistas de modo negativo. Nas palavras de Bloch (2013e):

fortes em potencial de disseminação, perigosas, mas fracas em solidez, elas se tornam presas fáceis para os dogmáticos espertos. Debates que seriam destinados a trocar informações tornam-se meros embates opinativos em que um lado deve triunfar e o outro morrer. As meias-cores, a ambiguidade, o paradoxo, exterminados, jazem na tumba dos saberes.

Pressupõe-se que ele vê a crítica, se a considerarmos opinião especializada, como fruto de embasamento cuidadoso e não como filha dos achismos, algo que é sempre mencionado quando se leva em consideração o trabalho crítico em jornais. Já num artigo, que curiosamente ele chama de “Não é uma crítica”, Bloch critica, paradoxalmente, a avaliação feita no Segundo Caderno sobre o filme *Ninfomaníaca*. (BLOCH, 2014b). Quando o assunto é literatura, vemos o autor um tanto quanto tradicional, ao declarar sua preferência pelos livros de papel:

literatura não pode ter brilho de luz na cara nem estar numa superfície que se parece com um vidro, ou um espelho. Luz e brilho é coisa de teatro, cinema, balé. Num livro já basta (e vale) o que está escrito. Livro é livro, pô! [sic], com pó, traça, bolor, bugs virtuais e tudo. Unidos venceremos todos os bichos, inclusive da fauna cyber. (BLOCH, 2012)

Estimulado desde cedo pelo pai a ler literatura russa e maravilhado ao entrar em contato com autores como Carlos Heitor Cony, Bloch foi levado a cultivar a vontade de ser escritor. Esse último, inclusive, é tido como um mestre que já mostrava para ele a diferença entre jornal e literatura. Cony se tornou leitor de seus contos e grande incentivador.

À semelhança de Castello, as produções de Bloch se tornaram convergências de gêneros, como pode ser visto em *Os irmãos Karamabloch*, que tem tons de crônica, ficção e jornalismo, fato também associado a outras obras. A esse respeito, ele relata o seguinte: “nunca quis ver diferença entre as coisas, sempre quis ora misturar, ora destacar, ora confundir” (MELLO, 2010). Nessa mesma entrevista, o autor de *Amanhã a loucura* expõe suas técnicas de escrita, como a que aprendeu com Cony, o método digital, visto como menos canônico, o qual sugere que se escreva o que vier à cabeça, sem necessariamente uma lógica racional. O que ocasiona certo medo, inicialmente, permite o desenrolar de um fluxo que pode render bons frutos. Para além do foco dos dois autores, que ora se aproximam, ora se distanciam, ambos estão nos mesmos ambientes, o jornalístico e o mercado literário. E são nesses espaços que verificamos a predominância em tempos passados da prática da severidade das análises críticas, através das polêmicas. As possíveis proveniências dessas práticas serão discutidas no próximo subcapítulo.

3.2 Quem com ferro fere, com ferro será ferido

Em encontro promovido pela *Livraria da Vila* e a revista *Brasileiros*, em São Paulo, no dia 18 de fevereiro de 2014, discutiu-se sobre a prática da crítica contemporânea. Quem tem medo da crítica literária? Esse foi o título do debate que envolveu as reflexões levantadas pelo editor do caderno de literatura da revista e mediador, Daniel Benevides (2014), em texto de divulgação do evento:

escrever um livro não é tarefa de alguns meses, mas algo que toma pelo menos um ano na vida do autor; um ano de esforço contínuo, de avanços e recuos, de dúvidas excruciantes e momentos de júbilo. Uma crítica mal intencionada ou leviana pode jogar todo esse trabalho fora. Isso, se considerarmos que a crítica tem realmente esse poder.

Ao levantar a questão do poder da crítica de “destruir” a carreira do escritor, aparecem, hoje, outras indagações: como isso pode acontecer se os grandes cadernos literários que divulgam as análises respeitadas acabaram, como o caderno *Sabático* e a revista *Bravo*⁵⁶, e os que permanecem têm espaço reduzido para o comentário sobre literatura? Por outro lado, houve uma maior disseminação da crítica com o advento da internet e sua expansão, mas como conceder crédito sem saber se o comentário é confiável? Ademais, a antiga leitura focalizada em discutir estritamente temas literários pode ter se diluído em outras seções, mais atentas à interpretação cultural e abrangente dos movimentos artísticos. Essas são algumas das indagações, que acabam desembocando já na clássica distinção entre análise especializada, ligada à academia, e impressionista, relacionada ao jornal. Ambas, para Benevides, possuem críticos conservadores e progressistas. Sua reflexão sobre o campo crítico acabou sendo discutida pelos debatedores Ricardo Lísias e Manuel da Costa Pinto.

Escritor, partidário da ideia de que a crítica tem a função de dizer o “porquê” e não “o quê” da obra, Lísias⁵⁷ foi logo enfático, ao afirmar que “não é possível fazer uma crítica ou resenha em um espaço de dois mil caracteres; quando me pedem isso eu prefiro não fazer para não me banalizar e, principalmente, para não banalizar o autor e sua obra”. Lísias faz referência ao pequeno e cada vez menor espaço do jornal⁵⁸ destinado ao labor crítico, que

⁵⁶ A esse respeito, José Castello observou o seguinte: “eu acredito que os suplementos se manteriam e acho importante que sejam mantidos. Nada contra a internet. Eu seria estúpido se fosse contra. O grande problema da internet é que ela tende à superficialidade, à fragmentação. Eu acho o jornal impresso um lugar de reflexão, de textos mais longos. Quando você está lendo na internet, parece que tudo tende a te desviar a atenção, seja por conta de um e-mail, de um assunto ou palavra que desconhece. Aí você corre para o Wikipédia e depois tem outra coisa que você quer saber. Quer dizer, a internet é muito inconstante, ondulante” (CÂMARA, 2013).

⁵⁷ Em seu livro *Divórcio*, Lísias (2013) aproveita o relato do descontentamento de sua esposa com o casamento, para criticar o jornalismo, já que ela trabalha na imprensa.

⁵⁸ Nem todos pensam como Lísias. Segundo Gabriel Priolli (2007, p.82), “ainda assim, a despeito dessas limitações estruturais e conjunturais, o espaço da crítica vem crescendo no jornalismo. Quase todos os jornais e revistas de interesse geral publicam, atualmente, seções ou cadernos de artes e cultura, onde sempre há espaço para a análise e a crítica – inclusive os jornais populares e os especializados, como *Gazeta Mercantil*. Há espaços para alguma crítica, embora modestos, também no telejornalismo, sobretudo nas emissoras educativas [...]. E há ainda, a expansão dos veículos especializados em cultura e arte, ou atentos a esses conteúdos, como demonstram as publicações mais recentes *Cult*, *Bravo!*, *Palavra*, *Caros Amigos* e *Jornal dos Jornais*, entre outros exemplos”. No entanto, ter publicações em jornais não simboliza ter um espaço suficiente para as reflexões. Já Marcelo Coelho observa que o problema do desaparecimento da crítica não é falta de espaço no jornal, mas a diluição da cultura operada pelo mercado: “[...] estamos vivendo um momento em que, sem ‘-ismos’ a defender, a própria crítica, no fundo, vai perdendo qualquer eixo de valorização. Se com isso a crítica vai desaparecendo do jornalismo cultural, não é porque os jornais não deixem ela existir, embora pudesse ser feito, como eu disse, um jornalismo cultural melhor; é que o próprio âmbito da cultura, no mundo todo, vai se dissolvendo no mercado,

assim está, segundo ele, pelo fato de muitos editores acreditarem não ser a crítica um gênero muito lido ultimamente. Já Manuel da Costa Pinto (BENEVIDES, 2014), como colunista do jornal *Folha de S. Paulo* defendeu o seu lugar:

tivemos de fato uma crise no impresso, mas temos muitos exemplos que provam que existe sim espaço, principalmente em revistas especializadas, como a *Brasileiros*. Discordo em relação ao tamanho necessário para se alcançar seu objetivo, já li textos antológicos que não passavam de três, quatro mil caracteres.

Em meio a essa querela da falta de espaço ser crucial ou não, verificamos uma preocupação em poder dizer o que se pensa de forma cuidadosa e sobre o fato de que a diminuição do espaço não equivale ao seu desaparecimento. Há uma modificação hoje do que se conheceu como crítica de rodapé, amadorística, passando pelos grandes cadernos literários com suas longas reflexões, até o que atualmente se observa na dobradinha perda de espaço no jornal e ampliação no território virtual. É certo que a crítica literária encontra no periódico um meio de divulgação de suas análises, de possíveis debates e também de comercialização dos livros resenhados, pois não se pode esquecer que o capital participa dessa lógica cultural.

À diferença de Manuel da Costa Pinto, que é jornalista, mas tem pós-graduação em literatura, e de Ricardo Lísias, que é escritor e também crítico, José Castello é graduado e pós-graduado em jornalismo e destaca, em um depoimento, sua percepção do crítico enquanto jornalista. O trecho é longo, mas vale ser reproduzido:

tenho amigos do meio, que trabalham com teoria literária e crítica literária na academia. Admiro muitos deles: Antonio Candido, Silviano Santiago, meu amigo, uma pessoa por quem tenho imensa admiração. Leio Leyla Perrone-Moisés, a Flora Süssekind. Tem o Luiz Costa Lima. Eu ficaria meia hora citando pessoas que respeito. Mas sei que estou em outro mundo. E em outro mundo por quê? Talvez até por deficiências minhas; e deficiências não são defeitos. Deficiência porque não tive a formação que eles tiveram. Eu fiz graduação em jornalismo, meu mestrado é em comunicação. Não tenho sequer graduação em Letras. Sou na verdade um franco-atirador. Eles têm motivos para me olhar de banda. Motivos concretos. Já tive que ouvir em reuniões fechadas de comissões julgadoras de prêmios literários, com a máxima educação e delicadeza: “Castello, mas é que essa sua opinião, você é um cara da mídia, um homem da opinião pública”. O meu contato com literatura, tanto como leitor quanto como escritor, foi desarmado. Se o cara passou quatro anos de graduação, três de pós-graduação, quatro de doutorado, dez, onze, ele vai ler um livro armado de instrumental teórico de leituras. O cara tem uma noção de história da literatura. Não li vários dos clássicos da literatura brasileira e universal. Não que todos tenham lido tudo,

vai se pulverizando, no máximo, em resistências individuais ou étnicas ou ‘ecológicas’, e logo em seguida absorvidas pelo mercado” (COELHO, 2007, p.93).

mas as pessoas têm uma formação organizada. Quando chego diante de um livro, chego muito menos armado e isso, numa certa perspectiva, é um defeito. Estou muito menos protegido e, portanto, muito mais exposto aos impactos que os textos provocam em mim. (CASTELLO, 2011d)

É interessante notar como um escritor que tem tantos anos de experiência produzindo comentários admite que, na balança valorativa da crítica literária, às vezes se sente não legitimado por ser apenas do ambiente jornalístico. Todavia, não é demérito nenhum não esboçar uma avaliação estritamente teórica ao ser convidado para participar de bancas de concursos literários, até porque é recomendável que nessas ocasiões existam olhares diversos, frutos de experiências diferenciadas com o literário. Por outro lado, o crítico carioca não deixa de marcar e de valorizar o seu lugar de atuação, daquele que desfruta da literatura e não é especializado, o amador, utilizando bem a ambivalência que essa palavra suporta. A justificativa é endossada quando percebemos a substituição do seu tom anteriormente ferino em favor de leituras mais elogiosas, por justamente procurar nos textos literários aquilo que mais lhe agrada. Podemos verificar também como Castello (2001, p.30) cria um personagem na sua autoficção, *Fantasma*, que também destaca essa reflexão:

felizmente não sou sociólogo, nem urbanista, ou semiólogo, não tenho títulos que me levem a acreditar desmesuradamente no que penso; já que não posso apresentar diplomas ou currículos sob os quais pudesse esconder minhas falhas, só me resta mesmo o vigor das palavras.

Em outras entrevistas, Castello (cf. 2011b) também destacou que a preocupação do crítico de jornal é dar mais informação do que reflexão, assumindo mais um trabalho ensaístico e menos especializado. Em outros momentos, salientou os interesses de leitura dos jornalistas culturais, que giram em torno da moda e das ofertas do mercado e menos por um caminho intelectual conectado a conceitos, sistemas e teorias. O que alguns denominam de leitura impressionista, ele chama de livre e intuitiva, o que leva muitos a reconhecerem o texto escrito para o jornal como mais resenhístico do que crítico. Nesse afã de resenhar, o que ganha destaque, por vezes, é um resumo dos principais pontos do livro, para que seja um chamariz de venda ou um espaço para a exposição de críticas severas, fruto, por vezes, de um debate mal resolvido que encontra no jornal local de exercício da vingança. Ao contrário disso, Castello acredita que “imprensa é diálogo, é lugar de encontro, lugar de diferenças, e não de uma fortaleza em que um grupo se fecha em torno de uma única ideia”. (REBINSKI JUNIOR, s/d). E se hoje não se verifica com tanta intensidade esse debate é de se pensar como está sendo conduzida a

formação dos novos jornalistas culturais. Por ministrar oficinas a respeito do assunto por muito tempo, Castello observa o seguinte:

a impressão que tenho é a de que a universidade não está conseguindo dar conta do preparo das novas gerações de jornalismo. Talvez por dogmatismo, por apego a um estilo de ensino burocrático, por distanciamento excessivo da realidade, não sei dizer. Mas o fato é que isso está acontecendo. E o problema não está nos estudantes. (REBINSKI JUNIOR, s/d)

De quem seria a culpa então? De quem seria o interesse de não desenvolver o senso crítico nos novos jornalistas? O fato é que em tempos cada vez mais midiáticos, o que está publicado no jornal ganha alcance e respeito por ser um discurso considerado autorizado, mesmo que atrás das redações estejam pessoas despreparadas ou movidas por interesses variados. E é pensando justamente na importância da imprensa como um espaço privilegiado para se instaurar o debate sobre cultura que Castello (2015) lamentou sua saída, em setembro de 2015, do Jornal *O Globo*. No seu último texto publicado, intitulado “Hora da despedida”, o autor aponta o fechamento do caderno de que participava, o “Prosa e Verso”, como mais um triste evento associado às extinções de suplementos no País. Nesses oito anos de trabalho, Castello demonstrou o quanto o jornal pode ser um local de diálogo, através das trocas travadas com a literatura, pois “nesse mundo de consensos nefastos e de clichês que encobrem a arrogância, nesse mundo de doloroso silêncio que se apresenta como gritaria, a literatura se torna um lugar cada vez mais precioso” (CASTELLO, 2015), por ainda se permitir a produzir divergência.

Quando o assunto é a interferência do jornalismo no trabalho do escritor, Arnaldo Bloch destaca alguns aspectos e relata um pouco da sua experiência como indivíduo instalado na zona limítrofe:

a atividade jornalística é prejudicial e benéfica a um aspirante a escritor. Prejudicial porque apropria-se (sic) do tempo prático e psicológico necessário para exercer, plenamente e com vagar, a literatura. É prejudicial porque deprime saber que não se vive de literatura. Porque fecha horizontes. É benéfica por proporcionar instrumentos valiosíssimos para o trato do texto, para a capacidade de concisão. O espírito de “edição”, transposto inteligentemente para o universo literário, fornece uma visão “espacial” da estrutura do trabalho que facilita sua concepção e o seu acabamento. Para conciliá-las, tive que mudar minha trajetória no jornalismo, que estava sendo conduzida para uma carreira de executivo e, após uma guinada, voltou-se para o ato de escrever com certa liberdade de rotina, o que facilitou as coisas (refiro-me ao momento em que me tornei repórter especial). Paralelamente, faço um pouco de música e tenho desenhado muito, em pastel e materiais mistos. A nova rotina permitiu que encontrasse mais tempo para dedicar

tanto à literatura quanto, homeopaticamente, a estas atividades muito mais prazerosas que jornalismo e literatura que, por vezes, funcionam como válvulas de escape para indescritíveis pressões (e depressões) advindas da atividade de escrever. (COSTA, 2005)

A técnica jornalística é vista como um grande benefício ao escritor; além disso, o contato com temas tão variados diariamente também serve como um meio de se formular enredos, que serão recriados literariamente. Como exige certa atenção diária, o jornalismo tiraria a possibilidade de se desenvolver a parte escritor de quem trabalha nessa área, mas, de uma forma ou de outra, tanto Castello quanto Bloch conseguiram, como tantos escritores brasileiros, conciliar as duas profissões.

Essas questões, que embaralham o posicionamento e a valoração da crítica no jornal, como também a relação entre literatura e imprensa, já foram discutidas no início do século XX. João do Rio⁵⁹, em seu *Momento Literário*, tentou traçar os movimentos do campo da literatura à sua época, através de perguntas feitas a destacados escritores e jornalistas. Além de saber quais eram as preferências de leitura, a predileção das próprias obras dos autores e o que poderia ser destacado como boa literatura naquele momento, João do Rio perguntava aos autores sobre a interferência positiva ou negativa do jornalismo na arte literária. Ele já identificava o poder das notícias e o magnetismo que elas provocavam, não muito diferente do que observamos hoje: “a curiosidade é hoje uma ânsia. Ora, o jornalismo é o pai dessa nevrose, porque transformou a crítica e fez a reportagem. Uma e outra fundiram-se: há neste momento a terrível reportagem experimental” (RIO, 1904, p.2). Nesse intento, o entrevistador teve encontros com alguns escolhidos e os que não moravam no Rio de Janeiro receberam uma carta com as questões. No que se refere à última pergunta e considerada como principal, dos 36 que responderam, 10 consideravam que o trabalho com a literatura prejudica, 11 que não, 11 que ajuda, mas também atrapalha, 1 não entendeu a pergunta e 3 não responderam. Como se verifica, apesar de a diferença ser pequena, a maioria considera que o jornalismo não é prejudicial à literatura.

Destaco duas posições diversas para que se possa identificar como se caracterizavam as visões da época. Primeiro, observamos as respostas de Silvio Romero, que, apesar de ter feito algumas poesias, se dedicou mais a produzir críticas. Declarando não ser modesto, acredita não poder escolher somente uma obra sua como favorita, preferindo todas, e ainda

⁵⁹ Antes mesmo de João do Rio, o jornalista francês, Jules Huret, em 1891, fez uma série de entrevistas (com 68 escritores) sobre as semelhanças e diferenças entre literatura e jornalismo. O trabalho *Enquête sur l'évolution littéraire* influenciou João do Rio a fazer a sua pesquisa (cf. BRITO, 2006).

identifica a estagnação da literatura do seu tempo, sem muitas novidades, apesar de, para ele, não existir decadência. Em relação à última questão, ele responde:

[...] afirmo convicto, posto nunca tivesse sido um homem do ofício, que o jornalismo tem sido o animador, o protetor, e, ainda mais, o criador da literatura brasileira há cerca de um século a esta parte. É no jornal que têm todos estreado os seu talentos; nele é que têm todos polido a linguagem, aprendido a arte da palavra escrita; dele é que muitos têm vivido ou vivem ainda; por ele, o que mais vale é que todos se têm feito conhecer, e, o que é tudo, poderia ser mais se houvesse um acordo e junção de forças; é onde os homens de letras chegam a influir nos destinos deste desgraçado país entregue, imbele, quase sempre à fúria de politiqueros sem saber, sem talento, sem tino, sem critério, e, não raro, sem moralidade... (RIO, 1904, p.17)

Romero valoriza o jornalismo a ponto de afirmar que ele criou a literatura brasileira, baseando-se em três aspectos: a oportunidade de lançar os trabalhos dos escritores, de ser um espaço de elaboração da escrita e de promover uma maior divulgação da arte com a garantida exposição. Todos esses elementos, de fato, comparecem ainda hoje como importantes, juntamente com o fator econômico, já que muitos autores precisam da profissão de jornalista para se manter financeiramente. Já o poeta Afonso Celso⁶⁰, além de não acreditar que suas obras são valorosas, mantendo uma imagem de autor modesto e nunca satisfeito, acredita também que se vivia naquele início do século XX uma fase estacionária nas letras. Quando o assunto, no entanto, é a interface entre literatura e jornalismo, o poeta se opõe a Silvio Romero:

no meu conceito, depende a solução no modo que se concebe a arte. Se arte é, como pretendem muitos, um conjunto de processos e meios de que o homem se serve para suscitar no coração de seu semelhante emoções e impressões, especialmente o sentimento do belo, não pouco jornalistas realizam o ideal artístico e não se mostram somenos aos artistas de outras categorias. Será o exercício do jornalismo compatível com o de diversa manifestação da arte, com o de romancista, de historiador, de dramaturgo, por exemplo? Penso que não. O jornalismo é exclusivista, é exaustivo. À semelhança da constituição vigente não admite acumulações. (RIO, 1904, p.30)

Para Afonso Celso, o jornalismo não proporciona benefícios à literatura, pois é exclusivista, sendo que a arte teria essa missão de atingir a todos. Se entendermos o termo exaustivo como

⁶⁰ Um dos membros fundadores da Academia Brasileira de Letras, Afonso Celso, também exerceu o magistério, o jornalismo e a política. Exponente literário nos anos iniciais do século XX, publicou vários livros, dentre eles, *Porque me ufano de meu país* (1900).

explicação para a necessária e intensa atenção dada às atividades jornalísticas, Arnaldo Bloch (COSTA, 2005), em citação anterior, também destaca esse quesito como negativo. Além disso, ainda há em seu discurso um tom aurático relativo à arte e uma extrema valorização do estético.

Quando observamos depoimentos a respeito do assunto nos dias de hoje, o benefício advindo do jornalismo é ressaltado. Retomando a pesquisa de João do Rio, Cristiane Costa⁶¹ reedita, atualiza e amplia o trabalho, cobrindo o período entre 1904 e 2004. Ao entrevistar 39 autores, ela conseguiu o seguinte resultado: 23 acharam que o jornalismo não prejudica a literatura, 5 que sim e 11 que nem uma coisa nem outra ou as duas ao mesmo tempo. Ao que parece, mais intelectuais constataram recentemente os benefícios da relação jornalismo-literatura se comparamos com os depoimentos do início do século XX, provavelmente devido à mudança de perspectiva que a arte literária tenha tomado ao longo do tempo. Menos instalada na torre de marfim e mais permissiva aos contatos com outras artes, culturas e realidades, a literatura se remodelou para acompanhar o crescimento do número de leitores e atender ao apelo midiático. E isso passa pela sua divulgação através dos jornais e pela sua produção por pessoas que convivem nesse meio.

Assim como a escrita, a imprensa quebrou o monopólio da comunicação simbólica, historicamente restrita aos mosteiros religiosos, trazendo a público múltiplas interpretações e as controvérsias por elas geradas. O valor desse meio de comunicação ainda é endossado no século XXI, como podemos verificar no depoimento dado pelo jornalista, escritor e crítico musical Arthur Dapieve:

não acho que a atividade jornalística seja prejudicial a um aspirante a escritor. Mesmo tendo outro foco, ela é um tremendo exercício de escritura. Aprende-se, de fato, a escrever nas redações. Pode-se levar este *know-how* para os livros de não-ficção, no meu caso, quatro deles. No entanto, na hora de escrever ficção convém desconfiar dos cacoetes jornalísticos e suas falsas certezas. Afinal, a palavra “objetividade” não faz lá muito sentido acoplada à “literatura”. Não, nem todo jornalista é um escritor. Jornalismo é ofício que alguns escritores arrumam para ganhar a vida. Para estes, sim, a literatura é uma vocação. Porque, para exercê-la, é preciso gostar não apenas dos fatos, sejam eles reais ou imaginados, mas também das palavras, de brincar com elas. (COSTA, 2005)

Um dos aspectos que chama atenção no discurso de Dapieve é a associação que ele faz do exercício jornalístico ao aprimoramento da escrita. Esse fato aparece com recorrência em outras declarações de escritores e jornalistas. Além disso, ele destaca a diferença da arte

⁶¹ Para conferir os depoimentos na íntegra, consultar www.penadealuguel.com.br. Acesso em: 30 jul. 2014.

literária e do trabalho no jornal, pois este último é mais ligado à objetividade, não muito buscada pela literatura, que preza pela brincadeira com as palavras. Já o jornalista e romancista Bernardo Ajzenberg vê problemas nessa relação:

a atividade jornalística é prejudicial a um aspirante a escritor, na medida em que se trata de duas linguagens em última instância opostas entre si. A mente do jornalista funciona e deve funcionar de modo diferente da mente do escritor. Na inevitabilidade, porém, de se exercerem ao mesmo tempo as duas atividades, o ideal é conseguir extrair do jornalismo alguns aspectos que podem ajudar na literatura. Refiro-me à capacidade de observação, à precisão na narrativa de certas cenas mais detalhadas e, de certo modo, à capacidade de resolver com alguma rapidez problemas de construção sintática. Mas não há dúvida de que são duas atividades muito diferentes e de que o escritor pode ser facilmente esmagado pelo jornalista. (COSTA, 2005)

Apesar de identificar elementos positivos na relação entre literatura e jornalismo, Ajzenberg acredita que, sendo opostos, não podem se misturar tão profundamente. Levar elementos estritamente jornalísticos para o labor literário poderia tornar um romance, por exemplo, muito objetivo, o que ele não deveria ser, segundo os moldes tradicionais. Apesar de ter se passado mais de um século da primeira pesquisa feita por João do Rio, as inquietações são muito parecidas, ainda que hoje se valorize muito mais essa relação tão controversa. Não é necessário, no entanto, ter uma resposta que penda somente para um lado da moeda. Há de se flexibilizar os benefícios e os malefícios desse contato do escritor com a imprensa.

Uma reflexão bem humorada quando o assunto é a fórmula imprensa e crítica severa foi feita no filme argentino de Hernán Guerschuny, *O crítico* (2014). O personagem principal, o crítico de cinema Victor Tellez escreve resenhas quase sempre negativas para um jornal de grande circulação. Duas linhas narrativas ganham destaque: a primeira se refere à contradição que ele dramatiza ao pontuar como ruins os clichês construídos para as comédias românticas, ao mesmo tempo em que vive todas as cenas de amor que ridiculariza, com direito a música de fundo, corrida na chuva e palavras melosas. O outro ponto e, talvez, o de maior relevância, seja a parte metacrítica da película. Observamos a caracterização do resenhista como tão desencantado com as produções cinematográficas que chega a ser chamado por seu editor de “terrorista do gosto”, por ser tão acre em seus textos com a justificativa de impedir que esses filmes façam mal ao “bom gosto do país”. A descrição que faz de si nos impele a entender as consequências que ele viverá posteriormente: “Graças a meu trabalho, as pessoas podem discernir uma obra de arte de um produto de menor valor” (GUERSCHUNY, 2014). Quais são os limites para classificar algumas produções como arte e outras não? E foi justamente por

seguir parâmetros imutáveis no momento de avaliar um filme que o personagem principal se deparou com um diretor vingativo⁶² e ofendido pelas suas palavras raivosas. A vingança vem quando o diretor ressentido seduz e ilude a sobrinha do crítico, a ponto de fazer a jovem sofrer. Parece que a pessoa que tem sua obra avaliada negativamente quer que o crítico também sofra o mesmo que ele sofreu ao se frustrar com as avaliações lidas. Do outro lado, o crítico se mostra um indivíduo preocupado em verificar se o artista segue as técnicas, ao tempo em que destaca um toque de surpresa e inovação. Ainda nesse ponto da caracterização do leitor especializado, percebemos o reforço de uma dicotomia simplista: depois de se apaixonar pela personagem Sofia, ele fica mais sensível, se emociona ao ver os filmes e o que antes o faria escrever linhas negativas, o faz valorizar as películas a que assiste. A avaliação mais técnica estaria para um tom mais racional, assim como os elogios se relacionariam mais com a emoção. De fato, no entanto, não há separação tão estanque assim.

Outra questão relevante é situar a precariedade financeira do crítico que se submete, mesmo sem querer, à escrita de um roteiro para cinema. Convidado por um conhecido que acredita ser ele a pessoa mais apropriada para fazê-lo por aparentar saber o que não pode faltar em um bom filme, Victor Tellez produz as cenas a partir do enlace amoroso vivido por ele: seria um triângulo amoroso entre uma turista, um estudante e um professor de literatura. O tempo todo o jogo do filme está na metalinguagem, que brinca de desvendar os labirintos que cruzam os filmes dentro do filme. O recorrente assunto da vulnerabilidade econômica do crítico e da sua habilidade ou não de escrever uma obra de arte (já que a máxima de quem não sabe fazer arte só crítica sempre é acionada) reforça a fragilidade do leitor especializado. Para finalizar essa breve análise do filme, uma cena se fez emblemática: aquela em que uma frase escrita na resenha mais favorável dele aparece estampada no material de divulgação do filme avaliado. Nesse momento, crítico e produção artística dividem, mesmo que em destaque diferenciado, o mesmo espaço.

No entanto, há os que acreditam que devem proferir julgamentos desfavoráveis de uma obra, para ir além de uma simples leitura textual. Para o crítico Martí M López-Vega (2015), “[...] os críticos que nunca falam mal de um livro são excelentes vizinhos, mas como críticos são um fracasso”⁶³, pois essa ação pode obscurecer as variantes extratextuais que

⁶² A semelhança com a situação vivida pela personagem Frances Mayes, do filme *Sob o sol de Toscana*, comentado na introdução dessa tese é mera coincidência? Parece que os autores de produções artísticas acreditam que seja importante refletir sobre uma profissão que interfere na satisfatória divulgação dos seus trabalhos. Via de mão dupla?

⁶³ Tradução feita pela autora da tese, a partir do seguinte trecho do artigo: “los críticos que nunca hablan mal de un libro son excelentes vecinos, pero como críticos son un fracaso” (VEGA, 2015).

interferem na divulgação e sucesso de uma obra. A recepção do livro e seu impacto no campo literário são aspectos que devem ser considerados na economia interpretativa. E é nesse ponto que elementos “negativos” podem aparecer. Nas palavras de Vega, os problemas de sintaxe de um autor podem ser travestidos pelo discurso da imprensa em um toque meramente de estilo. Dessa forma, algo que não deveria ser elogiado recebe a maquiagem da promoção por causa de fatores externos, tal como um bom relacionamento em ambientes como editoras e jornais. Para não cair nessa armadilha, a função do crítico, segundo Vega (2015) seria:

[...] descobrir os bons livros que vão passar despercebidos por causa da falta de promoção, distribuição e escassa vida social do autor. A segunda, explicar por que acredita que são desnecessários livros que estão em todas as partes graças unicamente à promoção, a uma forte editora, às amizades, a uma favorável exposição na televisão, mas que carecem de todo talento. A terceira, mas só de vez em quando, falar dos livros que estão bem [na lista dos mais vendidos] e dos que todo mundo fala. Fazer parte do coro de vez em quando é um lembrete de humildade⁶⁴.

De fato, levantar aspectos eticamente questionáveis, como a troca de favores, faz parte de uma postura de leitor preocupado em elaborar uma interpretação ampla e cheia de nuances, denunciando que o texto literário não existe por si só, mas se insere numa rede de interesses, por vezes perversa. As consequências dessa percepção são no mínimo duas: que a maioria dos críticos escrevem resenhas para se tornar amiga do autor, de quem concede o prêmio ou dos editores, quase nunca dos leitores (cf. VEGAS, 2015), e identificar que as pessoas que o chamam de invejoso e ressentido por fazer críticas consideradas negativas não entendem que você não quer ser um deles, superficial e sem qualidade (cf. VEGAS, 2015). Vegas, de uma forma bem humorada e até contundente, redefine e explora potencialmente a possibilidade de observar aspectos não tão positivos na construção da imagem do escritor e na canonização da obra. Esse tipo de crítica, mesmo que gere desconforto, vai considerar as variáveis do campo literário e privilegiar a análise multirrelacional. Isso, no entanto, não ocorre quando se busca dar ênfase na acidez dos textos pelo puro prazer de gerar desconforto e polêmica. E essa imagem é a reforçada ultimamente.

Pode parecer inócuo, mas representar a crítica como vazia em suas análises e vetor de polêmica e de avaliações desfavoráveis é reforçar essa imagem negativa do trabalho do

⁶⁴ Tradução feita pela autora da tese, a partir do seguinte trecho do artigo: “La primera, descubrir los buenos libros que le parece que van a pasar desapercibidos por culpa de la falta de promoción, la distribución, la escasa vida social del autor... La segunda, explicar por qué cree que son innecesarios los libros que están en todas partes gracias únicamente a la promoción, el músculo editorial, las amistades y la telegenia de su autor, pero que carecen de todo talento. La tercera, pero sólo de vez en cuando, hablar de los libros que están bien y de los que todo el mundo habla. Ser parte del coro de vez en cuando es un recordatorio de humildad” (VEGA, 2015).

crítico, a desvalorizando e a colocando num espaço que já vem sendo reelaborado, na atualidade. A crítica está mudando de lugar, ao não ser só pensada dentro das universidades ou das redações dos jornais, mas também na internet e nos próprios romances, ao utilizar-se as ferramentas da metalinguagem. Enfraquecer as atitudes da crítica é não reconhecer seu lugar na discussão enriquecedora da obra lida. E fazer isso de forma despreziosa, dentro de um romance, é um gesto que colabora, quase imperceptivelmente, na cristalização dessa imagem, para que sejam evitados debates e desconfortos. Vê-se, de fato, a construção de um mito, que para existir precisa ser exposto e encontra no romance um local privilegiado. Essa imagem está associada às avaliações judicativas que, de tão simplistas e dicotômicas por se restringirem à qualificação do bom e do ruim, podem emitir uma mensagem fragilizada da literatura e do exercício crítico.

Após a reflexão sobre as diversas possibilidades de contato entre literatura e jornalismo, com foco no florescimento da severidade, como visto no exemplo anterior, resta conjecturar sobre a possível proveniência desse hábito de, pela via das análises críticas, expor desagradados intimamente ligados ao foro pessoal. Entender a formação da sociedade brasileira pode levar a explicações possíveis para esse comportamento. A compreensão de que, possivelmente, o modelo familiar pôde ter servido de base para a construção dos comportamentos públicos amplifica a questão. Leitor arguto das consequências históricas da nossa forma de estruturação social, Sergio Buarque de Holanda, na década de 1930, observou a tendência à cordialidade brasileira⁶⁵, como sendo a explicação para a “desordem” ou uma nova ordem, quase que institucionalizada, de vários setores do País. A rasura dos limites entre o público e o privado é vista como herança romântica, momento em que não se prezava pela distinção entre Estado e família: um era continuidade do outro. Essa falta de separação pode gerar consequências desagradáveis, exemplificadas por Holanda pela tragédia de Sófocles, protagonizada por Antígona e Creonte. Esse último, símbolo do Estado, se coloca como protetor das leis e da ordem, acima até da família. Já Antígona, defrontando-se com Creonte,

⁶⁵ Para comemorar, em 2016, os 80 anos de publicação do livro *Raízes do Brasil*, a Companhia das Letras lançou uma edição contendo as modificações sofridas pelo texto ao longo de três décadas, além de prefácios e posfácios inéditos. O trabalho de pesquisa durou três anos e foi coordenado pelos professores Lilia Moritz Schwarcz e Pedro Meira Monteiro. Dentre as várias descobertas feitas ao se confrontar folhas datilografadas e anotações feitas por Holanda e as versões publicadas, está a nítida preocupação em esclarecer a noção do homem cordial. Isso ocorreu, por exemplo, quando o poeta Cassiano Ricardo associou a cordialidade à ideia de bondade do brasileiro. A partir da terceira edição, publicada em 1956, Sergio Buarque de Holanda explica que ser cordial tinha relação tanto com a bondade, quanto com a inimizade e que, para ele, a escolha desse termo só aconteceu, por não ter designação melhor. O que existe é a prevalência da emoção (cf. COLOMBO, 2016). Observa-se, dessa forma, a importância de pesquisas genealógicas para o entendimento contextualizado das interpretações. Além disso, a compreensão dessa ambiguidade do termo nos ajudará a entender como as normas pessoais, tanto para elogiar, quanto para desferir críticas ácidas prevalecem em tipos específicos de textos que interpretam obras culturais.

enterra seu irmão Polinice, e sofre as consequências desse ato não autorizado (cf. HOLANDA, 2012, p.46). Essa ação tão vigorosa de proteger a lei parece, segundo Buarque de Holanda, não ter encontrado ressonância em terras brasileiras. A lei deveria ser o conjunto de regras a serem seguidas por todos, independentemente das relações privadas travadas pelos indivíduos.

A família, nesse ponto, entraria como mola propulsora de atitudes desagregadoras do viver em sociedade. Parece contraditório, por ser essa instituição a responsável por preparar a pessoa para a vida social, mas, a depender da condução dessa formação, serão desenvolvidos hábitos nada favoráveis ao convívio coletivo. Nas palavras de Sergio Buarque de Holanda (2012, p.48),

[...] onde quer que prospere e assente em bases muito sólidas a ideia de família – e principalmente onde predomina a família de tipo patriarcal – tende a ser precária e a lutar contra fortes restrições à formação e evolução da sociedade segundo conceitos atuais. A crise de adaptação dos indivíduos ao mecanismo social é, assim, especialmente sensível no nosso tempo devido ao decisivo triunfo de certas virtudes *antifamiliares* por excelência, como o são, sem dúvida, aquelas que repousam no espírito de iniciativa pessoal e na concorrência entre cidadãos.

Seguindo essa reflexão, se no ambiente familiar é usual o proferimento de discursos ácidos, sem o acompanhamento de explicações plausíveis ou se o apelo emotivo é sempre ativado para se conseguir algo em troca sem nenhum impedimento a essa tendência, é possível que esses hábitos se transportem para o ambiente social. Isso não quer dizer que os atos ligados à coletividade como a citada concorrência entre cidadãos seja de todo positiva e o que o seio familiar propõe só traga prejuízos. O que se pode inferir é que certas atitudes particulares quando tomadas em sociedade sem concordância com a lei simbolizam a fluidez entre o público e privado. E é nessa zona limitrófe que podem ocorrer exageros e abusos em detrimento da coletividade. Isso não quer dizer que a fórmula causalista sempre será acionada ou que as explicações para a falta de imparcialidade das questões sociais seja tão simplista. O fato levantado aqui é que esse pode ser um dos fatores que levam os indivíduos a buscarem estratégias mais pessoais para tratarem de assuntos que abrangem a todos. O que podemos verificar quando uma crítica vem em tom severo como forma de vingança de uma questão mal resolvida entre analisado e analisando, por exemplo. Um indício disso é que esses discursos ácidos, geralmente não aparecem acompanhados de reflexões detidas do texto lido. Seria, dessa forma, guardando as devidas proporções, o equivalente do “você sabe com quem está

falando?”, expressão que sintetiza o poder de algum dado pessoal importante em detrimento de orientações e leis a serem cumpridas.

Mesmo percebendo que essa construção teórica nos ajuda a entender como possivelmente as relações de favor se estabeleceram e encontraram ambiente fértil no jornal, há de se destacar pontos a serem criticados⁶⁶. Pela ótica do estudioso Jessé de Souza (2015), o homem cordial invisibiliza os reais problemas sociais do Brasil, pois se restringe ao personalismo/patrimonialismo para explicar nossa singularidade diante do mundo. Essa percepção se estende a certa tríade social composta pelo Estado, visto como incompetente; o mercado como espaço de virtude e a sociedade, como vítima e produtora de atitudes pessoais interesseiras. Entra em jogo, então, o debate em torno dos governos corruptos e da necessidade de se acabar de uma vez por todas com esse mal, associado à política. Nas palavras de Jessé de Souza (2015, p.24), no entanto, o que está em pauta

[...] não é a melhoria do combate à corrupção por meio do melhor aparelhamento dos órgãos de controle. O que existe é uma dramatização da oposição mercado (virtuoso) e Estado (corrupto) construída como uma suposta evidência da singularidade histórica e cultural brasileira. [...] Ora, se todos somos “cordiais”, por que apenas quando estamos no Estado desenvolvemos as consequências patológicas dessa nossa “herança maldita”? Por que o mercado, por exemplo, não é percebido do mesmo modo? E por que, inclusive, o mercado é, ao contrário, visto como principal vítima da ação parasitária estatal?

Essa engenhosidade discursiva foi ao longo dos anos sendo engendrada e difundida a ponto de se tornar naturalizada. Parece que desde sempre somos assim. Essas explicações são utilizadas, segundo Souza, para consolidar uma identidade nacional pragmática, “[...] pois serve a uma função fundamental como ‘conto de fadas para adultos’, cumprindo um papel semelhante ao das antigas religiões mundiais” (SOUZA, 2015, p.13)⁶⁷. Isso para Souza faz

⁶⁶ Já o crítico José Miguel Wisnik utiliza-se da compreensão da noção de cordialidade para valorizar as saídas encontradas pelos brasileiros para resolver seus problemas e para fugir da dicotomia “Brasil, remédio universal” versus “Brasil, veneno de si mesmo”. Para o músico paulista, o futebol, a literatura e a música são respostas criativas em meio a tantos problemas enfrentados pelo País. Segundo ele, “esse nó [provocado pelo fluxo contínuo entre as regras privadas e as normas impessoais da sociedade] implica, por sua vez, a constatação de uma zona em que os interesses e as disposições públicas se confundem de maneira inextricável com os interesses e disposições privadas. Que essa confusão – irradiada amplamente numa cultura de pessoalidade e da interpenetração festiva da casa com a rua – possa ser ao mesmo tempo nefasta para os costumes políticos e fecunda para a vida cultural não deixa de ser uma das complexidades do problema, olhado dessa perspectiva. O mesmo nó que produziu o favorecimento ao arrepio da lei e a impunidade qualificada pelo privilégio produziu o samba, o futebol e a poesia modernista” (WISNIK, 2008, p.169-170).

⁶⁷ Para conhecer mais detalhadamente a argumentação de Jessé Souza sobre o uso superficial de conceitos como os de Max Weber para dar validade à leitura feita por Buarque de Holanda e por outros intelectuais brasileiros ler o livro *A tolice da inteligência brasileira* (2015).

com que os problemas sociais da desigualdade, por exemplo, não sejam de fato atacados, já que os principais geradores desse incômodo são vistos como vítimas. Como se não bastasse promover uma falsa ideia de organização social, esse discurso se espalha pelo mundo, nos colocando como exceção. O Brasil seria um País diferente em comparação à Europa e, especialmente, aos Estados Unidos, colocados, por sua vez, como paraísos da virtude⁶⁸ e da igualdade de oportunidades. Segundo Souza (2015, p.15),

o homem cordial não tem classe social, mesmo em um país tão desigual como o Brasil sempre foi. Ou seja, desde o início essa noção esconde conflitos sociais de toda espécie e cria um ser “genérico” que existe unicamente para ser contraposto ao “protestante ascético” como símbolo da cultura norte-americana. Essa contraposição indica um caminho ao Brasil: o do afeto e da emotividade pré-moderna em direção ao mundo da racionalidade distanciada da impessoalidade protestante.

Cria-se dessa forma uma meta de ser como os países estrangeiros, o que só gera ansiedade dada a impossibilidade de sua concretização. No entanto, está-se trabalhando com abstrações (homem cordial e protestante ascético) que não existem como são descritos, pois “[...] desconsideram-se o fato de que as novas condições institucionais, como o próprio Weber muitas vezes repetiu, transformam o protestante em um utilitarista e depois em alguém que perde qualquer referência moral de sua ação” (SOUZA, 2015, p.20). A ilusão de que existe transparência e legalidade no hemisfério norte gera essa falsa distinção entre os países. Assim como em terras brasileiras, esses locais também são acometidos por corrupção e brechas legais ou ilegais para resolver problemas, mesmo que em graus diferentes dos nossos. É importante frisar isso para que o “complexo de vira-latas” não se perpetue por muito mais tempo. Reconhecer, no entanto, que a cordialidade abre espaço para comportamentos livres de ética é importante. E isso se aplica a todos os campos da vida social e a todos os países e talvez seja mais visível em locais onde o instrumento principal de trabalho é a palavra. Nos discursos, observamos rapidamente as escolhas e os silenciamentos. As atitudes severas na crítica, por exemplo, entrariam nesse bojo, por tender à desclassificação do outro, geralmente sem de fato se dar atenção à obra produzida e em prol de interesses particulares.

⁶⁸ Em documentário recentemente lançado e com direção de Yael Melamede observamos as possíveis proveniências da desonestidade em ações cotidianas do ser humano. O filme (*Dis*) *Honesty: the truth about lies* (2015) retrata o estudo feito pelo economista comportamental Dan Ariely e uma equipe de pesquisadores que fizeram testes com grupos de americanos para detectar as motivações para cometer um ato desonesto. Além disso, temos contato com depoimentos de pessoas que sofreram consequências negativas por causa de atitudes consideradas fora da lei. Diante dessa pesquisa, constatamos que a corrupção e a desonestidade não seriam ações só cometidas com maior intensidade em países como o Brasil, por exemplo.

Entender a possível proveniência da crítica severa, não no sentido de ser firme, mas de desmerecer o trabalho do outro pelo simples gesto de verbalizar suas emoções mais pessoais a faz ter ligações com o que chamamos de cordialidade. Além disso, conhecer um pouco da relação entre jornalismo e literatura e de como esse entre-lugar pode ser o palco para a encenação dos julgamentos negativos pôde indicar caminhos para se perceber como os autores estudados nesse capítulo, Arnaldo Bloch e José Castello, constroem suas obras, permeadas pelo trabalho no jornal. Aqui, eles foram aproximados, primeiramente, por construírem figuras de críticos mais ferinos em suas obras e trabalhar no jornal foi outro aspecto percebido como importante na construção dos seus romances e, em especial, na leitura da crítica. É justamente nesse espaço da imprensa que encontramos um histórico ligado às polêmicas⁶⁹ e aos debates acalorados, o que pode ter colaborado para a cristalização de um papel de crítico mais truculento e inimigo do autor. Há quem aposte ainda que, sendo o jornal um veículo de comunicação que trabalha com a urgência do tempo, o crítico “não pode jamais parar para pensar em nenhum tema, para emitir juízos amadurecidos e serenos” (PRIOLLI, 2007, p.81). Esses fatores, em maior ou menor grau, estão presentes nas redações e contribuem ou já contribuíram para a construção de uma crítica apoiada numa leitura simplista e, por vezes, arrogante, da obra. Veremos, na próxima seção, como essas imagens de críticos severos aparecem nas ficções de Bloch e de Castello.

⁶⁹ Em texto publicado no Estadão, Humberto Werneck cita alguns desentendimentos, que até chegaram à violência corporal, entre escritores e críticos no meio literário. Para ler sobre esse assunto, consultar: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,bafafas-literarios-imp-,1668184>>. Acesso em: 14 abr. 2015. Mais recentemente, no ano de 2016, os poetas Ferreira Gullar e Augusto de Campos trocaram farpas com direito a réplica e tréplica no jornal *Folha de S. Paulo*. Deixando transparecer que a querela vem de longa data, Augusto de Campos se sentiu incomodado pela forma com que Gullar sugeriu em seu artigo que ele tinha “falado mal” de Oswald de Andrade e que suas posições políticas poderiam influenciar na sua possível candidatura à Academia Brasileira de Letras. Isso bastou para que o concretista se sentisse insultado e afirmasse que não se venderia para participar de uma instituição “caduca e inútil”. Parte da polêmica está disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/07/1787739-um-necordeiro-superconcreto-e-um-expremio.shtml>> Acesso em: 02 set. 2016.

3.3 A calúnia é como o carvão, quando não queima suja a mão



Figura 3 Tirinha sobre a crítica severa.

A interação entre jornal e literatura vivenciada por José Castello e Arnaldo Bloch, a formação e os contatos que tiveram interferiram, de certa forma, nas concepções de crítico produzidas por eles em seus livros. A todo o tempo, o jornalista-crítico é convocado para opinar sobre obras e até a responder por suas posições, quando elas não são bem aceitas. Daí pode ser gerada a polêmica e até a troca de insultos. Como foi visto no tópico anterior, a relação entre jornalismo e literatura foi sendo tecida há muito tempo e ambas as produções se intercambiaram. Desse modo, muito do que é usualmente divulgado pela mídia como ações do profissional da crítica aparece nos personagens criados por esses autores, o que confirma a permanência ainda hoje de um imaginário negativo sobre o crítico, quando se o associa a um juiz acerbo, que com frequência sentencia para punir rigorosamente seu réu, o autor. A respeito dessa prática de avaliação, o estudioso Marcelo Coelho, em seu livro *Crítica cultural: teoria e prática*, cita um caso “infeliz” de jornalismo cultural, pautado pela atitude conservadora e que pode ser visto como um dos célebres exemplos de uma crítica reduzida ao simples ato de desacreditar o artista. Recorremos a esse já conhecido caso por representar bem um tipo de linhagem de crítica ainda presente nos dias de hoje. A situação foi protagonizada por Monteiro Lobato, com seu artigo “Paranoia ou Mistificação?” e por Anita Malfatti, que realizava uma mostra de seus quadros modernos em 1917.

Resumindo de forma simplificada o conteúdo do artigo, Lobato coloca sobre as obras de Malfatti o crivo da anormalidade, por ela “deformar” a natureza em sua arte. O autor do *Sítio do Pica-Pau amarelo* seguia critérios bem definidos para explicar o que seria a

representação e entendia que a fuga da realidade, tal como ele vê, seria um desvio. Segundo Lobato (COELHO, 2006, p.18),

todas as artes são regidas por princípios imutáveis, leis fundamentais que não dependem da latitude nem do clima. As medidas de proporção e do equilíbrio na forma ou na cor decorrem do que chamamos sentir. Quando as coisas do mundo externo se transformam em impressão cerebral, “sentimos”. Para que sintamos de maneira diversa, cúbica ou futurista, é forçoso que ou a harmonia do universo sofra completa alteração, ou que nosso cérebro esteja em desarranjo por virtude de algum grave destempero⁷⁰.

A forma irônica como Lobato percebe a novidade e o diferente reforça a importância das normas para ele. Por isso, é importante salientar que o autor é filho de um tempo e se hoje verificamos com alguma graça as suas análises é porque já concebemos, pelo menos no campo acadêmico, o ato crítico de outra forma. Em sua reflexão sobre essa crítica elaborada pelo pré-modernista, Marcelo Coelho (2006, p.12) sintetiza em três aspectos essa análise antimoderna, mas que também pode ser ampliada para todo tipo de avaliação de arte que não compreende no ato as transformações culturais:

em primeiro lugar, o método de julgar uma obra nova a partir de critérios inalteráveis, já estabelecidos, anteriores e externos à própria obra. Em segundo lugar, a avaliação de que vivemos um período de declínio, de decadência, de degeneração, de doença cultural. Em terceiro, a postulação de que o crítico é representante do público, do “homem comum”, que está a ser enganado pelo artista. Numa fórmula mais sintética, temos um crítico que é ao mesmo tempo fiscal, médico e promotor de Justiça... e seus textos adquirem um ar de boletim de ocorrência, de diagnóstico psicossocial e de denúncia pública.

Mesmo ainda existindo esses tipos de posturas diante do texto literário, hoje já se verifica, com frequência, a publicação de interpretações mais conectadas com a diversidade do tempo atual, com suas especificidades formais e temáticas e com o compartilhamento do poder de proferir avaliações em conjunto com os leitores considerados comuns. No entanto, os parâmetros acionados por Lobato para avaliar uma obra foram, provavelmente, utilizados por outros intelectuais. Essa atitude pode ter reforçado e naturalizado esse tipo de avaliação grosseira e intolerante, ajudando até a criar uma tradição de exercício interpretativo severo nos comentários. O argumento para desqualificar e insultar o artista está declarado: “só falo o que penso, porque sou sincero” (cf. COELHO, 2006, p.48). Há de se perceber, no entanto, que ser sincero é uma virtude necessária ao trabalho crítico, ser indelicado, grosseiro e com

⁷⁰ Para ter contato com uma análise interessante e mais aprofundada do artigo de Monteiro Lobato, ler o capítulo “A crítica conservadora”, do livro *Crítica Cultural: teoria e prática*, de Marcelo Coelho (2006).

repertório insuficiente para fazer uma interpretação mais atenta é discutível. Além disso, a tarefa do crítico é também a de ser sensível às novidades e transformações, e não somente se apresentar como um arauto do cânone e representante da negação de possibilidades artísticas. Filhos da polêmica⁷¹ ou da intolerância, esse tipo de interpretação deixa de lado o que realmente importa nesse tipo de trabalho, que é a leitura da obra, da sua relação com o autor e com a vida literária. Nessa altura, uma questão se faz presente: por que então ainda observamos em algumas atitudes de certos críticos e até na ficcionalização dessa figura, uma postura severa?

3.3.1 *Talk Show*

Antes, porém, de verificarmos como isso se dá na obra ficcional dos escritores, destacaremos o primeiro objeto da tese, o livro de Arnaldo Bloch, e como ele foi lido em resenhas. Obra lançada nos anos 2000, *Talk Show* apresenta uma trama envolvente que mistura tema clássico da literatura, como o do duplo, e o uso de elementos fantásticos, observado nas atitudes do falante papagaio Verde Louro e em suas travessuras sexuais. O narrador da história pode ser um impostor ou não, o que é acentuado quando observamos as suas aventuras como escritor de grande sucesso, que se esconde e se vê num outro, que está livre para viver as glórias de autor renomado. Em meio a uma herança de falasha (etíopes de fé judaica), às obsessões sexuais e ao universo literário com seus agentes e editores, Yossi Menelik se depara com um verdadeiro *talk show*: o programa do personagem Hector Phoeuz que o desmascarou (ou não) no final da trama e o da espetacularização da sua vida de autor, o que não é muito diferente do que presenciamos na contemporaneidade. Para Silviano Santiago (2000a), a fantasia é a tônica da obra:

o romance encontrou ainda o cenário certo. O mundo literário de um Rio de Janeiro que não está no mapa. Onde e quando o escritor carioca vive de direitos autorais como os personagens do livro? Onde encontrar sob o Corcovado, um famoso editor e uma poderosa agente literária que tenham comportamento tão desregrado?

⁷¹ Deve-se reforçar que, como foi visto no capítulo anterior, a polêmica pode servir para que se opere uma transformação no sistema intelectual a partir do princípio da emulação em relação a modelos já estabilizados, no entanto, ela também é vetor de indelicadeza e de grosserias nos debates.

Além disso, Santiago destaca a escolha de cenas de sexo explícito, que são protagonizadas por Yossi Menelik com mulheres e homens, com seus parentes e sua médica, em contraponto com descrições da saga judaica – território inexplorado pela ficção brasileira, segundo o crítico mineiro. Ele chega a comparar essas imagens às construídas por Philip Roth e quanto a certa escatologia, Santiago o aproxima de George Bataille. Ser comparado a clássicos por um crítico conceituado como Silviano Santiago já diz muito da posição de Bloch e como ele é visto em seu meio. Isso ajudará a explicar, mais à frente, quando forem analisados trechos de seu livro, sua concepção de crítica e sua liberdade em ironizar o seu papel na cultura. As armadilhas da trama são também produzidas pela escolha do foco narrativo em primeira pessoa, que cria uma ilusão de confiabilidade em relação ao que está sendo contado e, concomitantemente, produz uma sensação de falseamento provocada pelo discurso interessado de quem conta. Segundo o estudioso Sebastián Hubier (MARTINS, p.176), “o uso da primeira pessoa aparece aos romancistas e aos romancistas como um meio de deixar sempre mais verossímeis suas ficções” e essa escolha coaduna muito com uma das facetas da autoficção, que é a de brincar com os fatos empíricos.

Reconhecendo a diversidade da autoficção e entendendo que é nesse formato ainda em descoberta que a produção de Bloch está incluída, percebemos a variedade descrita por Colonna como fantástica⁷² – onde o herói é construído a partir de uma história irreal – no *Talk Show*: “o escritor está no centro do texto como em uma autobiografia (é o herói), mas transfigura sua existência e sua identidade, em história irreal, indiferente à verosimilhança” (COLONNA, 2014, p. 39). Esse personagem principal é um escritor negro falasha, o que levanta a questão de um grupo, indo além dos problemas individuais. Bloch também é judeu e parece estar construindo suas impressões sobre identidades coletivas. A esse respeito, o narrador diz no livro, “ser judeu é uma história complicada. Ser judeu e ser preto já é um

⁷² A tipologia desenvolvida por Vicent Colonna para explicar os diversos modos de se construir uma autoficção se dividem em quatro tipos diversos: a fantástica (“O duplo ali projetado se torna um personagem fora do comum, perfeito herói de ficção, que ninguém teria a ideia de associar diretamente a uma imagem do autor” - COLONNA, 2014, p. 39). Tem-se como exemplo *O livro de Praga*: narrativas de amor e arte, de Sérgio Sant’Anna (2011); a biográfica (“O escritor continua sendo o herói de sua história, o pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena, mas fabula sua existência a partir de dados reais, permanece mais próximo da verosimilhança e atribui a seu texto uma verdade ao menos subjetiva ou até mais que isso - COLONNA, 2014, p. 44). Um livro que corresponde a esse tipo seria *Feliz ano velho*, de Marcelo Rubens Paiva (1982); a especular (“Baseada em um reflexo do autor ou do livro dentro do livro, essa tendência da fabulação de si não deixa de lembrar a metáfora do espelho” - COLONNA, 2014, p. 53), com *Nove noites*, de Benardo Carvalho (2001), como exemplo; a intrusiva (“[...] a transformação do escritor não acontece através de um personagem, seu intérprete não pertence à intriga propriamente dita. O avatar do escritor é um recitante, um contador ou comentador, enfim um ‘narrador-autor’ à margem da intriga” - COLONNA, 2014, p. 56), que tem como exemplo *Quase memória*, de Carlos Heitor Cony (1995). Todos os exemplos foram retirados do estudo de Anna Martins (2014).

outro departamento” (BLOCH, 2000, p.57). Apesar de Bloch não se concentrar em debater o *ethos* judeu, é muito sintomático vestir o seu protagonista com a cultura de seu povo. Interessado em refletir sobre a história de sua família, como fez de forma explícita em *Os irmãos Karamabloch*, o autor, mesmo que indiretamente, acaba descrevendo os costumes e os princípios dos judeus e suas histórias tradicionais, como a narrada logo no início do livro sobre a Arca da Aliança. Escrever sobre esses aspectos, mesmo que em fragmentos espalhados pelo texto, é de uma forma ou de outra preservar, para a posteridade, o que historicamente foi disperso e atribuir importância a tal legado.

O trabalho como jornalista que elabora opiniões sobre diversos assuntos enriquece o labor de escritor e vice-versa e isso é observado no exercício literário de Bloch, por exemplo, quando o autor usa a linguagem direta e sem muitos rodeios em seu *Talk Show* ou quando se utiliza de metáforas para explicar algo em suas crônicas. No livro de Bloch, a imagem da crítica vem na pele de um personagem: Cid é um crítico que escreve resenhas para jornais universitários prestigiados entre autores e editores e num *site* na internet, o cid.com. Na obra, as suas avaliações são colocadas na íntegra e são sempre classificadas como um veneno de que o autor, Yossi Menelik, tenta a todo o momento se desvencilhar. O trabalho dele é incessantemente desmerecido. O narrador não deixa de associar o crítico a uma figura desagradável:

ansioso e melado de suor, Cid Ferreti é outro que não me faltará. Quando estivermos cara a cara, ele perguntará, com a voz soluçosa, se já li as dozes páginas de “Yossi, uma breve genealogia”. Vai querer saber o que achei. Se vou aprová-la. E quando. Ao transmitir-lhe minha opinião elogiosa, terei de acolher; num silêncio tenso, seus abraços e risotas. (BLOCH, 2000, p. 27-28)

Nesse trecho, ficamos sabendo que Cid escreveu um texto para ser proferido numa feira em Frankfurt e que quer a aprovação do autor. A permissão para apresentar o trabalho só foi conseguida ao final da obra e é contrastada com o desprezo de Menelik ao ver a alegria do crítico após a liberação da apresentação. O autor Yossi fica indignado ao se deparar com a análise feita por Cid sobre o lançamento de seu livro *Torres do ébano*: “ao relatar, em sua crônica sensacionalista, as manobras radicais de Verde Louro, Cid Ferreti pode ter surpreendido seus leitores, mas não a mim” (BLOCH, 2000, p.35). Isso é comprovado quando Ferreti conjectura sobre a obra e a vida de Yossi de maneira desrespeitosa e levanta até a possibilidade de o autor ser um charlatão, já que ele fica mais recluso e não comparece nem ao lançamento do seu livro (cf. BLOCH, 2000, p.53). Outro ponto interessante é a forma

como o crítico é desenhado: um indivíduo que está sempre presente, principalmente nas cenas principais da obra. Uma presença, diga-se de passagem, não festejada:

num outro canto, avisto, como a um fantasma, o incansável Cid Ferreti. Em passos rápidos e nervosos, ele vai de uma estante a outra, conversa com o caixa, chama o gerente, gesticula, move a cabeça negativamente, balançando na mão um exemplar de *Torre de ébano*. Evito que ele note a minha presença, passando à sala ao lado. (BLOCH, 2000, p.52)

Quando o autor menos espera, o crítico está lá para interpelá-lo sobre suas análises. Isso é visto até em momentos íntimos, num tom de comicidade: “ouço um ruído na porta do banheiro, que é aberta atabalhoadamente. É Cid Ferreti, que me surpreende sentado na privada com o jornal na mão, lendo a página em que foi publicado seu estranhíssimo artigo” (BLOCH, 2000, p.54). A impressão é que o crítico está em toda parte e que é sempre uma presença indesejável. Por outro lado, Bloch, de forma irônica e satírica, ao mostrar que a crítica está sempre presente, destaca a sua importância. O que faz um autor fugir de um leitor ávido de sua obra numa livraria? Isso, provavelmente, só acontecerá se esse leitor for um crítico que não é bem querido. As resenhas de Cid chegam até Yossi, mas ele as enrola como um tubo e fica batendo em suas mãos, como um papel qualquer numa cena que representa bem a forma como a crítica é considerada: sem a mínima importância. Seria também, talvez, um gesto de denegação da onipresença desse crítico.

Nas páginas finais do livro, ficamos sabendo que o autor que se esconde pode ser de fato o Yossi louvado pelo campo literário e quem lançou *Torres de ébano* pode ter sido um impostor. É construído um clima de suspense e dúvida sobre quem realmente promove a impostura. Nota-se como o recluso Yossi cita a crítica para levantar indícios de que ele é diferente do impostor e, simultaneamente, a verdadeira estrela. No trecho abaixo, observamos que, ao acionar a crítica para falar da percepção do estilo diferenciado entre ele e o falsário, deixa claro que é um outro:

quem sabe se, no correr dos anos, do contato permanente com a minha obra, ele não captou a sua essência e a técnica? É provável que *Torre de ébano* seja de sua autoria. Não é à toa que os críticos notaram no texto uma intrigante diferença de estilo, pelo que andei lendo por aí. E devo admitir: é um trabalho notável. (BLOCH, 2000, p.99)

Esses são um dos poucos momentos em que observamos um elogio à crítica como uma leitura avalizada para detectar as diferenças entre autores e estilos. Ainda para comprovar ser o “verdadeiro” Yossi, o narrador demonstra sua habilidade em fugir da crítica: “quem suporta

Joan Alfred, quem despista Cid Ferreti, quem se martiriza ante as obstinações do rabino?” (BLOCH, 2000, p.101).

O que realmente Cid escreve que deixa o autor tão irritado? Inicialmente, observamos o crítico visto como aquele que vai atrás da verdade e que comprova o que escreve, como se fosse um cientista, nos moldes clássicos: “Cid Ferreti é mais um que deixa o seu recado. Diz que eu nunca o enganei. Que a humilhação acabou, ele agora é um homem livre e realizado, pode morrer em paz diante de si e de seus leitores, reconciliado com o dever de buscar a verdade” (BLOCH, 2000, p.102) e, a partir disso, quer consolidar a sua credibilidade. Cid, então, toma a liberdade para escrever as suas análises num tom escrachado, pois tem a consciência de ser o mensageiro da verdade, assim como muitos jornalistas se propõem a ser. Aqui também podemos fazer uma associação com o conservador Monteiro Lobato, do artigo lido anteriormente: ao seguir critérios que busquem a verdade, ele teria o poder legítimo de interpretar a obra.

Num artigo chamado “Borrões”, Cid faz alusão aos autógrafos feitos pelo papagaio Verde Louro nos exemplares de *Torres de ébano*, no seu lançamento, e se espanta com tal situação: “a ave – por mais incongruente que possa parecer ao leitor tal afirmação por parte de um jornal literário que se quer sério – ‘deu autógrafos’” (BLOCH, 2000, p.34). Além disso, ele não deixa de conjecturar sobre a situação, mesmo que se construa uma imagem desagradável do escritor Yossi:

uns julgam tratar-se de jogada de marketing. Mas fontes próximas revelaram a este cronista que Yossi atravessa grave crise depressiva e, avesso a badalações, enviou Florina e Verde Louro para representar seu drama com tal espetáculo, cujo script teria sido enredado durante semanas. (BLOCH, 2000, p.35)

Não é sem razão que o animal escolhido para representar o escritor seja o papagaio. Essa ave, de forma ambígua, encerra duas características: ao mesmo tempo em que é considerada inteligente, por aprender com facilidade palavras, frases e músicas, também é limitada por só repetir o que lhe ensinam. Seria a escolha do papagaio, então, uma crítica ao autor como mero reproduzidor de estilos e temas existentes, mesmo que contenha perspicácia suficiente para camuflar essa atitude na produção de suas obras? Como se não bastasse, o crítico ainda declara que Yossi foi visto em bares e num ato um tanto quanto desequilibrado: discursou para cadeiras vazias. Confirma-se, desse modo, que chega a ser deslegante o tratamento dispensado por Cid Ferreti ao autor, desmoralizando a sua imagem sem tocar, ao menos, no assunto abordado ou no estilo do livro lançado. Ao destacar somente aspectos da vida pessoal,

em alguns textos, o crítico se equipara ao colunista social, com sua avidez pelo privado. Em outro texto, curiosamente intitulado “O verdadeiro, o falso, o mito”, ainda mais sensacionalista, Cid Ferreti ao escrever sobre a revelação da existência de dois Yossi, levanta a possibilidade de um suposto suicídio por causa do escândalo. Concluindo se tratar de uma fuga, Ferreti desconfia até do rabino, amigo de Menelik, Iuri Zimov, que estava na frente da casa do escritor e pode ter feito vista grossa ao acontecido. Ao entrarem na residência do autor; consideram que, talvez, ele tenha jantado o próprio “assistente” e “catalisador de seu processo criativo”, o papagaio Verde Louro, fato não explicado pelo crítico, deixando o tema em aberto para próximos artigos. Apesar de ele construir um mito de escritor focado nos escândalos, nas falhas e até no ridículo, Ferreti conseguiu ter a exclusividade de publicar no seu jornal uma carta escrita por Yossi ou seu duplo, a qual tenta explicar o acontecido. Vê-se aqui uma troca de favores, já que o crítico divulgou tanto sua imagem, mesmo que não tão agradável assim. Deduz-se que talvez o próprio escritor tenha alimentado o discurso de Ferreti, que agora tenta retribuir a publicidade.

Ao invés de articular a interpretação da ficção à vida do escritor para compreender melhor sua obra, Ferreti escolheu ser acerbo ao julgar os atos de Yossi, num tom quase sempre irônico. Seu artigo sobre o *Torres do ébano* foi autorizado pelo autor para ser apresentado na Feira de Frankfurt, uma conquista incoerente se observarmos, ao longo de todo o livro, a relação conturbada entre os dois. Talvez a máxima do “falem mal, mas falem de mim”, querida pelo autor, tenha se sobreposto à elaborada reflexão sobre a obra. Ou, ainda, se tente reforçar a velha associação do jornalista a um crítico impressionista, que expõe mais suas opiniões do que o texto costurado pelo autor. Em ambas situações podemos inferir a existência de acordos prévios e, talvez, velados entre os atores do campo literário, que podem ser abalados quando as partes entram em discordância. Na visão pessimista de Paulo Franchetti (2005),

para quem acompanha o mundo literário brasileiro, não é difícil identificar o acordo. Ele é mais ou menos generalizado, e se ergue em torno de um preceito que tem passado por regra de ética e polidez, embora seja mais propriamente o esteio do compadrio. Trata-se do princípio de que uma reação deve ser publicada quando for, de modo geral, favorável à obra analisada, e quando nela predominar o caráter de apresentação mais ou menos neutra. Caso contrário, o melhor procedimento é o silêncio público, que não será contraditório com a maledicência privada. A infração a essa regra de ouro tem como resposta a inimizade, a censura, ou a reação corporativa descarada, para a qual a crítica franca e aberta é desrespeito, insulto ou agressão.

Se as relações mencionadas por Franchetti forem construídas através de acordos, é interessante pensar que comentários referentes a autores e textos podem ser estratégias utilizadas por escritores, por exemplo, para se divulgar na mídia e conquistar leitores através de sua imagem constantemente veiculada. Por outro lado, se as palavras proferidas não agradarem e esse ato não for bem aceito, estaremos diante da quebra de um acordo e a resposta pode vir através até de gestos agressivos ou censura, como mencionado na citação. Um ponto a ser destacado é que o parecer negativo pode então ser colocado como sinônimo de crítica franca ou esvaziado de discussão e duro por retaliação. Os jornais veiculam esses embates discursivos carregados de impressões e pressões externas, o que permite chegar ao maior número possível de pessoas imagens de críticos tomados pela emoções e guiados por jogos de interesses.

3.3.2 *Fantasma*

Já José Castello, em seu livro *Fantasma*, escreve sobre as diversas facetas e percepções do tema, função associada ao jornalista que deseja encontrar a “verdade” e alimenta a figura do clássico escritor ideal, o qual é comandado pelas palavras: ”A partir daqui, não sou eu mais quem guia, ao contrário, deixo-me conduzir por uma força que, no fundo, vem só das palavras” (CASTELLO, 2001, p.43). Numa narrativa longa (384 páginas), somos apresentados a um arquiteto que, decepcionado com a profissão, começa a contribuir com uma coluna do periódico *A lâmpada Azul* e tem a missão de escrever um livro sobre Curitiba, mas se sente fracassado em não atingir tal intento. Nota-se, logo de início, que a prática crítica não é escolhida como profissão primeira, mas como meio para se ter retorno financeiro. Isto é colocar a atividade da crítica como elemento secundário. Segundo Renato Janine Ribeiro, em texto divulgado na “orelha” do livro,

o fracasso em descrever é o sucesso da literatura. Afinal, se esse namoro perigoso, quase letal com as palavras – que é a literatura – servisse para uma bela visita guiada aos highlights da Curitiba marginal, a escrita literária perderia seu elo com o risco, com a margem, em suma, com o perigo. (CASTELLO, 2001)

Ao longo da leitura da obra, sabemos que o escritor Paulo Leminski é escolhido para ser o motivador de seu texto, mas logo esse caminho é desviado para dar lugar a uma busca insana do autor curitibano, desencadeada pela frase dita pela personagem Maria Zamparo: “Paulo

Leminski não morreu”. Nesse ínterim, Curitiba é descrita como uma cidade escura, artificial e fria tanto fisicamente, quanto nas relações sociais. Já Leminski também não recebe muitos elogios, se tornando um fardo para o narrador ter que ler sua obra.

O livro *Fantasma* tinha sido uma encomenda da editora Record, que queria fazer uma série de ensaios sobre cidades. Castello, que, segundo relatos dados em entrevistas, aos poucos percebeu que não tinha o que falar, foi sendo tomado pelo personagem do arquiteto e pela angústia do fracasso. O resultado é a história apresentada na trama discutida nesta tese. Mesmo sendo o primeiro livro de ficção de Castello, ele não deixou de receber críticas negativas:

um dos problemas de um jornalista dar uma "guinada literária" em sua carreira são as inegáveis considerações dos críticos ressentidos, que sempre o tratarão antes como repórter do que como literato. No caso de Castello, isto se complica ainda mais porque o autor dedicou anos de sua carreira a tecer comentários – às vezes nada lisonjeiros – a obras alheias. Esta vulnerabilidade, contudo, parece não incomodar José Castello. "Por escrever crítica - acho que não escrevo, mas dizem que escrevo, então está bom, escrevo -, estou sempre nesta posição de dar a outra face, afinal, fiquei meio vulnerável, teve muita gente que ficou ofendidíssima com o que escrevi - e devo ter escrito muita bobagem mesmo", ressalta, mostrando uma humildade nada típica dos intelectuais. (POLZONOFF JÚNIOR, 2001)

O preconceito ligado a profissionais de outras áreas, tais como da música e da imprensa, que publicam romances é bastante difundido. Um exemplo disso acontece com o cantor Chico Buarque, que apesar de estar se consolidando como escritor, ainda recebe críticas ferrenhas de suas obras. Além disso, como visto no final da seção anterior, a retaliação pode ser a explicação para a publicação de avaliações negativas. O próprio Castello admite a sua vulnerabilidade por causa de julgamentos seus dirigidos a muitos autores e a recepção de críticas nesse mesmo tom seria a resposta quase certa pelos seus atos. Para além de ser avaliado também como jornalista, antes mesmo de se observar a qualidade de seu romance, Castello de fato é excessivamente descritivo em seu texto, o tornando bastante circular:

estilisticamente, pode-se dizer que *Fantasma* é um livro anacrônico. Anacrônico porque prolixo. Numa época em que a moda em literatura é a economia *in extremis* de recursos lexicais, José Castello usa e abusa das palavras e das considerações sobre absolutamente tudo. Isto se deve, em parte, à própria personalidade do narrador. "O arquiteto é um obsessivo, um analista, e seu raciocínio é labiríntico, o que o aproxima da cidade, que segue vários caminhos sem chegar a lugar algum", analisa Castello. (POLZONOFF JÚNIOR, 2001)

Adotando essa forma de escrita, Castello torna o texto indecifrável em alguns momentos e até repetitivo. No entanto, qualidades são verificadas pela sua ousadia em discutir sobre aspectos

não tão positivos da cidade considerada como uma das mais modernas do País: “o grande mérito deste *Fantasma* parece ser mesmo o de cutucar a fama de cidade-paraíso que Curitiba carrega e que é divulgada aos quatro ventos inclusive pelos próprios curitibanos”. (POLZONOFF JÚNIOR, 2001).

Não se pode comentar sobre esse livro sem antes questionar seu título. Dentre as múltiplas explicações, a que parece mais óbvia é a que associa o espectro de Leminski que paira no romance, se tornando um dos fios condutores do enredo. A dúvida sobre o aparecimento ou não do famoso poeta curitibano, que foi odiado e amado intensamente, levanta a questão das várias “mortes” que o indivíduo pode passar (física, cultural, política) e do seu renascimento, através da sua arte e da memória. Outro entendimento para o título é a própria multiplicidade de papéis assumidos pelo narrador, inseridos no formato autoficção, que é, segundo Hubier, “[...] uma escritura do fantasma e, a este título, ela coloca em cena o desejo, mais ou menos disfarçado, de seu autor, que procura dizer, ao mesmo tempo, todos os eus que o constituem” (MARTINS, 2014, p. 43). E isso é verificado na ramificação de personagens que aparecem de formas diferenciadas, mas que, de certo modo, dizem muito sobre o autor. O narrador que relata sua frustração em escrever um ensaio sobre Curitiba, que acaba sendo engavetado, a transeunte misteriosa Maria Zamparo que busca comprovar que Paulo Leminski está vivo, a detetive Ludovica, que desconfia de tudo e o crítico Maria Estenssoro, que teceu tantos juízos ácidos que induziu um escritor ao suicídio são exemplos das possíveis facetas de um único indivíduo: o autor. Além disso, uma terceira explicação para o título pode aparecer: a do livro dentro do livro, o que foi engavetado e que fracassou na tentativa de escrever sobre Curitiba para sobre o que de fato foi escrito (cf. CASTELLO, 2001, p.35).

Assim como *TalkShow*, o romance de Castello, se quisermos considerar as classificações elaboradas por Colonna, é enquadrado na autoficção fantástica, por apresentar semelhanças entre o escritor e o personagem principal, sintetizadas em um herói que vivencia histórias irreais, fantasiosas. O autor se utiliza desse formato para dar destaque à principal temática do livro: o fracasso. Castello disserta sobre o assunto no trecho a seguir:

viver é fracassar. Acho isso há muito tempo porque a gente nunca é como queremos ser, nunca fazemos o que queremos. As coisas não acontecem como queremos. Estamos sempre fora do eixo. Essa ideia de que temos eixo é uma ideia racionalista, de Descartes, vem do iluminismo, de que é tudo claro, que eu sei quem sou, você sabe quem é. Nos agarramos a nomes, a palavras, eu me agarro ao José Castello. [...] A questão do fracasso é muito importante de ser afirmada hoje. Vivemos no mundo do sucesso. Todo

mundo tem que ter sucesso, se dar bem, tirar vantagem, ser bem-sucedido, ter um bom emprego, ganhar bem. [...] Vivemos oprimidos pela ideia do sucesso. Isso é uma coisa crescente no mundo pós-industrial de hoje, que é só de fachada. Precisamos cultivar a positividade do fracasso. Quando se afirma o fracasso, a pessoa se contrapõe a essa obsessão pelo sucesso, pelas coisas claras, bem explicadas, bem-feitas, que são o inferno que definem o mundo contemporâneo. Se um escritor não aceita o fracasso, não consegue escrever. [...] Vivemos em um mundo dominado por dogmas: religiosos, de perfeição, os mais absolutos. Tudo nos impõe à perfeição, à norma, à correção e ao sucesso. A afirmação do fracasso não só é básica para a criação, mas também para o médico, enfermeiro, manicure. Afirmary isso é defender a sua singularidade, porque errar, cada um erra do seu jeito; acertar é fazer como todo mundo. (CASTELLO, 2011d)

Talvez por enxergar de forma lúcida a questão do fracasso, tão evitada pelo ser humano em geral, o autor decida assumir isso em seu próprio livro como exemplo. Além disso, fracassar numa cidade que emana sucesso, como Curitiba, também pode ser visto como uma estratégia para deslocar essa imagem inabalável. De certa forma, as experiências de um crítico que começa a morar em 1994 em Curitiba, se tornando um pouco estrangeiro e que depois de sete anos de vivência nesse espaço é convocado a escrever sobre a cidade, o coloca num entre-lugar, o daquele que pode ressaltar os defeitos sem sentir vergonha de ser natural da cidade, mas que ao mesmo tempo participa daquela geografia e já não enxerga tanto os problemas e qualidades como quem vem de fora pela primeira vez. Essas experiências peculiares acabam conduzindo seu discurso ficcional. Assim como Castello, outros autores também deixam em evidência esses aspectos em seus romances.

Observando essas estratégias nas obras de Silvano Santiago, Fabíola Trefzger (2006) constata que ao acessar memórias e experiências passadas, a fisionomia do eu começa a ser moldada pelo autor e todo esse processo desemboca em diversos abalos:

o ato de desapossar-se de si, num texto que se pretende memorialístico, acarreta inúmeros desdobramentos sísmicos, que vão do abalo da própria entidade autoral, passam pela dissolução de uma suposta identidade construída a partir da restituição do passado, até desembocar em questões que versam sobre origem e originalidade, cuja abrangência encerra ainda considerações acerca do “ultrapassamento da metafísica”, citando uma expressão cunhada por Gianni Vattimo. (PADILHA, 2006, p.160)

A memória em questão, no caso de José Castello, é a do próprio *work in progress* que o autor qualificou como fracassada, fazendo disso a matéria prima do livro. Indo um pouco mais além, o ato de fracassar pode ser visto como inerente a toda literatura. É elemento próprio da arte literária a impossibilidade de se atingir o “real”. Esse trabalho com o vazio da linguagem é justamente típico dos escritores modernistas, que Castello tanto admira. Provavelmente, o

work in progress seja a manifestação da busca infrutífera do autor pela representação exata da realidade. Talvez ela seja a estratégia escolhida para mostrar as limitações da linguagem e como isso reverbera na própria reflexão feita pelo autor sobre seu trabalho. O que se sobressai é a prevalência do sentimento de que a meta nunca é alcançada. Esse fracasso também pode ser lido como sendo um episódio que, frequentemente, Castello presenciava ao formular as suas críticas. Ao longo de anos como crítico literário no jornal, ele viu escritores fracassarem em suas empreitadas e não deixou de relatar as consequências dos seus comentários em suas resenhas:

em meio à intelligestia curitibana, José Castello, apesar de estar aqui há tão pouco tempo, já criou algumas inimizades. Resenhas negativas de livros de escritores locais, por exemplo, geraram falsas polêmicas e caras feias. "Isto é provinciano, coisa própria de Curitiba. Tenho grandes amigos de que discordo em quase tudo. Isto dá tesão. Em Curitiba, pelo que estou entendendo, aqui prevalece o pensamento do "quem-não-está-comigo-está-contra-mim", ou seja, aqui todos os escritores têm de viver numa espécie de orgasmo intelectual contínuo". (POLZONOFF JÚNIOR, 2001)

Na época desse comentário, Castello só tinha sete anos de Curitiba, mas já era visto como um crítico severo, algo que pode explicar a recepção não muito acalorada do seu *Fantasma*. Saber como o autor, que também é crítico, se comporta na sua profissão e como é a sua relação com seus pares ajuda a compreender um pouco a construção de seus personagens, em especial, a do crítico. Antes, no entanto, de verificarmos como esse enredo é tecido em seu romance, é importante refletir sobre a sua percepção de crítica. Assim como o narrador pós-moderno (cf. SANTIAGO, 2002), que, ao escrever sobre os outros acaba relatando sobre si, o crítico mostra muito de seu universo ao produzir suas leituras. Nas palavras de Castello,

é claro que a crítica sempre revela muito a respeito de seu autor. Não penso só em dados biográficos, em eventos de vida pessoal, mas em maneiras de observar o mundo, em um estilo pessoal, que revela — desnuda — suas escolhas. Se o crítico opta por uma linha teórica, e não outra, eis aí, desde já, uma escolha, eis aí, desde já, algo em que ele fala de si. A maneira de escrever, as ficções e poemas que escolhe para estudar, as referências teóricas, tudo isso acaba desnudando um crítico — ainda que ele se julgue protegido (como a maioria se julga) pela armadura acadêmica. (REBINSKI JÚNIOR, s/d)

É nesse rastro de representar a si através das suas leituras, que observamos as escolhas de Castello em seu romance. Verificamos a construção de duas camadas narrativas, quando o assunto é a crítica: a primeira é desenhada através do narrador, o arquiteto que em sua própria enunciação menciona elementos do labor crítico, como pode ser visto no trecho abaixo:

entrego-me agora à tarefa de restabelecer não o conteúdo do Livro desaparecido, o que seria incoerente e além disso impossível, mas as circunstâncias que me levaram a queimá-lo. Não prometo, contudo, a elegância natural dos grandes ensaístas, nem se deve esperar destas anotações algum achado excepcional, pois não sou dado a grande ideias e, para ser sincero, considero a repetição bem mais interessante que a novidade. (CASTELLO, 2001, p. 9)

Essa motivação de reconstruir os passos da produção, num tom ensaístico, está muito ligada ao que o crítico faz no seu dia a dia. Levantar hipóteses, promover comparações, dialogar com a teoria e com a vida do autor, questionar o porquê das atitudes autorais, ou seja, estar no texto e circundá-lo correspondem às práticas críticas na contemporaneidade. O estabelecimento das relações também é acentuado: “há sempre um elo oculto atando as coisas, nada há de novo nisso; o que realmente importa, afora esse abismo de semelhanças, é a atenção nas diferenças – senso que nos permite distinguir uma gravata italiana de um laço de forca” (CASTELLO, 2001, p.42). Os objetivos que levam um indivíduo a elaborar uma crítica também são abordados pelo narrador, considerado um acorrentado às circunstâncias, submisso e dependente, situação verificada na sua relação com a esposa: “[...] ela me vigia, escolhe minhas roupas, decide o que devo comer, controla minhas opiniões, meus gestos, reclama de meu desleixo, zela por mim. [...]. Eu sou seu cãozinho de estimação” (CASTELLO, 2001, p.35). Instado pelo seu editor, Zamenhoff, a escrever sobre a cidade de Curitiba e pressionado pela esposa Matilde a aceitar o trabalho, pelo retorno financeiro que ganharia, o narrador expõe o lado vil da prática da encomenda e do lucro:

quando olhei aquele cheque do Banco de Rosário (que Zamenhoff autografou com desleixo, quase com nojo, e que ficou levemente borrado de amarelo), e Matilde começou a bolinar os tornozelos em sinal de assentimento, não fui capaz de me opor. “Vou Escrever”, eu disse, e, mal terminei de dizer, já sentia o coração amassado, as palavras a me obstruir a respiração. (CASTELLO, 2001, p. 14)

A conveniência financeira se impõe como prioridade em relação ao desejo de produzir o ensaio. A necessidade de ter dinheiro versus a impossibilidade de executar a sua parte no trato faz crescer, no entanto, uma angústia do narrador, que, talvez, encontre na busca pelo Paulo Leminski imaginário sua válvula de escape. Outro ponto importante relacionado ao personagem principal é a escolha por pesquisar a literatura de Curitiba em seus cânones para, a partir daí, produzir seu ensaio turístico sobre a cidade (cf. CASTELLO, 2001, p.16). Além de se concentrar nos artistas mais consagrados da região, esquecendo-se das produções silenciadas, o narrador não cita outras manifestações da cultura local, tais como as artes

plásticas ou a música. O crítico ainda é retratado como aquele que exalta um pequeno grupo e a obra literária ainda é vista como a irmã rica das artes. Junto com essa visão tradicional de literatura, conhecemos a maneira como ele produz suas leituras: “é o cansaço que me deixa assim, com uma flexibilidade além dos limites e essa mania de fixar elos entre coisas que na verdade estão soltas, livres uma das outras mesmo quando muito próximas, apenas flutuando [...]” (CASTELLO, 2001, p.32).

Em meio a essas assertivas, o narrador descortina seu lado ferino ao conduzir as suas interpretações, como podemos ver nesse trecho: “os artigos que escrevo regularmente para *A lâmpada azul*, o leitor pode imaginar, trazem-me muitas inimizades; servem-me, no entanto, como desafogo, já que, afora isso, ninguém mais me dá atenção” (CASTELLO, 2001, p.13). Não sendo o bastante ser desagradável em seus textos críticos, o narrador ainda censura os comentários elogiosos:

então o sujeito passa a vida escrevendo e, depois de morto, é lembrado pelo que leu, e não pelo que escreveu? Belo destino – ainda mais se considerarmos que o conferencista acreditava que, com aquele comentário, vinha engrandecer (e não aplinar) a figura de Leminski. Como são cruéis os elogios, pensei ainda, como podem aniquilar uma pessoa. (CASTELLO, 2001, p.70)

Nessa ocasião, o narrador estava num evento assistindo a uma apresentação que versava sobre Paulo Leminski e, a partir daí, sabemos o quanto lhe desagradam os trabalhos oriundos da academia. Segundo ele, “a discussão pública de ideias literárias, em geral, não me atrai, já que sob o manto dos argumentos, não consigo deixar de ver a vaidade, ou as pontas espicadas do espírito de competição” (CASTELLO, 2001, p.75). Em entrevistas anteriormente citadas, Castello aponta a academia como um espaço para se formular análises mais especializadas, mas não deixa de sugerir que essas leituras podem até afastar o leitor não habituado aos jargões. É curioso notar que o próprio narrador se coloca do outro lado, o de analisado, e prevê que sua obra seria lida pelos críticos através da chave da objeção, como pode ser verificado no texto a seguir:

ainda assim, esforçando-me para sustentar a tenacidade própria dos intelectuais, homens de quem se exige grande obstinação e a quem se costumam atribuir poderes extraordinários, segui – mesmo despedaçado – até o fim, certo de que, afora as exigências exageradas que eu me impunha e as objeções inevitáveis que os críticos arrolariam contra mim, uma sombra da cidade e de seu poeta, ainda assim, ficaria retida em meu livro. Não, eu pensei, apesar de tudo não será em vão. (CASTELLO, 2001, p.21)

A ironia está bem marcada quando atentamos que ele atribui “poderes extraordinários” aos críticos. Se é assim, sugere-se a não abertura ao questionamento dessa avaliação feita por homens obstinados. Em meio ao imbróglio de não conseguir escrever o livro sobre Curitiba e de não encontrar o fantasma Paulo Leminski, surge a outra camada do livro, e talvez a mais interessante. Preocupado em resolver o problema do narrador, o editor sugere que ele procure um terapeuta literário e lhe dá nome e endereço da possível ajuda. Surge então o crítico uruguaio M. ou Maria Estenssoro, exilado há vinte anos em Curitiba e que se coloca como carrasco e mestre do narrador. Numa clínica de terapia literária, Estenssoro recebia seus clientes e se dedicava “[...] a salvar textos que não tinham salvação e a apaziguar o espírito de autores que não suportavam ser quem eram [...]” (CASTELLO, 2001, p.358). Seria essa, pois, a função da crítica?

É necessário que o perfil de leitor especializado, semelhante ao que foi elaborado por Machado de Assis, no século XIX, em seu texto “O ideal do crítico” seja evocado para entender que tipo de atitudes são valorizadas como importantes por Estenssoro. A análise imparcial é reconhecida como primordial. Acrescente-se a isso as seguintes prescrições:

estabelecei a crítica, mas a crítica fecunda, e não a estéril, que nos aborrece e nos mata, que não reflete nem discute, que abate por capricho ou levanta por vaidade; estabelecei a crítica pensadora, sincera, perseverante, elevada, — será esse o meio de reerguer os ânimos, promover os estímulos, guiar os estreates, corrigir os talentos feitos; condenai o ódio, a camaradagem e a indiferença, — essas três chagas da crítica de hoje, — ponde em lugar deles, a sinceridade, a solicitude e a justiça, — é só assim que teremos uma grande literatura. (ASSIS, 1994, p.38)

Coerente com a visão de literatura da sua época, o autor de Dom Casmurro estimula a busca pelo comentário justo e sincero, desvalorizando a presença prejudicial do compadrio e da intolerância na prática crítica. As interpretações feitas pelo leitor especializado são colocadas como primordiais, por indicarem melhores caminhos, qualidades e problemas a serem resolvidos no texto literário. A potência da ambiguidade encontrada no personagem Estenssoro, ancorado nos conselhos machadianos, está na figura do terapeuta, disposto a curar críticos e autores através do uso do discurso, mas, em outras situações, a matar o escritor, justamente por proferir palavras desagradáveis e cortantes. A depender da dose, portanto, a crítica tem o poder de exaltar, transformar e colaborar com o sucesso do texto literário, ou de arruinar e enterrar carreiras e obras literárias.

Antes mesmo de saber quais foram os conselhos e de analisar a concepção de crítica do terapeuta uruguaio, é importante conhecer a sua história. Renomado crítico do Uruguai,

Estenssoro tinha *status* na sociedade e vivia de suas avaliações excessivamente duras. Com seus escritos, destruiu a reputação literária de vários escritores. No entanto, no auge do seu prestígio, decidiu se aposentar e esse afastamento prematuro estava ligado ao suicídio do escritor Arturo Huerta, após uma crítica negativa publicada por Estenssoro em *El Telégrafo*. Mais do que uma tragédia que interrompeu a vida de um escritor, essa cena serviu de metáfora para a ação dos intérpretes severos, pois “[...] a crítica literária pode sim matar”. (CASTELLO, 2001, p.237). Conhecido em Montevideu como “O exterminador”, ele decidiu se retratar e usar seus vastos conhecimentos literários para orientar os escritores a fazerem o bem (cf. CASTELLO, 2001, p.232). Ele se instalou em Curitiba para fugir das confusões provocadas em seu país natal e não imaginou que a agressividade crítica que o consagrou estava destruindo mais do que sua vida como cidadão, mas também a sua imagem, pois “[...] para um crítico, que nada guarda além do poder de avaliar o renome dos outros, a reputação é quase tudo” (CASTELLO, 2001, p. 234). O feitiço virou contra o feiticeiro. Até ao trocar o nome do seu cão cego de Tobi para Borges, o narrador verifica sua falta de sensibilidade: “[...] ‘com a velhice e a cegueira, passamos a chamá-lo de Borges’. Até para nomear um cachorro, pensei, Estenssoro precisava se valer da maldade. Até nessa escolha precisava se vingar de um escritor que, por estar morto, já não podia reagir” (CASTELLO, 2001, p.241).

Depois da consulta, o terapeuta literário ou crítico particular deu o seu diagnóstico:

meu crítico literário (e agora eu me sentia realmente muito feliz de ter um crítico literário só para mim e que, além disso, me prometia cura rápida), M. Estenssoro, me pareceu, na verdade, um homem muito imaginoso. Aconselhou-me a não reler o livro, a deixá-lo onde estava, no fundo do gaveteiro da cozinha, que ele bem merecia a companhia de objetos prosaicos e cortantes; e, a despeito da minha aflição, insistiu que eu tomasse a frase de Maria Zamparó como o que ela era, isto é, uma pista literária (frases levam a outras frases que levam a novas frases e se multiplicam indefinidamente, se espalhando por narrativas cheias de frases, ele me disse); um ponto de partida (algo sólido como as fundações de um edifício, sobre o que se pode pisar com serenidade), e não como uma provocação, que é sempre pantanosa e só pode gerar suspeitas. ‘Vá, escreva um novo livro’, Estenssoro insistiu. ‘Tome a frase literalmente, pelo que ela é, pelo que ela diz. Com frases não devemos discutir’. (CASTELLO, 2001, p.254)

O crítico, nesse momento, para aconselhar seu paciente, se assim podemos chamar o narrador, utilizou-se dos recursos da própria prática literária. A sugestão foi que o personagem principal saísse da zona do factual (Paulo Leminski não morreu, ou, de fato, morreu?) e partisse para o alegórico, o fantasioso, para o deslocamento das frases. Ele teria, assim, instrumental para escrever um novo livro. Verificamos também a independência da linguagem, a autonomia da

literatura, que por si só carrega os significados. Outrossim, desse trecho depreende-se o veneno remédio da crítica: a ela é atribuído, simultaneamente, o poder de destruir o analisado e o de fornecer-lhe saúde, isto é, sucesso, avaliação comprometida e rentável. A dosagem do veneno-crítica é que vai proporcionar a cura ou o adoecimento.

Mais do que saber sobre seu problema e resolver seu impasse, nos encontros que o narrador teve com Estenssoro, ele aprendeu muito sobre o trabalho crítico e isso é visto ao longo do livro, pois sempre que possível uma frase do uruguaio é citada. A cada enunciado, um ensinamento:

creio que foi M. Estenssoro, o crítico uruguaio exilado em Curitiba, quem disse que, se as palavras não servem para nada, ao menos ocupam o lugar daquilo que poderia servir. Prestam-se à fraude, que é a face econômica do mal, ele pensou, pois Estenssoro é um sujeito melancólico, para quem as palavras só servem para provocar tensão, distrair e, no fim das contas, nos afastar da verdade. (CASTELLO, 2001, p.11).

Nesse excerto, ele atribui opacidade às palavras, pois elas têm o poder de, concomitantemente, representar, confundir e iludir quem delas se serve. Vemos, através da reflexão de Estenssoro e como foi dito anteriormente, a face vazia da linguagem, da função da literatura, sem a utilidade de atingir o real com suas representações. As palavras, então, serviriam para criar de fato um universo paralelo, sem a obrigatoriedade de exprimir a verdade.

Sempre, em seu discurso, o narrador expõe a fala do uruguaio para tentar confirmar suas explicações: “uma frase de M. Estenssoro, o crítico aposentado de Punta del Este, veio-me à mente: ‘Até para enlouquecer é preciso ter algum método’” (CASTELLO, 2001, p.124). As citações começaram a se imiscuir no próprio discurso do narrador, levantando a suspeita de que ambos são facetas de uma mesma moeda. Poderíamos levantar a hipótese de que Estenssoro poderia ser o fantasma do narrador, aludido no título. Uma sombra que paira nos pensamentos de quem narra e se misturam com ele, gerando um só discurso. Esse embaralhamento discursivo pode ser visto no trecho abaixo:

[...] se nos apegamos demais aos fatos, corremos o risco de enlouquecer; muitas vezes, a sanidade está no devaneio, pois a vida é só uma ilusão que flutua. Provavelmente, essas eram ideias que eu, sem me dar conta disso, roubava de M. Estenssoro, em cujos ensaios eu não parava de ler: ‘As ideias fáceis são as mais perigosas’, Estenssoro disse um dia, embora as palavras não fossem exatamente essas. ‘São ideias que roubamos dos outros e que depois, distraídos, tomamos como nossas’. Talvez essas ideias fossem minhas mesmo, e eu, por não suportar o peso dos pensamentos que saem de

mim, as atribuía a ele. O mais provável é que pertencessem a nós dois, já que as palavras têm esse poder de mutação: contraem-se para ocupar o pequeno espaço da mente de uma anã, expandem-se para representar a vontade de Deus, adaptam-se a tudo. Foi Estenssoro quem disse uma vez, ainda, que as palavras têm a mesma fluidez da água. Dicionários não passam de um grande lago. (CASTELLO, 2001, p.140)

Os ensinamentos de Estenssoro sempre vêm à tona quando o narrador reflete sobre sua obra, operando dessa forma em duas vertentes na criação artística: a do autor que escreve ou tenta escrever e também discute sobre os pressupostos da obra. Em mais uma reflexão, o uruguaio elege a desconfiança como a baliza do trabalho crítico:

M. Estenssoro sempre suspeitou dos raciocínios espontâneos e das ideias fixas; essa desconfiança é a marca de sua filosofia da arte, que se baseia na dúvida e na suposição de fraude. Uma vez, provocado por um repórter literário de São Paulo (são mesmo esquisitos esses repórteres literários paulistas, pensei), ele se serviu de um exemplo de que jamais pude esquecer. Recordou, a propósito, a origem da palavra ‘catástrofe’, que para nós significa desastre e calamidade, mas que na forma original grega, *katastrophé*, ao contrário, tem o sentido de ‘reviravolta’. ‘Se descemos à raiz das coisas, elas frequentemente são o oposto do que imaginamos’, explicou. ‘Também em japonês, crise é o mesmo que oportunidade’. É assim não só com as palavras, mas também com as atitudes, ocorreu-me pensar. (CASTELLO, 2001, p144)

Nesse trecho podemos até afirmar que M. Estenssoro está afinado com a visão nietzschiana acerca da genealogia⁷³, que suporta a contradição das concepções em sua proveniência. Outro ponto a ser destacado é a referência irônica aos repórteres paulistas da área literária como esquisitos. É curioso que novamente, assim como em *Talk Show*, apareça uma descrição negativa da imprensa quando ligada ao setor literário, como se se reforçasse mais uma vez que esse tipo de veículo é responsável por não colaborar com o desenvolvimento da arte.

Ademais, o caráter da intertextualidade literária é sempre destacado, como pode ser visto no trecho abaixo:

em meu livro, que nada tinha de inovador (o novo, M.Estenssoro costuma dizer e eu me agarro a essa frase com sofreguidão, o novo é só o velho que, depois de esquecido, reencontramos), tentei entender a Curitiba moderna usando Leminski como chamariz. (CASTELLO, 2001, p.99)

Percebemos uma noção muito contemporânea do processo de construção literária, que não gira mais em torno da originalidade e da autenticidade. A beleza está no fato de reconstruir o

⁷³ Concepção desenvolvida pelo estudioso Friedrich Nietzsche, mais particularmente, em seu livro *Genealogia da moral*, publicado pela primeira vez em 1887.

existente, através de conexões inesperadas. A extensão desse pensamento é colocada da seguinte forma: “desconfiado, ocorreram-me as lições de Estenssoro, em particular aquelas contidas na *Hagiografia*, seu livro mais recente. Sua tese nada tem de original: sempre que nos ocorre uma ideia, Estenssoro diz, a primeira coisa que devemos fazer é modificá-la, e não aceitá-la” (CASTELLO, 2001, p.143). Transformar a ideia seria uma forma de não copiá-la de ninguém. Isso será considerado tanto no momento da interpretação crítica da obra literária, quanto no próprio labor do escritor. Análise e produto seriam fruto da criatividade, mas não de inovação total. Daí, podemos inferir que a atividade crítica também é arte. Lê-se no romance: “A vida é dor, Estenssoro disse num ensaio célebre. A vida é dor, e só porque dói temos as palavras, simples emplastos. Talvez Estenssoro devesse ser poeta, e não crítico, me ocorreu. Se bem que a ideia das palavras como emplastos me enojava” (CASTELLO, 2001, p. 158). Ainda há de se verificar como o crítico construído por Castello dá importância ao uso das palavras como um genuíno remédio para as mazelas da vida, nos levando a crer que a arte literária se torna, por vezes, artifício para lidar com a solidão.

Outras situações abordadas no livro apontam para a construção do personagem do crítico bem atualizado em relação ao que se entende hoje sobre o que é ler uma obra literária, apesar de algumas ressalvas, como a de ele não esboçar muito a importância da contextualização. Isso também pode ser verificado quando são lançadas reflexões acerca do leitor: “muitas vezes, o sentido não está do lado de quem escreve, mas de quem lê, M. Estenssoro me explicara uma vez. Pois eu podia distorcer a afirmação de Estenssoro para dizer que, muitas vezes, o sentido não está com quem fala, mas com aquele que ouve”. (CASTELLO, 2001, p.319). O leitor tem sido cada vez mais visto como produtor dos sentidos. Indo nessa mesma esteira, Estenssoro considera de extrema importância a multiplicidade de interpretações elaboradas por cada leitor, como pode ser atestado no trecho a seguir: “porque (e aqui me lembrei das lições de Estenssoro), quando vemos, não vemos o que existe, vemos só o que podemos ver. Daí cada livro ser, para cada leitor, um livro diferente” (CASTELLO, 2011 p.211). Outro ponto muito citado em tempos de escritas de si é a dobradinha lembrar/esquecer, que também é mencionada no livro: “veio-me então, impulso que já se transformara em vício, uma frase de Estenssoro: ‘ao contrário do que dizem os especialistas, a matéria da literatura não é a memória, mas o esquecimento’”. (CASTELLO, 2001, p.357). Não lembrar é abrir oportunidade para a ficcionalização.

Pode-se, ainda, observar como os pressupostos da autoficção são levantados (talvez mesmo que sem intenção) pelo narrador através das palavras de Estenssoro nos seguintes

trechos: “M. Estenssoro diz: ‘o escritor é um equilibrista que balança entre a imaginação e o real’” (CASTELLO, 2001, p. 172) e “A ficção nada mais é que uma mentira bem dita, Estenssoro escreveu. Bendita mentira bem dita – não resisti ao trocadilho” (CASTELLO, 2001, p.220). A constatação de que a ficção passa pela linha tênue forjada entre a criação e a empiria faz com que a literatura seja mais uma forma de o escritor expor, mesmo que deslocado e envolvido em imaginação, sua visão sobre a vida e a arte. Apesar de ser também considerado ferino em algumas de suas interpretações, Estenssoro é colocado como aquele que tem a capacidade de criar e isso está associado ao labor do crítico. Mais do que ter esse caráter de criação calcado em teorias e interpretações, a crítica no livro é vista como via de mão dupla, pois uma avaliação mais intransigente gera pesadas consequências, ao passo que o avaliador pode, sim, virar alvo e ser fatalmente avaliado:

pobre Estenssoro, pensei ainda, que não podia mais ser ele mesmo (um homem raivoso e cheio de ódio e pronto para atirar no primeiro livro), porque se o fizesse, se decidisse que iria agir sem pensar, logo alguém, em seu nome, se mataria. Como são frágeis os escritores! Como levam a sério o que sobre eles se escreve! Que valor exagerado eles atribuem às palavras! (Palavras que, afinal, são feitas apenas de ar.) Estenssoro, ele também, era um homem suscetível. No fundo, um frágil (pois as palavras que elevam, também fragilizam). Será que suportaria que um crítico qualquer, um sujeito sem meios tons, sem freios morais, viesse a destruir um de seus livros? E, no caso de não suportar, seria capaz de cometer suicídio? (CASTELLO, 2001, p.357).

É relevante observar, na fala do narrador, sua visão de escritor como aquele que recebe os textos que lhe são dirigidos. Seria, então, transportada para o autor e não para o crítico a responsabilidade do mal estar e da confusão gerada por palavras duras. Há um deslocamento de foco para que o especialista não seja tão sacrificado por causa de suas declarações. Por outro lado, o narrador leva em consideração a parcela nociva do crítico, ao colocá-lo no lugar do escritor, que pode se entristecer ou se revoltar por ter seu texto desvalorizado nas análises. Extrapolando na maneira como divulga suas ideias, sendo até indelicado, pode ser o estopim de muitos desentendimentos e isso é colocado como o ponto nevrálgico nesse relacionamento construído no campo literário. A empatia talvez fosse uma forma de conservar o que tem que ser dito, mas sem o peso da arrogância e o analisado também tem direito a não aceitar o que sobre ele for dito e vice-versa. Afinal, o escritor e a crítica se encontram no mesmo barco: o da procura por respostas.

O livro de Castello nasce do relato de um fracasso que gerou outra história, a do processo para se escrever o guia sobre a cidade de Curitiba. Em meio a esse contexto e o da

procura por Leminski, física e textualmente, a crítica acaba se tornando um ponto de destaque por comparecer recorrentemente nos discursos do narrador e do uruguaio M. Estensoro. Tudo isso envolto em suspense, que pode ser visto na busca desenfreada pelo escritor curitibano morto, assim como acontece em *TalkShow*, de Arnaldo Bloch, no momento da utilização desse artifício ao abordar o tema do duplo e da procura do impostor. A imagem de crítica construída nos dois livros, curiosamente, dialoga muito com o que o crítico Alcir Pécora vem declarando sobre o assunto. No caderno Prosa e Verso, do jornal *O Globo*, ele fez a seguinte afirmativa a respeito dos impasses da leitura da literatura contemporânea:

quem critica parece um vilão, um estraga-prazer, um intrometido. Quem critica as obras, ainda mais se faz isso com argumentos insistentes, tem qualquer coisa de indecente, de impróprio. Mas, por vezes, a insistência chata é fundamental para pensar um pouco melhor. (PÉCORA, 2011)

Pécora descreve como a atividade crítica tem sido associada à vilania e a todos os aspectos negativos. Destaca-se também a indecência e a insistência do ato crítico, adjetivos relacionados aos personagens criados tanto por Bloch, quanto por Castello; o que, possivelmente, demonstra uma cristalização, em discursos variados, da figuração negativa daquele que lê a obra. Nota-se ainda, que essa reflexão sobre o assunto da crítica ácida acontece tanto nos períodos áureos da polêmica, quando a troca de ofensas era bem notada, quanto no momento atual, que só possui exemplos esparsos dessa atitude – sinal de que essa característica severa pode ser vista apenas como uma imagem, que sobrevive ainda nos dias de hoje. É possível também observar que a própria postura de Pécora é vista de forma parecida ao que denuncia, por isso ele se apressa em justificar dizendo que insistir num mesmo ponto (assim como ele faz quando repetidas vezes pontua a crise da crítica ou a frivolidade da produção literária atual) faz com que pensemos melhor sobre o assunto.

Conhecido por analisar de modo alarmante a crítica e a literatura contemporânea, Alcir Pécora discorre sobre traços que descredenciam as duas atividades e essas reflexões também aparecem nos personagens dos livros *TalkShow* e *Fantasma*. Ser severo para ele é algo que não diminui seu trabalho, pelo contrário, demonstra atenção redobrada para perceber os problemas da obras e a autopromoção é a atitude que entra no lugar do vazio interpretativo provocado justamente pela falta de problematização do literário. Para o crítico paulista, a crítica universitária, ao se promover,

[...] faz de cada pesquisador um microempresário, com um vibrante e crescente repertório de truques: a “autocitação”; os quotation-buddies; a

disposição de “formar quadros”, em vez de simplesmente dar aulas; a implantação de “linhas de pesquisa”, em vez do mero estudo da matéria, e, de modo genérico, a inflação do currículo, ou, para os íntimos, a turbinagem do Lattes -, por exemplo, com a organização de livros com artigos de amigos, que ninguém leu, nem quer ler, nem vale a pena ler, sem nenhuma relação entre si a não ser a irrelevância hiperprodutiva. (PÉCORA, 2007)

Sem a atenção da sociedade, que não mais incensa os intérpretes como antigamente, restaria à própria crítica se valorizar e acabar por se enclausurar nas academias ou entre os pares, segundo Pécora. Para ratificar a reverberação desse entendimento negativo da autopromoção, é interessante perceber como são construídos os personagens M. Estenssoro, do livro *Fantasma*, o qual busca, em um primeiro momento, ser cada vez mais acre em seus textos para obter mais fama e Cid Ferreti, da autoficção *TalkShow*, movido, a todo custo, pelo desejo de publicar e se apresentar em feiras internacionais para ser cada vez mais reconhecido. Essas posturas do leitor especializado, para Pécora, seriam a consequência da falta de um objeto literário contemporâneo que não fosse mediano e inflado pelo excesso de metalinguagem. Discordando do posicionamento de Pécora, o estudioso Luiz Guilherme Barbosa (2012, p.80) sinaliza as consequências dessa visão pessimista associada ao ambiente cultural da atualidade:

vem desse diagnóstico o efeito de uma *desnarrativização da crítica*, ou de uma paralisação da crítica. Ao afirmar que “a passagem dos anos não tem obrigação nenhuma de revelar um grande autor” [palavras de Pécora] e, daí, concluir que a literatura que se produz hoje é culturalmente irrelevante, assistimos a um posicionamento que reivindica o lugar da autonomia da literatura e, ao mesmo tempo, não enxerga obras produzidas hoje dignas da qualificação de autônomas. Levantando a bandeira da modernidade, o crítico [Pécora] se recusa a considerar uma relação problemática entre os objetos atuais e a sua teoria (a crença na noção do “grande autor” ou do “autor a sério”), defendendo, por tabela, a autonomia da teoria em relação ao objetos de estudo.

A consolidação de um discurso que não identifica objetos literários dignos de leitura nos tempos atuais só reforça a falta de renovação teórica, pois os conceitos tradicionalmente utilizados só dialogam, com mais facilidade, com esse tipo de literatura autônoma, segundo Barbosa. Dessa forma, esse discurso de inferioridade se enraizou de tal forma na sociedade, que ainda se coloca a crítica defasada em relação à arte, a ponto de só restar a ela a imagem daquela que asperge palavras de desagrado ao escritor e à obra lida. Talvez, observar a crítica pela chave negativa seja também ressonância de uma reflexão feita por muitos analistas, como o próprio Antonio Candido e, na geração seguinte, Leyla Perrone-Moisés e Silviano Santiago,

guardadas as devidas nuances⁷⁴. A título de exemplo, serão destacadas as formulações do autor de *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. Vamos citar o trecho, em que Candido compara a cor cinza ao ato crítico: a paráfrase da avaliação de Mefistófeles (do livro *Fausto*, de Goethe: “Cinzenta, caro amigo, é toda teoria/Verdejante e dourada é a árvore da vida!”): “a crítica é cinzenta, e verdejante o áureo texto que ela aborda” (CANDIDO, 2004a, p.109). E já que é assim, ele sugere o seguinte: “o melhor que posso fazer é aconselhar a cada um que esqueça o que eu disse, compendiando os críticos, e abra diretamente os livros de Machado de Assis” (CANDIDO, 2004b, p.32).

Os motivos pelos quais os críticos são levados a escrever interpretações num tom ácido podem, provavelmente, ser explicados através do entendimento de que o ato de viver é um combate. Nessa luta, encontramos posições e estratégias sendo seguidas, de modo a garantir condições respeitáveis de vida. Seguindo o rastro de Deleuze (1997, p.150), constatamos que

[...] esses combates exteriores, esses combates-contra encontram sua justificação em combates-entre que determinam a composição das forças no combatente. É preciso distinguir o combate contra o Outro e o combate entre Si. O combate-contra procura destruir ou repelir uma força (lutar contra "as potências diabólicas do futuro"), mas o combate-entre, ao contrário, trata de apossar-se de uma força para fazê-la sua. O combate-entre é o processo pelo qual uma força se enriquece ao se apossar de outras forças somando-se a elas num novo conjunto, num devir. Pode-se dizer que as cartas de amor são um combate contra a noiva, cujas inquietantes forças carnívoras trata-se de repelir, mas é igualmente um combate entre as forças do noivo e forças animais que ele associa a si para melhor fugir daquela de quem teme ser a presa, forças também vampíricas que ele vai utilizar a fim de sugar o sangue da mulher antes que ela o devore, todas essas associações de forças constituindo devires, um devir-animal, um devir-vampiro, talvez até um devir-mulher que só se pode obter por meio do combate.

Nesse sentido, existe uma justificativa para o crítico ser ferino e ir para o embate: a própria defesa. É questionável, no entanto, essa necessidade de ainda qualificar o produto literário como bom ou ruim, se já reconhecemos a fragilidade dos discursos universalizantes e que promovem hierarquias. O trabalho com a noção de perspectiva parece mais interessante. O

⁷⁴ Miguel Sanches Neto também reforça a ideia de que a crítica deve ocupar um lugar secundário ao declarar em entrevista que se deve dispensar mais atenção ao texto literário: “para mim esta entronização da teoria literária como uma espécie de grande Deus, acima do literário, é uma falácia. Um poema é uma percepção teórica do mundo, que exige que cada leitor construa um aparato de leitura. Ou seja, ao ler um grande texto literário, estamos todos experimentando, na prática, e não como rótulo, uma radicalização teórica. Nesta perspectiva, terá tanto maior domínio das virtualidades da teoria quem conseguir criar relações entre textos literários. E para estabelecer estas relações é preciso ler os textos literários – as teorias literárias são apenas exemplos de possíveis construções e não verdades nem chaves de entrada para o literário. Muitas vezes são, isso sim, portas de saída” (CUNHA, RODRIGUES, 2015).

cuidado que se deve ter com o excesso de indelicadeza e até uma certa tendência à desvalorização do outro, visto como ameaça, gira em torno também da supremacia do juízo, que não é sensível à novidade. Sempre foi de responsabilidade do julgamento estabelecer, racionalmente, o que deveria ter prestígio, além de hierarquizar as obras avaliadas. Para conseguir tal objetivo, o uso de critérios já consolidados e anacrônicos faz com que não sejam observadas novas maneiras de se ler objetos novos, que exigem um atualizado olhar (cf. DELEUZE, 1997, p.153). O movimento de aproximação do produto artístico deve ser muito ligado ao que, usualmente, é utilizado pelo artista: livre de sanções ou normas rígidas. De certa forma, isso permitirá que o excesso de obediência a certas regras não seja o motivador da intolerância ao novo e da conseqüente crítica ácida produzida pelos intérpretes.

Nas obras até aqui analisadas, encontramos uma flexibilização dos julgamentos peremptórios e ácidos. Em um primeiro momento, o crítico é apontado como acerbo e sem escrúpulos, proferindo julgamentos negativos, principalmente em relação à conduta do autor. No entanto, essa imagem vai sendo desconstruída ao longo das obras. Estenssoro, personagem de *Fantasma*, revê suas atitudes profissionais e torna-se o terapeuta literário, preocupado com o rendimento criativo dos escritores. Já Ferreti, do livro *TalkShow*, se redime com o texto lido na feira de Frankfurt, no qual se reforça o cuidado e a inovação em conhecer a genealogia de Menelik. Vemos, dessa forma, que podem existir saídas para que não seja consolidado o recorrente parecer negativo e desestabilizador da carreira do autor.

**4 É MELHOR A CRÍTICA DO INIMIGO DO QUE O ELOGIO DO
FALSO AMIGO**

4.1 Cada macaco no seu galho

As mais variadas situações que acontecem na vida de um indivíduo fazem com que ele decida escolher por diferentes rumos e também acolha uma variedade de consequências. No caso de um autor, a proximidade de certos atores do campo pode levá-lo a vivenciar momentos que certamente desenharão a sua carreira e o colocarão em posições específicas na batalha cultural. A expressão “cada macaco no seu galho” pode explicar a disposição na arena literária, pois em uma posição definida (do autor performático ou bem sucedido, ou recluso ou genial, ou intelectual ou humilde, ou o cruzamento dessas características e tantas outras) e ocupando um lugar estratégico, esse autor pode ver melhor as situações e lançar mão de habilidades, sejam elas da ordem da aptidão artística ou relacional (de construir laços de amizade), para alcançar determinados objetivos. Antes de verificarmos o uso das estratégias ficcionais para construir imagens da crítica, que no caso desse capítulo será mais elogiosa e ligada à amizade, observaremos como se enredam os relacionamentos factuais e o ambiente em que os escritores convivem, pois se verifica que certos posicionamentos no campo literário explicam a escolha de certas temáticas e reflexões nas obras dos autores Adriana Lisboa e Daniel Galera.

4.1.1 *Adriana Lisboa*



Figura 4 3ª edição do prêmio José Saramago, no qual Adriana Lisboa foi laureada pela escrita de *Sinfonia em branco*, de 2001.

Podemos começar com a fotografia de Adriana Lisboa e José Saramago. A foto acima pode ser sintetizada da seguinte forma: flores, sorrisos, abraços, mais um prêmio sendo entregue e a sensação de que um trabalho foi bem feito e reconhecido. É difícil ver um escritor que não queira ser premiado e levar consigo tudo que esse evento oferece: prestígio e dinheiro. Em tempos de espetacularização e venda da imagem, ser laureado é engrossar o enredo do personagem-autor com cenas de glória, que o colocam numa trajetória de sucesso, o que será possivelmente um chamariz para outros trabalhos e ganhos. Isso foi o que provavelmente aconteceu com Adriana Lisboa. Em 2003, ela ganhou o prêmio⁷⁵ José Saramago⁷⁶ pelo livro *Sinfonia em Branco*⁷⁷, seu segundo romance⁷⁸. A escritora carioca posou para a foto ao lado do escritor que nomeia a premiação, o autor português Saramago – um privilégio, se considerarmos o prestígio que o ganhador do prêmio Nobel de Literatura de 1998 possui. E isso ocorre logo no início da carreira – com 33 anos, Lisboa já tinha uma presença marcada no ambiente internacional, o que só veio a se consolidar com o tempo, como veremos posteriormente.

Como não poderia ser diferente, é o mesmo escritor português que ela cita quando perguntada pelas suas preferências literárias e, nesse momento, se instala mais um reforço na

⁷⁵ A respeito da premiação, Lisboa observou a importância e as consequências desse acontecimento em sua vida pessoal e profissional: “o prêmio foi importantíssimo por muitos motivos. Eu jamais, jamais teria sonhado em recebê-lo, foi uma surpresa que me pegou na contramão e me apresentou uma imagem de escritora profissional que eu ainda nem tinha de mim mesma (nem sei se hoje tenho). Graças a ele passei a ter uma agente – Ray-Güde Mertin, e hoje Nicole Witt, que herdou sua agência – e o prêmio abriu as portas do mercado internacional. O dinheiro do prêmio me permitiu pagar a casa onde morava, eu que vivia de traduções e de uma magra bolsa de doutorado. Mas principalmente o prêmio me permitiu conhecer um dos autores que mais admirava (e admiro), José Saramago, pela obra que criou e pelo homem que era. Nem sempre as duas coisas vêm de mãos dadas, e não raro conhecer um autor que admiramos é frustrante – no meio literário, a vaidade grassa como uma peste. Saramago era sóbrio, sério e comprometido com uma ética que norteou, me parece, sua escrita e sua vida”. (PESTANA, 2013). Além disso, observa Augusto Pinheiro (2004), “o Prêmio José Saramago, diz, valeu para lhe abrir as portas do mercado português. Por causa dele, seu segundo romance foi publicado na terra de Camões, pela editora Temas e Debates. ‘Foi bom porque em Portugal há muitos leitores. Infelizmente aqui no Brasil ainda se lê pouco’, diz [Lisboa]”.

⁷⁶ O prêmio literário José Saramago foi criado pela Fundação Círculo de Leitores, em 1999, e é oferecido ao escritor com menos de 35 anos, que escreveu e publicou uma obra em língua portuguesa nos países da lusofonia. Ele é realizado de dois em dois anos e premia o vencedor com um valor de 25 mil euros.

⁷⁷ Dez anos depois de ganhar o prêmio, o livro *Sinfonia em branco* é reeditado e conta com um prefácio da esposa de José Saramago e presidente da fundação que leva o nome do escritor português, Pilar del Río.

⁷⁸ Esse foi o primeiro de muitos prêmios que Lisboa ganhou. A autora também recebeu os seguintes prêmios: Moinho Santista pelo conjunto da obra, em 2005, mesmo prêmio recebido por Manuel Bandeira; prêmio de autor revelação FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil) por *Língua de Trapos*, em 2006; altamente recomendável pela FNLIJ para *Língua de Trapos* e *Contos Japoneses*. A escritora foi finalista do prêmio Jabuti categoria romance com *Um beijo de Colombina* (2004) e *Rakushisha* (2008); foi selecionada entre os 39 mais importantes autores latino-americanos até 39 anos no Hay Festival/Bogotá Capital Mundial do Livro 2007; foi finalista do Prémio Literário Casino da Póvoa, Portugal, categoria melhor livro do ano, com *Rakushisha*; finalista do Prix des Lectrices de Elle Magazine, França, por *Sinfonia em branco*; finalista do PEN Center USA Literary Awards (2011) - categoria ficção traduzida, por *Symphony in White* e finalista do Prêmio São Paulo de Literatura e do Prêmio Zaffari & Bourbon, por *Azul-corvo* (2011).

estabilização e permanência num espaço canônico: se leio o canône e sou premiada por um escritor prestigiado, logo participo dos regimes do campo e compactuo com os valores simbólicos sancionados por ele.

De qual autor você leu tudo ou quase tudo e qual o motivo do interesse que ele despertou em você? Há vários, mas eu gostaria de citar o José Saramago, pois há uma relação muito especial entre mim, minha obra e a obra dele. Saramago é um autor de quem li praticamente tudo, embora tenha meus preferidos, sobretudo os livros da década de 80: *Jangada de pedra*, *O ano da morte de Ricardo Reis*, *Memorial do Convento*. E além disso o fato de eu ter recebido o prêmio criado em homenagem a ele, a oportunidade de ter conhecido o Saramago pessoalmente, fiquei meio deslumbrada, não sabia o que falar, e que foi um prêmio que abriu muitas portas para mim: o fato de ter sido Portugal, um país europeu, fiz o contato com a minha agente, as traduções para outros países europeus. Não só a obra, mas a pessoa do Saramago, o compromisso ético e político também, eu acho que tudo isso é emblemático para mim. Há muitos autores de quem eu gosto muito, mas gostaria de citar nessa ocasião José Saramago. (VILAR, 2012)

Além disso, Lisboa deixa claro que dá importância a todos os mecanismos que divulguem e consolidem o seu trabalho, de uma maneira mais vasta possível, como podemos verificar num comentário feito por ela na sua página profissional do *Facebook* sobre uma antologia que apresenta uma seleção de 101 escritores que publicaram no século XXI: “não há uma única mulher entre os autores brasileiros analisados... será que estamos escrevendo tão mal assim? Aliás, dos 101 nomes apenas 14 são mulheres. Para pensar” (2014). Verifica-se que Lisboa não deixa de observar que num livro intitulado *Por que ler os contemporâneos?* – Autores que escreveram o século 21 (2014), organizado por Léa Masina, Daniela Langer, Rafaela Bán Jacobsen e Rodrigo Rosp, existe um número bastante reduzido de escritoras em uma seleção que pretende passar para a posteridade, o que se tem de mais interessante na atualidade, quando a questão é literatura. Dos escritores brasileiros, os escolhidos foram Bernardo Carvalho, Chico Buarque, Cristovão Tezza, João Gilberto Noll, Luiz Ruffato, Marcelino Freire, Milton Hatoum e Sérgio Sant’Anna, não por acaso nomes já consagrados⁷⁹.

⁷⁹ Apesar de Lisboa não ter participado dessa antologia, ela foi selecionada para muitas outras, tais como *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (org. Luiz Ruffato) - Rio: Record, 2004; *Prosas cariocas* (org. Marcelo Moutinho e Flávio Izhaki) - Rio: Casa da Palavra, 2004; *Aquela canção* - São Paulo: PubliFolha, 2005; *Rio Literário* (org. Beatriz Resende, fotos de Bruno Veiga) - Rio: Casa da Palavra, 2005; *Contos que contam* - Lisboa: Centro Colombo, 2005; *Lusofônica* - La nuova narrativa in lingua portoghese - Roma: La Nuova Frontiera, 2006; *Contos de agora*, audiolivro (org. Moacyr Godoy Moreira) - São Paulo: Livro Falante, 2007; *Antología de cuento latinoamericano* - Bogotá: Ediciones B, 2007; *Inimigo Rumor* n° 19, revista de poesia - Rio/São Paulo: 7Letras/CosacNaify, 2007; *Dicionário amoroso da língua portuguesa* (org. Marcelo Moutinho e Jorge Reis-Sá) - Rio: Casa da Palavra, 2009; *Brazil: A Traveler's Literary Companion* (org. Alexis Levitin) - Berkeley: Whereabouts Press, 2010; *Brasilien berättar: Ljud av steg* - Estocolmo: Bokförläget Tranan, 2011; *Amar, verbo atemporal* (org. Celina Portocarrero) - Rio: Rocco, 2012; *Granta em português* vol. 10: *Medidas Extremas* - Rio: Alfaguara, 2013.

Só para ficar num pequeno exemplo, nesta tese, Adriana foi a única mulher encontrada para ser incluída no *corpus* e tivemos como base para a seleção a divulgação de livros com a temática sobre crítica, feita em jornais, antologias e estudos sobre o tema.

Apesar desse tipo de dificuldade ligada ao gênero, Adriana Lisboa vem construindo sua carreira de forma ímpar e se tornando cada vez mais profissional. A importância dada ao labor do escritor vai de encontro a uma já mitificada inspiração que, ainda, com frequência, é acionada para explicar a produção das obras, mesmo que ela descreva em seus relatos que se viu muito cedo como escritora (desde os 9 anos já escrevia poesias) e como leitora de livros infanto-juvenis (Lygia Bojunga), de Machado de Assis e Guimarães Rosa⁸⁰, fatos que alimentam a fábula da vocação desde sempre aparente. O destaque dado à vida comum de qualquer escritor, que cozinha e lava pratos, demonstra certo despreendimento em relação ao glamour⁸¹, tão proplado nos circuitos literários:

não acho que qualquer um possa se tornar escritor, como não acho que qualquer um possa se tornar bailarino, músico, jardineiro, jogador de futebol ou político. Cada um de nós tem interesses especiais, habilidades especiais para certas atividades mais do que para outras. Mas acredito que a vontade genuína de escrever e o amor pela leitura já demonstram uma centelha dessa habilidade, e nesse caso sim, é possível se tornar um escritor. É uma atividade que exige grande dose de dedicação, esforço, humildade e autocrítica. Poucos escritores nascem prontos. A gente precisa se aprimorar sempre, e na verdade não fica pronto nunca. (AKIMOTO, 2013)

É notório que ela se empenha em dessacralizar a imagem auratizada de escritor, resultado talvez de uma postura mais espiritualizada, desenvolvida através do contato com o budismo e pela vivência da fugacidade da vida, promovida pelos diversos deslocamentos realizados em

⁸⁰ Outras obras de referência para Lisboa: “cada fase da minha vida teve os seus preferidos, alguns marcaram mais do que outros – Machado de Assis, que li pela primeira vez aos catorze anos e foi uma revolução, José Saramago e Guimarães Rosa, que encontrei aos dezoito ou dezenove (perdi a conta das vezes que reli *Memorial do convento* e *Grande Sertão: Veredas*). Também me marcaram muito, em épocas distintas, Marguerite Duras, Marguerite Yourcenar, Yasunari Kawabata, Virginia Woolf, os contos de Clarice Lispector, a poesia de Manuel Bandeira, Alberto Caeiro, Emily Dickinson, Rumi e Bashô. Poderia incluir vários outros nomes na lista. Neste momento ando fascinada por Nabokov e por alguns poetas americanos contemporâneos como W.S. Merwin e Elizabeth Spires, e brasileiros, como Mariana Ianelli e Eucanaã Ferraz”. (PESTANA, 2013)

⁸¹ Mais um relato de Lisboa que reforça a desglamourização da profissão de escritora: “muitas vezes, quando me perguntam minha profissão e digo ‘escritora’, quase sempre escuto a seguir ‘escritora do quê?’, e digo ‘livros de ficção, romances, essas coisas’. Às vezes as pessoas acham interessante, às vezes não dão a mínima. Outro dia o oficial de imigração no aeroporto de Charlotte me disse, depois de um diálogo semelhante a esse, que não gostava de ler, não conseguia se concentrar, preferia ver filmes. Gosto muito de desglamourizar a atividade do escritor. Tendemos a ter egos imensos, o que se constata em qualquer FLIP. É preciso descer à terra. Nós escritores – e, aliás, os astronautas também – temos dores de cabeça, de barriga, de cotovelo e tudo mais. E no Brasil ainda por cima nem temos o glamour da grana: precisamos dar um duro danado para ganhar a vida” (VASSALLO, 2011).

decorrência das viagens de mudança⁸². Aliando uma observação sobre indicações e prêmios recebidos em relação à construção de sua carreira, ela mais uma vez relativiza o papel do escritor:

[...] há um grau imenso de sorte e de arbitrariedade em tudo isso. Como em qualquer prêmio. A gente comemora, fica feliz com o fato de estar construindo uma carreira apesar de todas as dificuldades enfrentadas por alguém que escreve em português, mas é preciso que nos recordemos de que prêmios são atribuídos por pessoas, não por entidades sobrenaturais. E pessoas têm preferências, implicações, simpatias. Ganhar e perder prêmios não deixa de ser sempre um grande lance de sorte. Ou de azar. (PESTANA, 2013)

Nessa resposta ela cita um ponto interessante, cuja importância e existência não é muito mencionada, que é a parcialidade das escolhas, fruto, por vezes, de relações de amizade e de interesses⁸³. Outro ponto de destaque na sua construção como escritora perpassa curiosamente pela sua experiência como tradutora:

muitos escritores têm atividades paralelas, pois precisam pagar as contas. Viver de direitos autorais, quando acontece, demora décadas. Assim, a tradução, para mim, foi uma forma de ganhar a vida com a literatura — mas, não necessariamente com a minha. Uma coisa que acho bacana em relação à tradução é me ver obrigada a lidar com estilos completamente diferentes do meu, e a respeitar esses estilos. Um bom tradutor precisa ser extremamente fiel àquilo que está traduzindo. Nem sempre gosto do que traduzo, mas meu eu escritor não pode querer chegar ali e dizer: “Isso eu faria diferente”. Faria, mas não fui eu que fiz. Então, a tradução não deixa de ser um exercício de humildade também. (PELLANDA, 2010)

O ato de traduzir, para além de ser uma via de sustento e de contato com a literatura, a fez, possivelmente, mais próxima do circuito literário internacional, muito importante para que ela

⁸² Carioca, aos 18 anos, Lisboa viajou para França para trabalhar como cantora (além de cantar, ela é formada em música pela Uni-Rio). Em 2006, foi para o Japão como pesquisadora visitante na Nichibunken (Internacional Research Center for Japanese Studies) e desde 2007 mora nos Estados Unidos. Além dessas viagens, ela realizou outras inúmeras para participar de entrega de prêmios e de festivais literários.

⁸³ Estar nos Estados Unidos foi de fundamental importância no alargamento de suas relações. Podemos relatar um exemplo da importância da proximidade de pessoas, na carreira de Lisboa. O documentário “Lisboa”, que relata um pouco de sua vida, é fruto do contato amigável com o diretor do filme: “Eduardo [Montes-Bradley] é um cineasta argentino radicado nos EUA. Tínhamos tido um breve contato por e-mail graças a um amigo comum, e quando *Azul-corvo* saiu na Argentina eu lhe mandei um exemplar. Ele gostou do livro e decidiu fazer o documentário. Veio até minha casa e passamos três dias viajando de carro e filmando o dia inteiro. Foi uma experiência muito interessante” (PESTANA, 2013). Ademais, o trabalho de anos como tradutora de autores como Cormac McCarthy, Margaret Atwood, Stefan Zweig, Robert Louis Stevenson, Jonathan Safran Foer e Maurice Blanchot também fez com que fosse conhecida em outros países e lhe possibilitasse muitos contatos.

hoje fosse uma das poucas escritoras brasileiras traduzidas na atualidade⁸⁴. Envolvida em múltiplas atividades, Adriana Lisboa ainda escreveu textos como colunista no Jornal *Rascunho*.

Nos artigos escritos para a seção com nome sugestivo de “Por aí”, a escritora escreve muito sobre suas viagens, de seu cotidiano no exterior e das obras que lê. Associa os lugares sempre aos livros. Um exemplo disso pode ser visto quando descreve sua viagem a Santiago de Compostela, por ocasião do 8º Congresso da Associação dos Lusitanistas, em 2005. Lá, numa exposição de fotografias chamada “Benarés — Donde la Via Láctea se hizo río”, de Luis Baylón (sobre a peregrinação na Índia), ela encontrou um trecho de um poema da espanhola Chantal Maillard, de quem depois procurou saber detalhes da vida e dos livros publicados. Há um interesse em falar sobre viagens, porque ela mesma é uma imigrante interessada em conhecer lugares e culturas (cf. LISBOA, 2009a). Num dos artigos, por exemplo, essa temática se torna central. Ao escrever sobre o livro do filósofo francês Michel Onfray, *Teoria da viagem*, ela destaca que “somos convidados a rever o conceito de viagem no mundo contemporâneo — e ao mesmo tempo recuperar o sentimento de uma época em que viajar era, de fato, partir em busca do desconhecido” (LISBOA, 2010a). A viagem para ela não está simplesmente ligada ao turismo, mas ao encontro do sujeito consigo mesmo; afastado do habitual, esse indivíduo se vê surpreendido novamente pelo que já conhece. Acreditamos que a literatura tenha esse mesmo poder.

Os artigos são como se fossem contos. Quase não percebemos que, em meio à descrição de imagens e sensações de uma forma cuidadosa, ela descreve informações sobre o autor e impressões sobre a obra que resenha (“Ao longo dos anos, repeti essa viagem algumas vezes, e aos poucos fui descobrindo algumas coisas sobre o Novo México. A poesia de Joy

⁸⁴ Lisboa escreve informações interessantes, em seus artigos, sobre a presença da literatura brasileira no mundo: “três por cento do que é publicado nos EUA é de literatura em tradução. Dentro desses três por cento não sei qual o percentual que é de literatura portuguesa ou literatura brasileira, mas imagino que não seja muito. O fato de eu estar lá foi fundamental para que essas traduções acontecessem. Mas mesmo assim é uma figura de desapego. Recentemente tem se falado muito na figura do editor, não o cara que publica o livro, mas o que edita o livro e mexe no texto. Isso pela primeira vez aconteceu comigo, foi a primeira vez que pegaram o meu livro e falaram: ‘Isso sai, esse parágrafo pode sair, isso aqui fica melhor aqui, esse ponto vira vírgula, essa vírgula vira ponto...’ Trabalho de edição mesmo, de mexer na estrutura do texto. Para mim foi uma coisa um pouco... Não vou dizer dolorosa, eu me senti um pouco insegura, com isso sem saber se estou traindo a mim mesma. Se um leitor bilíngue, por exemplo, pegar o *Sinfonia em branco* (Rocco), que está sendo traduzido, a versão original em português e pegar a tradução... A tradução tem cerca de 15% a menos de texto do que a versão original, para você ter uma ideia. Mas é um consenso. Isso precisa ser feito, inclusive pela natureza da língua portuguesa com relação à língua inglesa. O leitor americano, o que ele está a fim de ler, o que não está... Tem esse ajuste com o mercado. É a primeira vez que estou me deparando com essa história” (MELLO, 2009).

Harjo” – LISBOA, 2010b). Lisboa aproveita a anedota da viagem e do livro que chega até suas mãos, por escolha ou como presente, para destacar as lições que a literatura pode nos oferecer diariamente, como a que foi compreendida por ela ao ler o livro *This is water*, do escritor americano David Foster Wallace:

mas como recorda David Foster Wallace nesse discurso tão pouco ortodoxo que chegou pelo correio sem avisar, é “como se as orientações mais básicas de uma pessoa diante do mundo e o significado de sua experiência fossem de algum modo automaticamente programados, como a altura ou quanto a pessoa calça, ou então absorvidas da cultura, como a língua”. Reprogramar-se é, mais ou menos, tentar recordar dia após dia o que é a água. É bom que um livro exija isso de nós. (LISBOA, 2009b)

A partir da leitura do *The habit of voyaging* de Jena-Marie Gustave Le Clézio, ilustre morador do Novo México, cidade visitada por Lisboa (2010b), a escritora aponta também para o que está além do texto literário :

Le Clézio promove uma luta consciente contra o show da literatura, em defesa de um “humanismo sem seres humanos no centro”, contra a “moral da história”, contra a escrita de romances panfletários. E isso numa época em que tudo parece passar pelo marketing pessoal, inclusive a literatura — feita mais de contatos importantes do que dessa alma arredia evocada por Le Clézio.

Ao escrever sobre diferentes culturas e, conseqüentemente, indivíduos particularmente distintos, Lisboa desenvolve uma reflexão sobre si. Essa estratégia também é desenhada através de seus enredos fantasiosos, mas que avivam muito do factual na sua crueza e simplicidade. Dentre os livros infanto-juvenis (*Língua de trapos*, de 2005; *O coração às vezes para de bater*, de 2007, e *A sereia e o caçador de borboletas*, de 2009), de contos (*Caligrafias*, de 2004; *Contos populares japoneses*, de 2008) e de poesia (*Parte da paisagem*, de 2014) destaco os romances, por talvez traduzirem de forma mais extensa essa ânsia de Lisboa por entrar em universos diversos ao seu.

Em seu primeiro livro publicado, *Fios da memória* (1999), ela escreveu sobre os dramas da narradora Beatriz, ao tempo em que costurou a história do Brasil colonial, até a década de 1990. Já nesse trabalho de estreia, conhecemos uma escrita que preza pelo detalhe e pelo lirismo intocáveis, algo que vai perdurar em todas as suas obras:

abrindo seu próprio caminho através da construção de uma voz (“E é isso o que busco: a minha voz, sem qualquer outro tipo de compromisso. A minha voz é tudo o que tenho a oferecer”), que não pretende inovar ou impor um

estilo, a autora investe na elegância, traduzida pela convivência do simples com o refinado, na memória como uma interface capaz de lembrar outras temporalidades, outras cadências de leitura e escrita, e na descrição do detalhe. (AZEVEDO, 2004)

Já em *Sinfonia em branco* (2001)⁸⁵, ela aborda um tema de grande impacto na sociedade, que é a questão da violência dos adultos, na vida das irmãs Clarice e Maria Inês⁸⁶. A memória se enreda com o presente, para contar os percalços e as marcas dos traumas e do que não podia ser dito. O destaque é para as vidas que sofreram ou foram testemunhas de um abuso no interior da própria família. Mais uma vez observamos que

a narrativa acrescenta ao jogo com as diversas temporalidades da memória uma importância ao detalhe que pulveriza a tensão preparatória de um clímax. A história contada sem nenhuma urgência, tal como em *Os Fios da Memória*, investe em um realismo das coisas mínimas, quase imperceptíveis. E se pode soar incongruente que uma nuance realista seja introduzida em uma narrativa em que a dominante é a memória, essa é a grande diferença da prosa de Adriana Lisboa. (AZEVEDO, 2004)

Além desses, no ano de 2003 a autora publicou *Um beijo de Colombina*, livro que será posteriormente estudado neste capítulo. Quatro anos depois, foi lançado *Rakushisha*⁸⁷ (2007), fruto do seu doutorado em Literatura Comparada, assim como o anterior foi resultado do seu mestrado em Literatura Brasileira, ambos pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Há de se destacar que esse movimento de publicar romances em lugar de dissertações e teses é muito recente e amplia as formas de se publicizar os resultados de uma pesquisa. A respeito dessa experiência, a escritora carioca destaca o seguinte:

minha passagem pela academia foi só esta: ter feito um curso de mestrado e doutorado. Nunca dei aula, nunca tive nenhuma ambição acadêmica. Venho de uma família de músicos amadores, meus pais faziam seresta, e sempre escutei música popular dentro de casa. E aí quis estudar música na faculdade. Mas não era uma coisa cem por cento sincera, era algo meio falso da minha parte. Como eu sempre escrevi, desde criança, houve um momento

⁸⁵ Esse livro também foi publicado em Portugal (Temas e debates), EUA (Texas Tech University Press), Alemanha (Aufbau), França (Métailié), Itália (Angelica), Romênia (Univers) e Egito (Al Arabi).

⁸⁶ Sobre o motivo que a fez escrever esse livro, Adriana Lisboa disserta: “quando escrevi o livro o meu filho, que tem hoje 15 anos, era um bebê, e a ideia do livro veio do convívio muito próximo com a fragilidade de uma criança, que tinha pela primeira vez. A presença ou a ausência do amor e dedicação dos pais é algo que molda a vida para sempre. Criei a história fictícia de uma menina que sofre de abuso sexual do pai, um fenômeno comum, e virou tabu. Interessou-me explorar esse tema ficcionalmente mas também propus-me a fazer isso de uma forma que não fosse pesada. Em muitas passagens há imagens de borboletas, um contraponto ao peso do tema” (SILVA, 2013).

⁸⁷ Esse romance foi traduzido para os leitores de Portugal (Quetzal), EUA (Texas Tech University Press) e Itália (Angelica)

em que falei: “Não estou mais a fim de fazer esse negócio de música”. Queria escrever, mas, para isso, tinha que ser escritora, e escritores publicam livros. Então escrevi meu primeiro romance e o publiquei. Só que me senti um pouco estranha naquele ambiente literário, não conhecia absolutamente ninguém, não tinha nenhum amigo escritor ou em alguma área correlata. Por isso, meu mestrado em literatura brasileira teve só este objetivo: poder conversar com outras pessoas que estudassem aquilo. Na UERJ, havia gente que escrevia e publicava, tanto alunos quanto professores, havia poetas e ficcionistas. E tanto a minha dissertação de mestrado quanto a minha tese de doutorado não foram trabalhos acadêmicos, foram trabalhos de ficção. A primeira foi *Um beijo de Colombina*, sobre a poesia de Manuel Bandeira; a segunda, *Rakushisha*, sobre a poesia de Bashô. Foram teses acadêmicas que apresentei como romances. (PELLANDA, 2010)

Essa opção de fazer pós-graduação foi uma estratégia acertada de Lisboa para, concomitantemente, se inserir no meio acadêmico (que garante ainda um certo *status* de pesquisador) e poder escrever seus romances. Com vontade de se tornar escritora em tempo integral, mas não tendo nenhum contato que possibilitasse a sua edição e publicação, a autora relata que viu na universidade (ela já era graduada em música pela Uni-Rio) uma forma de se relacionar com os atores que vivem do fazer literário.

Pesquisando sobre o poeta japonês do século XVII Matsuo Bashô (que surgiu para ela através das leituras de seus haikais traduzidos por Manuel Bandeira, cuja obra foi o mote para o seu *Um beijo de Colombina*), conheceu a história de seu discípulo Mukai Kyorai⁸⁸, morador de Kyoto, cidade onde a escritora carioca passou um mês, com o auxílio de uma bolsa da Fundação Japão. A viagem também é uma das temáticas do romance, que conta a história de Hakuri e Celina, cujo encontro desprezioso no Rio de Janeiro os leva para o Japão. Os deslocamentos sugerem um olhar de encantamento para quem chega a vivenciar o que, usualmente, é visto como cotidiano.

Novamente, é de viagens e mudanças que o romance *Azul-corvo* (2010)⁸⁹ trata e o enfoque, dessa vez, é dado à relação entre Fernando, ex-guerrilheiro que foge do Brasil e vai para Londres, durante a didatura e conhece Suzana, a brasileira radicada nos Estados Unidos, com quem vive durante seis anos, para depois se mudar para o Colorado. A partir dessa trama, entramos em contato com a guerrilha do Araguaia, fato histórico não muito mencionado na ficção brasileira. Com histórias entrecruzadas, a das personagens e do próprio Brasil, somos

⁸⁸ Foi da história desse discípulo, que perdeu uma colheita de caquis plantados no seu jardim, devido a uma tempestade, e que por isso passou a chamar sua casa de Cabana dos caquis caídos (*Rakushisha*), que surgiu o título do livro e do seu *blog* *Caquis caídos*, que foi alimentado por ela com resenhas, poesias, vídeos, entre agosto de 2007 e fevereiro de 2013 (<https://caquiscaidosblog.wordpress.com/>).

⁸⁹ *Azul-corvo* também foi traduzido em Portugal (Quetzal), Inglaterra e EUA (Bloomsbury), França (Métailié), Itália (La Nuova Frontiera) e Sérvia (Clio)

conduzidos por Vanja, filha de Suzana, que busca conhecer seu pai. De uma forma ou de outra, a presença ficcionalizada de Lisboa nas obras é visível, mesmo que nos detalhes. A cidade em que atualmente mora, Denver, Colorado, é a mesma de Fernando, quando foi bibliotecário, para ficarmos num pequeno exemplo. Na citação abaixo, conhecemos a justificativa para a entrada de um aspecto particular da sua vida em seu texto ficcional:

a ação narrativa em *Azul-Corvo* decorre em parte no Rio de Janeiro e em parte no estado do Colorado (EUA) - onde a Adriana vive atualmente. O caminho trilhado pela protagonista do romance, Vanja, assemelha-se em algum aspecto ao da autora que a «criou»?

Ao vir para o Colorado há seis anos, a paisagem física do estado me impressionou muito. Eu era pesquisadora visitante na Universidade do Novo México, então fazia algumas vezes essa viagem de carro de Denver a Albuquerque, no NM. Sempre me tirava o fôlego. E foi assim que esse canto do mundo entrou na minha história. (PESTANA, 2013)

Outro ponto a ser destacado em suas obras, de forma geral, é o seu cuidado com a pesquisa histórica do Brasil, desde os tempos coloniais, passando pela ditadura e os anos 1990⁹⁰. A literatura permite que venham à tona versões marginalizadas, ou até impensadas, que foram recriadas por Lisboa, não sendo usadas apenas como moldura do enredo principal, mas como tramas paralelas e de extrema importância, assim acontece no romance mais recente, *Hanói* (2013)⁹¹, que se foca nas consequências da Guerra do Vietnã. Filhos de imigrantes, Alex, vietnamita, e David, brasileiro (filho de mexicana com um brasileiro) se encontram em Chicago e vivem histórias de miscigenação e dramas resultantes da

⁹⁰ Sobre suas pesquisas históricas, Lisboa relata: “para mim, é difícil fazer romance histórico, e foi difícil fazer a pesquisa da guerrilha do Araguaia (para o *Azul-corvo*). Me senti na obrigação de respeitar coisas que talvez preferisse inventar. E a maior dor de cabeça que meu primeiro romance, *Os fios da memória*, me deu foi essa. Resolvi contar a história de uma família que vinha desde o início do século 19 até os dias atuais e, aí, tive que ir atrás de muitos dados históricos específicos. Que roupa as pessoas usavam? Que comida comiam? Como era o Rio daquela época? Não foi uma coisa que eu tenha gostado muito de fazer, mas me propus fazê-la, como fiz com a guerrilha em *Azul-corvo*. Só que a experiência de *Os fios da memória* foi bastante diferente, porque o livro passa por mudanças sociais, e me vi com a tarefa auto-imposta de ir acompanhando o desenrolar e os desdobramentos dos fatos e espaços políticos do Brasil e tudo mais, as coisas mais importantes da história do país nos últimos cem anos. Algo que, hoje, acho extremamente ambicioso” (PELLANDA, 2010).

⁹¹ A motivação para fazer *Hanói* veio, a partir de uma experiência vivida por Lisboa: “moro nos EUA há sete anos e trabalhei como voluntária numa organização que recebe refugiados. Hoje em dia há muito poucos refugiados vietnamitas a chegar aos EUA, mas comecei a ler sobre o processo de emigração para os EUA e cheguei à história dos refugiados vietnamitas na década de 80. Uma década depois do fim da guerra do Vietnam crianças que nessa altura já eram adolescentes, filhos de mulheres vietnamitas com soldados americanos. Ficaram no Vietnam no fim da guerra e eram terrivelmente discriminados no seu próprio país, porque eram filhos do inimigo, e muitas vezes nem podiam frequentar a escola por causa disso. Nos anos 80, os EUA decidiram receber essas pessoas como cidadãos. Essas pessoas chegaram sem qualquer qualificação, sem falar inglês, pastores de ovelhas a desembarcar em Nova Iorque. E foi uma geração que não teve lugar em sítio algum no mundo. Fiquei muito sensibilizada pela história, pelo que li, e daí veio a ideia de *Hanói*. O livro tem duas linhas narrativas e uma delas é de uma jovem que é filha e neta de refugiados vietnamitas em Chicago, então esse assunto da emigração aparece um pouco” (SILVA, 2013).

sobrevivência física e, em última instância, cultural. Esse desajuste entre estar ou não estar em um lugar que podemos chamar de nosso permeia a ficção de Lisboa, assim como sua própria vida de migrante. Em 2015, a autora se lançou também como organizadora de livro. Resultado de sua prática como oficinaira, ela lançou em *e-book* uma coletânea com novos autores. As oficinas de criação literária que deram origem ao livro *14 - novos autores brasileiros* foram realizadas via internet e contém contos, mini-contos, poemas e gravuras.

De maneira geral, sempre quando comentada, a obra de Adriana Lisboa é associada à delicadeza e ao cuidado com a norma culta da língua, como podemos verificar no comentário de José Castello (VASSALLO, 2011) a respeito do livro *Azul-corvo*, no jornal *O Globo*: “a delicadeza leva Adriana Lisboa a manipular o tempo como se ele fosse um velho cuco que, por defeito, por vício, por magia, registrasse horas diferentes e simultâneas”. E ainda, por outro viés, na crítica de Luciene Azevedo (2004, p.124):

sua escolha pelo anti-pop, pela negação de uma forte vertente neonaturalista na literatura contemporânea pretende reverter os paradigmas de uma estética que a autora considera bem aceita pela mídia. Se o exercício de elegância que são seus romances não se impõe ostensivamente contra qualquer tendência, a sua presença no panorama atual da prosa brasileira tem como linha de fuga o seu avesso sempre presente.

Ao optar por uma estética calcada na organização elegante das palavras e semelhante ao que foi escrito por alguns modernistas, a autora parece reforçar um posicionamento em favor do que historicamente foi constituindo o cânone (vide seus autores prediletos), numa forma de estar no presente, mas em diferencial, não compactuando com as tendências coloquiais da linguagem e das temáticas sobre violência e marginalizações da literatura brasileira contemporânea. No entanto, quando foi questionada sobre a delicadeza de sua escrita, ela discordou em parte de tal caracterização:

eu olho com certo pudor para essa palavra “delicadeza”. Acho importante não tingir esse conceito com algo no sentido da fragilidade e da ligeireza (e portanto da superficialidade e da inconsistência). De todo modo, a delicadeza nunca foi um projeto estético ou de vida para mim, e muitas vezes não me identifico com o que dizem sobre o meu trabalho ou sobre mim, nesse sentido. Eu escolheria como norte antes a gentileza, o respeito, a dedicação, a humildade. E a leveza, no sentido em que a tomou Italo Calvino. Talvez esses valores, quando reunidos num saco, possam apontar para uma impressão de delicadeza genérica. Meu convívio com os haikais japoneses me ensinou a buscar uma postura estética que tem mais a ver com o não preenchimento de espaços vazios. Também penso numa espécie de “desdramatização do drama”, que seria retirar do texto o peso narrativo das

situações que já são por si pesadas. Mas isso não é para torná-las mais palatáveis ou bonitas: é apenas porque a contenção e a sugestão podem ser mais eloquentes do que os berros. É como manter uma corda tensa. Na minha vida cotidiana, talvez uma tentativa de tornar consciente e respeitosa minha relação com o outro (pessoas, bichos, objetos) dê a impressão de que sou uma pessoa delicada. Eu diria apenas que sou – ou procuro ser – atenta. (VASSALLO, 2011)

É interessante notar a preocupação da autora em não associar a delicadeza a algo superficial ou menor, o que podemos identificar como uma forma de relacionar o que produz a algo de qualidade e força. Há algo de frágil, pode parecer, em ligar o delicado ao feminino, por causa da construção histórica dessa visão, o que Lisboa tenta rebater. O outro lado da moeda seria o que Gustavo Bernardo (2005) apresentou, num texto na revista virtual *Paralelos*: “[...] suspeito que a delicadeza tão anunciada de Adriana Lisboa seja verdadeira, sim, mas esconda uma agressividade surda, fundamental e, por isso mesmo, perigosa, a trabalhar nas entrelinhas, nos subterrâneos, nas incompreensões [...]”. Talvez seja por causa justamente dessas nuances que Adriana Lisboa se tornou uma das mais aclamadas escritoras da contemporaneidade, sendo muito requisitada em feiras literárias, traduções e antologias. Assim como o próximo autor a ser estudado, Daniel Galera.

3.1.2 *Daniel Galera*



Figura 5 Arquivo pessoal: Foto em Israel

De longe se vê melhor as elevações e declives da superfície, que compõem o espaço geográfico. O choque entre as placas tectônicas geram essas (de)formações da planície e transformam a paisagem. Assim como a cordilheira, o indivíduo entra em embate e se transforma em outros, como resultado dos altos e baixos da vida. A narrativa da existência se organiza através desses desdobramentos de passado e de futuro em potencial construção no agora. Esse efeito cordilheira é verificado tanto em textos, quanto em outras ações no campo literário contemporâneo.

Assim como a figura dramática Anita von der Goltz Vianna, do seu livro *Cordilheira*⁹², Daniel Galera vivenciou o contato com a cordilheira geográfica, como pode ser visto na foto acima, tirada em Israel. Ao fundo do autor, montanhas que parecem se perder na neblina. Na frente delas, um autor, com um riso disfarçado, posa para a captação daquele instante. No entanto, não se pode declarar que no gerenciamento de sua carreira exista timidez. O escritor e tradutor de autores ingleses e norte-americanos, assim como Adriana Lisboa, contrariando o que se entende, tradicionalmente, como uma idade propícia para o reconhecimento e a estabilidade profissional, ainda com 24 anos foi convidado para participar de um dos momentos de legitimação dos atores que produzem literatura, na Feira Literária Internacional de Paraty, em 2004. Visto como um pioneiro no uso da internet para divulgação da literatura, ele não deixou de se enveredar por meios mais tradicionais de divulgação como, por exemplo, ao lançar seus dois primeiros livros pelo selo independente *Livros do Mal*⁹³, criado por ele, Daniel Pellizzari e Guilherme Pilla. Além disso, ele ainda escreve eventualmente ensaios e resenhas. Diante dessas múltiplas atividades⁹⁴ e das grandes oportunidades que Galera abraçou, logo se vê que ele pode ser tido como um escritor de sucesso no meio literário.

Ao fazer uma análise do crescimento das possibilidades de profissionalização do escritor na contemporaneidade e a sua inevitável relação com a balança mercado/trabalho criativo, Luciene Azevedo observa que no discurso de Daniel Galera existe aquele impasse

⁹² Pelo livro, Galera recebeu o prêmio Machado de Assis de Romance (Fundação Biblioteca Nacional) e o terceiro lugar do prêmio Jabuti 2006, categoria romance.

⁹³ Pela editora, eles ganharam o prêmio Açorianos de Literatura: Editora do Ano (Porto Alegre, 2003) e uma boa avaliação de Bernardo de Carvalho (2002): “a editora Livros do Mal, recém-criada por um grupo de jovens de Porto Alegre, é uma pequena contribuição, entre outras, para renovar o meio e o repertório literário brasileiro”.

⁹⁴ Acrescente-se a essas atividades, a de coordenador do Livro e da Leitura pela prefeitura de Porto Alegre, em 2005, e a participação na banda *Blanché*. Assim como Lisboa, ele é ligado à música, mas prioriza a atividade de escritor: “não vejo relação entre música rock e novos autores. Claro que há um punhado de autores identificados com isso, mas hoje em dia há um punhado de autores identificados com cada coisa que existe. Toco em uma banda, mas fazemos um ou dois shows por ano. É uma atividade que me dá muito prazer, mas ela não se confunde com minha carreira de escritor, que é a minha prioridade” (BORGES, 2006).

entre declarar claramente que a sua profissão de escritor o satisfaz economicamente⁹⁵ e recusar verbalizar as facilidades dessas conquistas, para reforçar a visão da vida difícil e cheia de sacrifícios dos homens das Letras. O efeito cordilheira aparece nessa situação, pois há um reforço dos altos e baixos da carreira literária, o que não acontece em um momento específico, mas em várias declarações do autor, como é atestado por Azevedo (2013, p.10):

a ida de Galera para a Companhia das Letras não é fruto de mera sorte. O próprio autor evoca o que ele mesmo chama de ‘um trabalho imenso’, atestado pela intensa atividade no campo literário ainda nos tempos de ‘jovem aprendiz’ que o avalizaria como autor do catálogo da editora.

Potencializar o seu caminho tortuoso até chegar à consagração, com a sua contratação para trabalhar em uma grande editora, é capitalizar o seu espaço como escritor em tempos de facilitada divulgação das obras em meios virtuais e analógicos. Esses discursos, retomados e reforçados em entrevistas e na sua coluna também podem ser lidos como uma estratégia para entrar, ascender e se manter no campo literário contemporâneo. Quando indagado em uma entrevista para o jornal eletrônico *Rascunho*, sobre a literatura atual, ele reforça a ideia de que todos os gêneros estão à disposição e que a grande questão está em o escritor observar as suas inquietudes mais pessoais:

acho que não existe necessidade de “resgatar” nenhum gênero literário hoje em dia. Se existe uma característica na literatura contemporânea, é que tudo está aí. Tem gente fazendo de tudo. Inclusive realismo fantástico. Não consigo identificar o gênero que talvez seja o “mais relevante” ou que “incorpore as questões do nosso tempo”. [...] E aí, o que tu vai fazer? A grande questão da literatura contemporânea é: com tanta possibilidade, vou fazer o quê? A resposta está sempre numa investigação introspectiva. [...] Não é porque precisamos resgatar. A questão não é intelectual. Hoje, o que guia o estilo de um autor é a resposta a uma necessidade íntima de expressão. Como consigo processar o mundo em linguagem? [...]. (RASCUNHO, 2012)

A reflexão de Galera parece sensata, ao concluir o autor que há uma gama variada de formas de se expressar em literatura já acumuladas pela tradição e que a escolha do autor está atrelada mais às suas necessidades pessoais de expressão, do que a um sintoma do tempo em que vive. No entanto, não se pode negar que há também tendências mais ou menos delineadas

⁹⁵ Quando ainda tinha 27 anos, Daniel Galera acreditava que precisava aliar outras atividades à de escritor: “se fosse forçado a escolher uma única, escreveria ficção, para publicar onde quer que fosse. Mas sempre será preciso combinar essa atividade com outras, para poder me sustentar. Isso não é uma sina, um fardo. É como as coisas são. Não acho que ser autor de literatura de ficção seja uma profissão. Pode vir a ser, para algumas pessoas. Mas não parto desse princípio quando escrevo” (BORGES, 2006), fato que hoje, acredito, já ter sido modificado, por ele ser bem requisitado no meio literário.

na produção literária atual, que estão sendo quase que regularmente praticadas e isso levanta um questionamento sobre até que ponto a disseminação de formas como a autoficção e do discurso das margens em vários veículos (livros, série televisivas, *realities*, jornais sensacionalistas, etc.) não reverbera nas escolhas subjetivas dos autores. Nessa mesma entrevista, a leitura, como um poderoso capital simbólico, é sempre acionada para mostrar, provavelmente, a vocação desde a tenra idade para o mundo das letras:

então comecei a ler muito cedo, e tinha um interesse acho que já natural. Não me lembro de meus pais chegarem: “Guri, tu tem que ler, é importante, veja bem”. Os livros estavam ali, eu os via lendo. Presumia que o que meus pais faziam era uma coisa interessante, boa, e fui atrás. Ver aquilo, acho, tem um pouco a ver. E tinha um hábito de buscar ler coisas que não eram para a minha idade, então eu pegava os romances do meu pai. [...]Um [livro] que lembro que me marcou — não foi o primeiro, mas marcou — foi o Pé de pilão, livro infantil do Mário Quintana. E me lembro de começar a aprender a ler com a revistinha da Mônica. E depois, enfim, a Coleção Vagalume — nada muito diferente do que todas as crianças e adolescentes da minha época liam. Mas fui buscar romances. (RASCUNHO, 2012)

Todo esse discurso compõe a imagem de autor construída por ele. O relato de que não pensava em ser escritor na adolescência, mas que procurava um meio de se comunicar, por ser muito tímido (cf. RASCUNHO, 2012), confere à literatura o dom de salvar as pessoas. Apesar de ter iniciado a faculdade de Design e Publicidade, o autor afirma ter percebido que gostava de escrever ficção, mas que tinha receio de não conseguir se sustentar como escritor⁹⁶. A internet, nesse contexto, surge como uma maneira barata e rápida de conquistar leitores:

não fui pioneiro nem nada, mas fui parte de uma geração de pessoas que começaram a se dar conta de que, de repente, tinha esse espaço barato, fácil de usar, que qualquer um podia acessar de qualquer lugar do mundo. E a gente está falando de antes dos blogs, antes de tudo. Naquela época, eu tinha que fazer sites programando. Lembro que fiquei um feriadão em casa: baixei tutoriais de html e fiquei três dias criando sites rudimentares. Aprendi a fazer

⁹⁶ À semelhança de Lisboa, Daniel Galera encontrou na tradução uma forma de ganhar dinheiro e ao mesmo tempo estar em contato com a escrita: “fiz minha primeira tradução depois que publiquei o [romance] *Até o dia em que o cão morreu*. Porque eu via a tradução como um trabalho que as pessoas começavam a fazer com 40, 50 anos, depois de muita experiência, muito estudo. Mas começaram a me oferecer traduções e eu: ‘Tá, vou fazer’. Porque pagava. No fim, percebi que conseguia, tinha munição para fazer aquilo, entregava, os editores gostavam, começou a dar certo. E era um trabalho realmente muito próximo da criação literária. Era a coisa mais próxima possível. Não era escrever as minhas próprias coisas, mas com aquilo eu podia trabalhar, tirar uma renda. E a partir desse momento, em 2003, 2004, comecei a fazer essa coisa de alternar ser tradutor e escritor. Isso foi o que me sustentou por muitos anos — e é o que me sustenta até hoje” (RASCUNHO, 2012). Dentre os vinte livros traduzidos até o momento estão *O blog de Bagdá* [The Bagdah Blog], de Salam Pax, de 2003; *Extremamente alto & incrivelmente perto* [Extremely Loud & Incredibly Close], de Jonathan Safran Foer, de 2006, e *O lobo do mar* [Sea Wolf], de Jack London, de 2013. Ser tradutor, é importante frisar, pode ter ajudado nas suas relações internacionais e facilitado a tradução posterior de seus livros.

o troço. [...] Eu fiz várias experiências: uma delas, talvez a mais ambiciosa, foi o Proa da Palavra, que era um site literário nos moldes de outros que eu via, principalmente nos Estados Unidos. (RASCUNHO, 2012)

Essa proatividade o fez ganhar espaço e ter autonomia para produzir. Além disso, lhe permitiu ter noção da sua recepção, já que os *sites* e *blogs* possibilitam uma interação nunca vista antes na história. O meio universitário não contribuiu só com o novo aprendizado e pelo contato com maneiras formais de escrita, mas também com a oportunidade de participar de uma rede de relacionamentos, como a que foi tecida através do Fanzine Cardoso Online⁹⁷, resultado da atividade criativa de estudantes em período de greve nas universidades. Sendo um dos articulistas, Galera pôde conquistar mais leitores e ter a experiência da escrita em público. Mesmo estando sempre em grupo nessas atividades, que lhe renderam bons frutos, o autor recupera a imagem clássica do escritor solitário que precisa de silêncio e de solidão ou daquele que prefere os esportes individuais como a natação⁹⁸, até como maneira de se conectar com a própria imaginação.

Mesmo a escrita sendo um ato, na maioria das vezes, solitário, sua divulgação requer no mínimo um diálogo ou contato, o que Galera fez muito, tanto nos seus tempos de fanzine e *blogs*, quanto no trabalho em sua editora Livros do Mal:

um dia cheguei em casa, um mês depois de mandar os livros de divulgação de *Dentes guardados*, e minha mãe disse: “O Fausto Wolff acabou de te ligar”. Era meia-noite. “Ele estava bêbado, queria falar contigo, falei que tu não estava em casa.” Aí ela perguntou para ele: “Como é que ele te acha?”. “Ele vai saber me achar.” E desligou. Aí eu falei para a minha mãe: “Bom, eu não sei como achar o cara, tenho o endereço de correio dele”. Aí ele ligou de novo, no dia seguinte, meia-noite: “Pô, menino, gostei muito”, agradecendo. Então, foram essas coisas, sabe? E também o trabalho com os leitores: a gente levando livro de mochila nas livrarias mais legais de Porto Alegre, deixando em consignação. Espírito de fanzine acoplado a uma editorinha. Isso teve efeito, os livros circularam. (RASCUNHO, 2012)

⁹⁷ Em entrevista, Galera relata como começou o Fanzine: “entrei na faculdade em 1997 e conheci os amigos que participaram do Cardoso Online (COL). Foi a coisa mais forte, para mim, como autor, porque foi um pequeno fenômeno. A gente criou esse fanzine por e-mail [durante] uma greve de faculdade: não tinha nada para fazer, e um amigo nosso, o Cardoso, começou a mandar e-mails com ‘Vi esse filme’, e uns poeminhas, para uma lista de, sei lá, 50 amigos. [...] Para mim, a importância do COL foi que, de uma hora para outra, eu tinha um público de cinco mil pessoas. Então comecei a fazer contos que eu passava dias revisando. E comecei a ter o retorno dos leitores pela internet. Na época, publicar um conto e receber 15 e-mails era um negócio totalmente desnorteador” (RASCUNHO, 2012).

⁹⁸ Em entrevista, Galera afirma: “preciso achar onde é que tem uma piscina, o mar. Tenho uma tendência a fazer esportes solitários, mas não é assim tanto quanto o personagem [Eduardo Marciano, em *O encontro marcado*] do Sabino, porque não é que eu queira depender só de mim, tipo ‘não cheguem perto’. Mas acaba tendo mais sintonia com o que é o meu temperamento mesmo” (RASCUNHO, 2012).

Relatando como já entrou na esteira dos influenciáveis do campo literário, o autor ainda se espanta ao saber que para o amigo e escritor Antônio Xerxenesky o livro *Mãos de cavalo* foi muito importante. Galera descreve a cena em que é reconhecido: “[...] olhava para o cara: para mim, ele era um colega, quer dizer, alguma coisa parecia não fechar — mas foi o que ele disse” (RASCUNHO, 2012).

Essas e mais algumas jogadas e escolhas operadas no campo literário brasileiro e até internacional o fizeram, por exemplo, se tornar entre 2013 e 2014 colunista do Jornal *O Globo*. Em meio a comentários sobre política, filmes, discos, *games*, séries e livros, recorre a memórias de viagens e a objetos, um pouco à maneira de Peter Stallybrass (2012), em seu *O casaco de Marx*. Suas resenhas de livros destacam a estrutura da narrativa e suas temáticas tendem usualmente ao elogio e à valorização dos aspectos mais interessantes da obra, como pode ser observado no trecho abaixo:

esta declaração da escritora Rachel Kushner explica muito bem a sensação deixada pela leitura de seu romance “The flamethrowers”, um dos livros mais badalados do ano passado nos Estados Unidos. [...] Para escrever boa ficção, é preciso entender que muitas vezes a realidade soa deslocada e falsa, enquanto a invenção tem um efeito mais fluido e convincente. (GALERA, 2014a)

Ao passo que valoriza as obras de que trata, o autor destaca seu universo de leitura, suas reflexões sobre o fazer literário e a importância que dá a isso, num tom de crônica. É importante entender como se opera a sua atividade reflexiva, pois ela, curiosamente, aparece na confecção de sua imagem de crítica. Mesmo que aponte problemas na produção de uma resenha, a tendência, na maioria das vezes, foi dar destaque ao que se tinha de louvável, como pode ser visto no caso de sua leitura sobre *The circle*, de Dave Eggers:

pode-se argumentar que há um certo desequilíbrio entre o realismo e a fantasia no mundo apresentado por Eggers, bem como personagens-espantalho facilmente incendiáveis, e leitores versados nos detalhes tecnológicos podem torcer o nariz diante de imprecisões técnicas, mas esse mundo é coerente o bastante com certas tendências atuais para que a leitura traga momentos de desconforto. (GALERA, 2013a)

Um comentário crítico de Galera foi até questionado por um leitor e responder a ele em sua resenha demonstra consciência de certa parcialidade em sua opinião e humildade em admitir que pode ter passado uma mensagem equivocada. Verificamos isso na citação abaixo:

em julho do ano passado escrevi uma coluna sobre “A morte do pai”, o primeiro volume da série “Minha luta”, de Karl Ove Knausgård, e após a

publicação recebi um comentário de um leitor pelo Twitter: “Com todo respeito, este livro deve ser chato de doer”. Fiquei surpreso, porque eu tinha adorado o livro. Reli meu texto na mesma hora e percebi que, de fato, meu comentário era um tanto frio e podia passar a mensagem de que o romance era aborrecedor. Mas era mais complicado que isso. (GALERA, 2014b)

Um assunto recorrente em suas resenhas são os atores do campo literário⁹⁹. Para um leitor desatento aos detalhes, o aparecimento em seus textos dessa temática pode não ter sentido, porém levantar esses pontos colabora na construção da sua imagem de escritor. Isso pode ser verificado, quando observamos o papel da crítica por ele mencionado como um diferencial na recepção de suas obras:

meu livro de estreia, uma coletânea de contos, foi uma edição independente. Era uma iniciativa modesta, mas motivou (em conjunto com o primeiro livro de Daniel Pellizzari e o lançamento do nosso selo Livros do Mal) uma matéria na revista “Época”, de autoria de Paulo Roberto Pires, e uma resenha de Bernardo Carvalho na coluna que mantinha na “Folha de S.Paulo”. Aquilo fez toda a diferença para mim. (GALERA, 2014c)

Galera menciona também, em seus textos, os primeiros passos de um escritor que, apesar de não estar iniciando no mundo na escrita, possui qualidade artística não medida, segundo ele, pela sua inserção no mercado consolidado:

há autores que já entram rasgando com um romance sólido, mas são exceções. Contos, novelinhas e edições pequenas/alternativas que se movem por baixo do grande mercado fornecem as fagulhas iniciais para a maioria dos outros. Para o leitor, a procura pode exigir dedicação e paciência, mas sempre há boa literatura no grande contingente de vozes hesitantes em formação. É óbvio, mas não custa lembrar que o triunfo literário nem sempre vai ao encontro das expectativas do público e do sucesso comercial. (GALERA, 2014c)

Os bastidores também são trazidos à tona ao serem mencionados encontros como o relatado abaixo:

lembrei desse texto dias atrás, na Festa Literária Internacional de Paraty, quando tive a oportunidade de tomar algumas xícaras de café com o ensaísta John Jeremiah Sullivan, cujo excelente “Pulphed” acaba de ser publicado no Brasil. Falamos sobre blues, sobre as manifestações que estão ocorrendo

⁹⁹ É interessante notar como Galera é um observador dos aspectos que envolvem a inserção da literatura brasileira contemporânea em outros países: “já de cara, tenho uma surpresa agradável ao abrir a revista de bordo da Lufthansa e me deparar com uma fotografia do meu amigo Michel Laub numa matéria sobre a cidade de São Paulo. A imprensa alemã vem demonstrando apetite inesgotável pela literatura brasileira desde que o país foi escolhido como o homenageado da Feira de Frankfurt de 2013. As editoras estrangeiras vêm logo atrás: a visibilidade proporcionada pela feira, somada a bolsas de tradução e aos esforços de governo, autores, editores e instituições culturais, resultou na negociação e tradução de dezenas de títulos no exterior. É uma grande oportunidade para promovermos nossa literatura contemporânea no mercado internacional e expô-la em toda sua vibração e diversidade, para além dos estereótipos e estreitezias. Que época para se viver!” (GALERA, 2013b).

no Brasil, sobre nossos livros anteriores e, finalmente, sobre o que estávamos escrevendo agora. Ele está tentando não perder o rumo de um livro de não ficção no qual trabalha há dois anos; eu ainda estou tentando voltar à ficção depois de meses de divulgação do meu último romance e de esforços para concluir todas as traduções e trabalhos que deixei de entregar no prazo por causa dos meses dedicados à conclusão desse mesmo romance. (GALERA, 2013c).

Ainda sobre esse espaço, curiosamente ele abre uma lacuna para ponderar sobre o marketing que envolve o mundo literário e o escritor. Observa-se que é esse mesmo universo, que ele aproveita para se divulgar e se consolidar como autor, utilizando, por sinal, de estratégias de inserção no mercado e de participação em eventos literários:

também não vou transformar o resto desta coluna numa diatribe contra os eventos literários e a espetacularização da figura do escritor, embora haja uma série de ameaças sérias nesta segunda, que vão do fomento à indulgência e autoindulgência ao esvaziamento do caráter fabular da ficção literária, passando por questões mercadológicas (promoção e autopromoção vis-à-vis qualidade e recepção da obra et cetera). (GALERA, 2013c)

O que se destaca de fato em suas resenhas – mais do que falar sobre o campo ao qual ele pertence e dos livros que tem lido e suas análises – é a prevalência de narrativas sobre si. Sua fascinação por cães fica explícita ao resenhar o livro *Caninos brancos*, de Jack London:

se acho difícil resistir à inclusão de cães nas histórias que escrevo (bem que tento), isso se deve tanto a meu apego e admiração por esses animais quanto à sua presença marcante na minha experiência como leitor. Desde “O cão dos Baskervilles” até a execução de Joseph K. no final de “O processo”, onde Kafka faz coincidir a condição canina com o destino absurdo de seu protagonista, os exemplos são numerosos. (GALERA, 2014d)

Percebe-se que a exposição do sujeito em seus textos críticos está relacionada com seus afetos, anseios, suas próprias vivências. A exibição das afeições aparece também quando o autor expõe seu gosto pelos *games*, como pode ser observado no seguinte relato:

de todo modo, em algum momento do final do ano passado precisei admitir para mim mesmo que eu estava um pouco entediado com os jogos que vinha jogando. Mesmo os leitores ocasionais dessa coluna devem saber do meu entusiasmo pelos videogames. Jogo desde criança, experimentei todas as etapas da evolução do meio, as novas tecnologias, as invenções narrativas. Entrei, portanto, em modo de alerta. Por que, de repente, esse fastio? (GALERA, 2014e)

Além disso, a reflexão sobre o seu labor de ficcionista e seu processo de escrita, também nos aproxima das suas atividades diárias, retirando o escritor desse espaço de reclusão e mistério.

Corroborando com o que foi dito anteriormente por Adriana Lisboa, Galera destaca que a criação deve predominar no fazer literário:

pelo menos é isso que minha imaginação começou a gestar de uns dias para cá. Por mais que esteja bem-informado ou mesmo engajado nos problemas reais, um ficcionista tenderá a amplificar e transformar a experiência própria e o mundo a seu redor em algo diferente, que atende em primeiro lugar aos desígnios da história a ser contada, às vezes em detrimento da correção factual ou de ideais de conduta. (GALERA, 2014f)

De fato, a ficcionalização, às vezes, pode extrapolar os limites das páginas do livro para invadir espaços que, usualmente, são vistos como mais verossímeis, como uma coluna de resenhas. Parece que o intuito de Galera é o tempo todo se inscrever no espaço literário, tanto pela via do fato ou obra para os quais chama a atenção, quanto pela exibição da capacidade de brincar com as palavras e com a própria persona. Ao relatar sua viagem a Frankfurt no período da Feira literária realizada em 2013, ele não deixa de compor um personagem, como pode ser verificado no trecho a seguir.

1/10/13. Nunca mais vou escrever. Não sei o que estou fazendo aqui. É tudo um erro, um erro abominável. Decidi me trancar no quarto do hotel e driblar toda e qualquer tentativa de contato com o mundo exterior. Desliguei o celular e mandei um e-mail aos meus editores alemães dizendo simplesmente que “fiquei muito doente e não terei condições de comparecer aos compromissos agendados, aviso quando melhorar”. (GALERA, 2013b)

A brincadeira entre se mostrar e se esconder na escrita tomou proporções interessantes na resenha seguinte, na qual ele prossegue descrevendo a sua crise em relação à escrita e a constatação de que tudo isso se tratava

[...] de uma autoficção: o narrador, chamado Daniel Galera, está trancado num quarto de hotel em crise existencial e espiritual após ter desistido de escrever, e acorda um dia dentro da cabeça de Michel Laub, de modo que é na realidade Daniel Galera quem entra na própria cabeça e se vê cercado por outros Michéis que dizem apenas “Laub, Laub, Laub”. É meio complicado de esquematizar, mas na página está funcionando. (GALERA, 2013d)

A ironia se concretiza ao lermos, nesse mesmo texto, que Galera gostaria de escrever uma biografia do escritor Michel Laub, como forma de agradecimento pela amizade; no entanto, Laub queria que o suposto biógrafo assinasse um contrato que lhe desse o poder de veto na obra. É inevitável não recordar da censura em meio à polêmica de escrever biografias e a própria potência da criação artística. Autoficção dentro de autoficção, marcando mais uma vez os limites por onde passeiam os escritos de Galera. Sem falar que os vetos já existem,

antes mesmo de outra pessoa ler a obra: o autor, ao escrever, mesmo que inconscientemente, permite que alguns fatos apareçam em detrimento de outros. Isso não seria uma forma de censura prévia? É interessante notar essa questão, pois a recorrência com que observamos narrativas como essas no discurso de Galera faz pensar sobre o que ele deseja silenciar e, simultaneamente, mostrar ao utilizar as estratégias da ficção. Até porque esse desenho de autor aparece em seus personagens de romance, como Anita, protagonista de *Cordilheira*, livro que terá leitura mais atenta ainda neste capítulo.

Participante de várias antologias, como a realizada pela revista *Granta 9*, em 2012, que selecionou os melhores jovens escritores brasileiros, Galera possui várias produções¹⁰⁰, dentre elas o romance *Até o dia em que o cão morreu*¹⁰¹, de 2003. A história contada é da transição entre a eterna festa da juventude e as responsabilidades da vida adulta, e de relações como a que foi tecida entre um cão, uma modelo e um jovem tradutor formado em Letras que decide morar sozinho, mas ainda é dependente financeiramente do pai. Segundo Diego Assis (2003), “o que interessa, aqui, é justamente a tranquilidade do autor em transitar de um capítulo/página a outro(a), deixando o sexo para falar do cão, as drogas para falar do pai, a vida para falar da morte”, mas é inevitável não observar certas semelhanças entre o personagem e o autor, que naquela época tinha 23 anos e o ímpeto de dizer que

queria falar sobre o significado da solidão e da morte, da oposição dos nossos impulsos mais passionais à necessidade de estabilidade material. Associar o texto à minha idade, classe social ou momento histórico é papel do leitor e do crítico, se eles tiverem vontade de fazer isso. (ASSIS, 2003)

Esse livro foi publicado antes de Galera conquistar maior reconhecimento e respeito com o livro *Mãos de Cavalo*¹⁰², de 2008. A primeira obra publicada pela editora Companhia das Letras (as duas produções anteriores saíram pelo seu selo Livros do Mal) conta a história do

¹⁰⁰ Daniel Galera já publicou uma história em quadrinhos (*Cachalote*, de 2010), que ganhou o prêmio HQ Mix Novo Talento: Roteirista (São Paulo, 2010) e um livro de contos (*Dentes guardados*, de 2001), além dos quatro romances e 8 traduções de seus livros. A respeito da primeira publicação ele enfatiza a importância da formação de um público leitor anterior à divulgação do seu trabalho: “o *Dentes guardados*, meu primeiro livro, é uma seleção de contos que publiquei na internet. São 14 contos; 13 publicados no COL. Então, quando meu livro apareceu, eu tinha cinco mil leitores do COL que — ‘Pô, o cara do Cardoso Online publicou um livrinho’. Já tinha um pequeno público e, quando o livro chegou, ele não caiu de paraquedas. Criei um público leitor inicial — pequeno, mas interessado — na internet” (RASCUNHO, 2012). Esse livro ainda foi encenado, com direção de Mário Bortolotto.

¹⁰¹ Obra adaptada, em 2007, para o cinema por Beto Brant e Renato Ciasca e recebeu o título de *Cão sem dono*.

¹⁰² A respeito da repercussão dessa obra, Galera afirma: “recentemente, houve sinais que me deixaram imensamente feliz. Por exemplo, a frequência com que *Mãos de Cavalo* tem sido adotado em turmas de colégio em Porto Alegre. Professores que levam o livro para a sala de aula, o lêem com uma turma inteira e me mandam e-mails pedindo: ‘Tu pode vir conversar com os alunos?’ Evidentemente” (RASCUNHO, 2012).

cirurgião plástico Hermano em três planos: infância, adolescência e vida adulta. Ele promove uma atualização do romance de formação aos nossos tempos tecnológicos e fragmentados.

Dois anos depois veio o convite do projeto Amores Expressos para escrever *Cordilheira* e em 2012 foi lançado, em meio a várias estratégias de marketing, com massiva divulgação, o romance *Barba ensopada de sangue*¹⁰³. Com a opção de o leitor escolher capas de diversas cores (o que já chama atenção), dentro do livro encontramos a história de um protagonista, professor de natação, que se isola em Garopaba – balneário catarinense –, para se recuperar da morte do pai e descobrir as razões que levaram ao assassinato do seu avô Gaudério. Tudo isso envolto nas histórias de vários personagens diferenciados, mas um detalhe interessante do enredo faz com que se criem situações inusitadas, pois o protagonista não memoriza a fisionomia das pessoas. A produção mais robusta de sua carreira (com 424 páginas) foi bem recebida, como podemos verificar nesse trecho de resenha:

o mistério é só a primeira constante estrutural do romance. O livro está repleto de trechos dissociados da ação principal, o que prova a maturidade de Galera como romancista. São assim todas as cenas envolvendo seus alunos ou o simpático amigo budista Bonobo, por exemplo. A proliferação de experiências, vinculadas às inúmeras veredas narrativas, empresta certa lentidão ao romance, que se detém nos aspectos sensoriais do mundo em todas as situações vividas pelo herói. Esta é uma das formas de lidar com a representação de sua patologia. Nesse sentido, o próprio mistério a ser desvendado enfatiza e se nutre da lentidão de um texto que demora a ser desvendado. (RIBAS, S/D)

Elementos do universo de Galera, como a natação e a literatura (o irmão do personagem principal é escritor) aparecem, confirmando a tendência de suas obras anteriores: sua presença marcante. Além disso, todas as suas produções, de uma forma ou de outra, tocam na questão da formação da identidade em cruzamento com a alteridade, em situações-limite, como a morte, o nascimento, a mudança de casa, a independência financeira e emocional. Isso é declarado quando ele compara seu personagem Hermano consigo mesmo:

parte do perfil de Hermano, protagonista do meu romance “Mãos de Cavalos”, é inspirada na leitura de “Sol e aço” — sua relação meio masoquista com os exercícios, o esforço de sobrepular por meio do intelecto a obsessão com o sangue e a covardia. Mishima fez de si mesmo um personagem heroico, encarnou sua visão de mundo radical. Hermano é uma encarnação mais banal, ambígua e hesitante das mesmas ideias. E nisso sou como ele. Não sou um homem de extremos intelectuais ou físicos. Me contento com — ou estou limitado a — uma faixa média de pensamento e

¹⁰³ Esse livro ganhou o prêmio São Paulo de Literatura 2013 - Melhor Livro do Ano e terceiro lugar na categoria romance do prêmio Jabuti de 2013. Além disso, mais de dez países já têm direitos para sua edição.

experiência. Tenho certeza de que isso está claro no meu comportamento e também no que escrevo. E tudo bem. Tenho um segredo, não espalhem: não se encontra o mistério somente nos extremos. (GALERA, 2014g)

Quando Galera menciona o tema memória em suas obras, novamente identificamos a presença de um assunto caro às suas produções, que é a questão da formação da identidade:

é uma característica interessante para uma personagem por dar margem a uma série de situações e conflitos. Uma pessoa com esse problema pode não reconhecer alguém que é uma ameaça mas também alguém de quem gosta, ama ou por quem quer ser amada. E dialoga com o tema do romance, a questão da identidade, com a projeção que ele faz da imagem dele na figura desse avô misterioso. Resolvi mergulhar fundo nisso a ponto de transformar o próprio estilo da narrativa. A história é contada de forma tão atenta aos detalhes quanto a personagem tem que ser para conseguir manter suas relações sociais e se orientar no mundo. (FREIRE, 2014)

Com a ascendente boa recepção no meio literário e as premiações¹⁰⁴, Galera recebeu muitas críticas, principalmente elogiosas, e sempre ponderou que “não se pode escrever para satisfazer a expectativa de um público, de venda ou de crítica” (FREIRE, 2014). No entanto, entra a todo momento no jogo de não expor muito informações pessoais, por exemplo no seu *blog* *Ranchocarne* (cf. BORGES, 2006) e se dá a ver em inúmeras entrevistas e festas literárias. O crítico Lucchese (2013) associou o sucesso de Galera à sua capacidade de articular a dita “alta” literatura com a comercial¹⁰⁵. O balanço final sobre sua recepção é positivo, sem deixar de dar importância – talvez numa jogada de marketing de quem já foi editor – ao leitor, que faz de fato a máquina comercial girar:

crítica: já fui mais ansioso em relação à recepção dos meus livros pela crítica, mas hoje em dia encaro com tranquilidade. Acho que tive uma recepção sempre bem favorável, mais até que minhas expectativas. Mas me alegra mais a recepção dos leitores, sempre, os que vêm falar comigo ou me escrevem por iniciativa própria, seja para criticar ou elogiar [...]. (BORGES, 2006)

¹⁰⁴ A *mise-in-scène*, isto é, a cena construída de que não se preocupa com os prêmios é bem explorada: “mas, quando estou fazendo um livro, meu objetivo não é fazer com que ele seja premiável. Existem preocupações mais importantes” (LUCCHESI, 2013).

¹⁰⁵ A esse respeito, Galera responde o seguinte: “– não. Esse não é um juízo que faço quando escrevo, não pretendo situar meu livro num estrato comercial, seja qual for. Essa é uma classificação que vem depois, de leitores e críticos. Às vezes, faz sentido. Em outras, pode ser problemático. O que pode ser considerado *middlebrow* em um mercado pode ser bem diferente em outro. Então, muitas vezes essas classificações podem mais confundir do que ajudar. De todo modo, não influenciam no que escrevo. O *Barba ensopada de sangue* foi meu livro que mais vendeu. No entanto, enquanto escrevia, eu tinha a impressão de que o livro pudesse afastar o público, de que talvez tivesse um significado muito pessoal. Mas não foi o que aconteceu” (LUCCHESI, 2013).

É inevitável observar também, depois de verificar de forma breve entrevistas, resenhas e as obras de/sobre Galera, como várias situações colaboraram para sua rápida e consolidada inserção no campo literário contemporâneo, assim como aconteceu com Adriana Lisboa. Depois que ela recebeu o prêmio José Saramago, teve a oportunidade de conhecer várias pessoas e de fazer outros trabalhos. Da mesma forma, depois de Galera ter participado da FLIP, ele conheceu seu editor da Companhia das Letras¹⁰⁶, o que fez com que ingressasse no *mainstream* literário. O poder simbólico das relações na carreira de ambos possibilitou a ascensão meteórica, se considerarmos a pouca idade com que eles alcançaram certo prestígio no mercado cultural. Fica patente, então, a importância das relações sociais, que possibilitam uma inserção no universo da literatura em posições de visibilidade e credibilidade. Esse comportamento, por sua vez, não se restringe ao ambiente literário e certamente não ocorre apenas no Brasil.

4.2 Os amigos são para as ocasiões

A base da amizade consiste em se tornar tão próximo ao outro, a ponto de não ser possível definir ou representar essa relação. Essa é uma declaração de Giorgio Agamben (2009) e faz parte de suas reflexões filosóficas, acerca da relação entre amigos. Importante para a formação de laços entre os indivíduos, cultivar uma amizade pode suprir a necessidade de se encontrar consigo mesmo, pois “o amigo não é um outro eu, mas uma alteridade imanente na ‘mesmidade’, um tornar-se outro do mesmo” (AGAMBEN, 2009, p.90). Ter essa percepção é de grande importância para entender a necessidade das pessoas de se agruparem, em prol de interesses comuns. Nesse sentido, esse tipo de contato não deixaria de acontecer também no ambiente literário. No entanto, essas relações de amizade são normalmente vistas de forma enviesada por beneficiarem, às vezes, quem cultiva contatos privilegiados. Esse

¹⁰⁶ Mesmo que seja verificado o poder dos contatos no meio artístico na consolidação do autor, Galera não deixa de pontuar que foi à base do seu suor que o sucesso foi alcançado: “em 2004, quando fui à Flip, o [editor da Companhia das Letras] Luiz Schwarcz me procurou porque alguém de lá tinha visto o pacote que mandei para eles, gostou do livro, falou para ele e ele me achou. Eu estava com o *Até o dia em que o cão morreu* na mão, e dei para ele. Uma semana depois, o cara me ligou: ‘Gostei, mas queria saber se você tinha algo novo’. Eu estava começando o *Mãos de Cavalo*. Aí foi, né? Então, às vezes as pessoas dizem: ‘Pô, o cara teve sorte, publica pela Companhia’. E não pensam em toda a minha trajetória. Teve um trabalho imenso de autopublicação, carregar livro nas costas, tentar fazer a coisa funcionar. Então eu acredito que não veio do nada” (RASCUNHO, 2012).

discurso, que é frequentemente acionado, pode ser lido como um sintoma de uma prática que permeia outras situações vivenciadas pela sociedade brasileira e que é denominada por alguns teóricos como sendo da ordem do compadrio.

Para entender como tal comportamento se tornou prática na cultura brasileira, faz-se necessário discutir, de forma breve, sobre as possíveis proveniências de tal discurso e suas implicações para uma leitura da identidade nacional, no plano geral, e do campo literário, em específico. Retornar ao Brasil colonial é ainda necessário à compreensão da constituição da sociedade brasileira de hoje. Nesse momento histórico, encontramos as casas dos senhores de engenho e as senzalas como espaços onde são impressas relações de submissão e de poder, sacramentadas pela prática da escravidão. Nesse contexto, no entanto, existia uma brecha para o contato mais íntimo entre as escravas e os seus senhores, o que desembocou na mestiçagem, tão estimada por um intérprete do Brasil – Gilberto Freyre. Essa sociedade, tão cruelmente hierarquizada, abria outra lacuna para uma zona limitrófe, quando se estabeleciam os apadrinhamentos. Os negros, já incluídos na cultura cristã católica e observadores das vantagens e desvantagens resultantes da proximidade maior com a casa grande, davam seus filhos para os colonos batizarem, mas também viravam compadres de seus companheiros de senzala e até dos seus proprietários¹⁰⁷, sendo esse último um caso mais raro. A escolha era guiada pela observação da posição de prestígio social, político ou financeiro ocupada pelos candidatos a padrinho e madrinha (cf. SILVA, 2011, p.3). A partir desse trato, o escravo poderia se tornar cada mais assujeitado, obediente e fiel aos desmandos do senhor, mas também tinha a possibilidade de ascender a postos mais respeitados pela sociedade da época. A consequência desses arranjos sociais, segundo um dos leitores da formação social brasileira, Roberto da Matta (1981), é a constituição de um sistema formado por duas instâncias: o indivíduo, que não se confunde com a pessoa. A primeira se submete às leis impessoais que regem a nação de forma geral; a segunda é justamente produto das categorias do compadrio, das trocas de favores, da família e da amizade. Esse desnivelamento na forma como se deve cumprir com as obrigações sociais representa bem o florescimento da semente jogada pelo paternalismo e a personalidade em terras brasileiras. Os desmandos provocados

¹⁰⁷ Para mais detalhes sobre as relações de compadrio no período da escravidão, consultar “Filhos naturais e elites das senzalas: compadrios e hierarquias sociais em freguesia rural do Rio de Janeiro (1691 – 1721)”, de Victor Luiz Alvares Oliveira (2014); “Senhores e também padrinhos: relações de compadrio e as alforrias na pia batismal em São João del-Rei (1750 – 1850), de Cristiano Lima da Silva (2011); “Purgando o pecado original: compadrio e batismo de escravos na Bahia do século XVIII”, de Stephen Gudeman & Stuart Schwartz (1988); *Ser escravo no Brasil*, de Kátia M. de Queirós Mattoso (1982).

por essa sensação de poder, a toda prova, partem do princípio da existência de uma proteção que está acima de qualquer lei. Nesse sentido,

[...] no drama do “você sabe com quem está falando?” somos punidos pela tentativa de fazer cumprir a lei ou pela nossa ideia de que vivemos num universo realmente igualitário. Pois a identidade que surge do conflito é que vai permitir hierarquizar.[...] A moral da história aqui é a seguinte: confie sempre em pessoas e em relações (como nos contos de fadas), nunca em regras gerais ou em leis universais. Sendo assim, tememos (e com justa razão) esbarrar a todo momento com o filho do rei, senão com o próprio rei. (DA MATTA, 1981, p. 167)

Há, nesse sentido, reversão de valores. Cumprir a lei ou pensar no bem comum não se harmoniza com a lógica da família, pois isso pode significar a diminuição das vantagens de alguns em favor da maioria. É a máxima do “para os nossos, tudo”. Muitos estudiosos detectam no país, portanto, uma exagerada atenção dada ao afeto familiar e um cuidado extremo para que os amigos e parentes sejam sempre salvaguardados em detrimento da preservação dos valores públicos. Isso nos leva a crer que o excesso de compadrio e de amizade pode ser uma porta aberta para a corrupção e o nepotismo, ou seja, a hipervalorização do que é familiar desencadeia a deterioração dos bens comuns. É importante notar que esse padrão, guardadas as devidas variações, continuou ao longo da história do Brasil. Nessa leitura, o dominado se identifica com os valores do dominador, valores esses que já se transformaram em impessoais. Por sua vez, só recebe elogio quem se adapta aos valores já reconhecidos socialmente. A conclusão, a que se chega sobre essa situação, seria a seguinte: se, para obter benefícios, terei que virar compadre daquele que é algoz, o farei. Da mesma forma, se, para galgar uma posição social, tenho que elogiar e ser elogiado ou privilegiar e jogar o holofote nos amigos, também o farei. A fórmula segue sendo a mesma.

Nessa sucinta descrição feita por intérpretes do panorama das relações sociais construídas no Brasil, já podemos perceber que é dada ênfase à personalidade e aos contatos que o sujeito consegue construir, inexistindo, desse modo, a supremacia do mérito. Cabe destacar nesse momento as nuances do discurso da meritocracia, pois apesar de advogar em prol, aparentemente, da igualdade social, ele acaba mascarando a consolidação de hierarquias. Utilizar-se desse subterfúgio para justificar a desigualdade social responsabiliza justamente quem não teve oportunidades de disputar de forma semelhante pelos mesmos objetivos. Quando um jovem não tem acesso no mínimo a dois elementos básicos, a concentração e o tempo reservado para o estudo, não se pode afirmar que exista igualdade de oportunidades. Essa é uma reflexão feita por Jessé Souza (2015), em seu livro *A tolice da inteligência*

brasileira, já mencionado em capítulo anterior. Diante dessa configuração, como posso afirmar que um estudante da periferia, que precisa trabalhar para sustentar a casa e que não teve em seus pais um exemplo de concentração para os estudos, terá a mesma condição de adentrar e permanecer na Universidade, comparado a um aluno que desde cedo dispõe integralmente de tempo, atenção e livros à disposição para a construção de conhecimento? As condições para alcançar os objetivos não são as mesmas, mas são organizadas para esconder os privilégios. Indo um pouco além desse debate, Souza (2015, p.19-20) afirma:

na verdade, esse “culturalismo” [...] é uma forma velada – e, portanto, especialmente perigosa – de “racismo”. A única diferença essencial entre “racismo culturalista” e “racismo de cor”, como “explicação” para as hierarquias fáticas do mundo, é que o primeiro defende a ideia de que certo “estoque cultural” é a causa e também a legitimação da desigualdade entre indivíduos e nações. Toda violência simbólica e toda “ideologia” que legitimam a desigualdade fática (como se fosse merecida, como a do “protestante ascético” racional e democrático, oposta ao “homem cordial”, irracional e familista) necessitam que o oprimido pela violência a aceite como legítima. [...] Como o racismo aberto se tornou inviável, seu substituto é aparentemente mais meritocrático.

Destacam-se as sutilezas de um discurso engenhosamente trabalhado na sociedade e que até hoje geram repercussões na política e na vida cotidiana. O sentimento de derrota e incapacidade recai justamente naquele que é vítima da falta de oportunidades mais igualitárias e menos legitimadoras do acúmulo de riquezas monetárias e culturais nas mãos de poucos grupos historicamente privilegiados.

Dentro desse contexto, ter vantagens também é desenvolver boas relações, não só ter tido acesso às facilidades que o dinheiro e o conhecimento proporciona. Essa maneira de conceber as trocas sociais terá reverberação em muitas situações, como, por exemplo, na qualificação de uma obra literária, que vacila, por vezes, entre a consagração do sujeito ou do objeto. Indo de encontro a esse estado de coisas, Gerd Bornheim (2007, p.45) em seu texto “As dimensões da crítica” salienta o seguinte:

[...] é necessário que se ouça a obra, e sucede que ela já não se satisfaz com os postulados decorrentes do estatuto exigido quer pelo sujeito quer pelo objeto; nossa arte, [...] rebela-se precisamente contra tais estatutos e já não quer estabelecer qualquer forma de comércio com as ultrapassadas estéticas do sujeito e do objeto. Isso significa que a crítica que se deixa pautar pelos quesitos inerentes à categoria da objetividade ou da subjetividade acaba tropeçando em sua carência essencial [...].

As considerações acima mencionadas podem se tornar opções eleitas pelos críticos no momento da confecção de seus textos. No entanto, as leituras que só observam, separadamente, ora o objeto, ora o sujeito, não seriam as únicas possibilidades de reflexão. Essa variedade de metodologias para se redigir um texto crítico comporta também a existência de críticos e autores que podem ou não se beneficiar da relação com o sujeito. O que é passível de debate é a preocupação excessiva em investir nas relações de cordialidade, em detrimento da leitura atenta do texto e do contexto que o envolve.

Quem concorda que existe esse tipo de interpretação afirma também que a proveniência desse hábito no País se desenvolveu a partir do transplante dos hábitos familiares para a esfera social. A imposição da vontade pessoal é o que, com frequência prevalece, enfraquecendo-se, dessa forma, qualquer tipo de investida mais impessoal e ampla. Contraditoriamente, o que pode ser visto como problema, é muito elogiado mundialmente. Nas palavras de Holanda (2012, p.52),

já se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade – daremos ao mundo o “homem cordial”. A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. Seria engano supor que essas virtudes possam significar “boas maneiras”, civilidade. São antes expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante. (HOLANDA, 2012, p.52)

Esse *ethos* da gentileza se manifesta através de estratégias que o indivíduo encontra para se defender das imposições da sociedade, resistindo à impessoalidade. Diante disso, a coletividade cede lugar à manutenção da vontade individual, segundo a leitura de Holanda. É desejando manter essa situação que o respeito, tão necessário na sociedade, se transmuta em intimidade, para que as conexões se desenvolvam cada vez mais na ordem do privado. Até na hora da comunicação verbal, existe uma marca, que transmite, de imediato, essa cultura da afeição. O emprego dos diminutivos, seja para denominar familiares, conhecidos ou objetos, “é a maneira de fazê-los mais acessíveis aos sentidos e também de aproximá-los do coração” (HOLANDA, 2012, p.54). Outro índice linguístico seria a omissão do sobrenome, dando a entender que a nossa marca diferencial, dentro da sociedade, pode ser preterida em favor do primeiro nome e da sensação de que somos uma grande família.

Esse modo de ser do homem cordial é, segundo Holanda, encontrado em algumas instituições da vida cotidiana. As atividades manuais, por exemplo, seguiam o regime

familiar, que primavam pelo ensino do ofício do mestre a seus pupilos. Com a modernização dos modos de produção, observou-se a transição do modo de produção artesanal para o trabalho industrial, cujo resultado foi a separação “[...] dos empregadores dos empregados nos processos de manufatura e diferenciando cada vez mais suas funções, suprimiu a atmosfera de intimidade que reinava entre uns e outros e estimulou os antagonismos de classe” (HOLANDA, 2012, p.46). A tendência ao desaparecimento das relações humanas deram lugar à complexificação de uma rede de cargos e funções que intermediam os contatos entre aquele que paga os salários e o empregado. Já a família, que, segundo os moldes patriarcais, vê na obediência ao pai o alicerce da construção individual, juntamente com a ausência de autonomia, gera pessoas que, dificilmente, vão se adaptar às demandas sociais. Refletindo sobre esse ponto, Sergio Buarque de Holanda (2012, p.49) afirma o seguinte:

a crise de adaptação dos indivíduos ao mecanismo social é, assim, especialmente sensível ao nosso tempo devido ao decisivo triunfo de certas virtudes *antifamiliares* por excelência, como o são, sem dúvida, aquelas que repousam no espírito de iniciativa pessoal e na concorrência entre os cidadãos.

Na opinião do autor de *Raízes do Brasil*, o Estado se apropria também das relações mais pessoais, ao visar facilitar a resolução de problemas de apenas alguns, em detrimento dos da grande maioria que governa. Holanda observou que o interesse particular se sobrepõe ao esforço de garantir os direitos dos cidadãos. A aparente organização estatal, vislumbrada na burocracia e na divisão de funções, é despontencializada quando ainda se chancela, a poucos, a escolha de cargos públicos por confiança e não devido ao mérito (cf. HOLANDA, 2012, p.51), guardando as devidas ressalvas que o termo abarca, como foi visto anteriormente. A intimidade permeia também as relações comerciais que, sem dúvida, são mais rentáveis quando o cliente é seduzido pela amizade do vendedor. A maneira de lidar com a espiritualidade também não poderia sair ilesa ao contato com a cordialidade, na visão de Holanda. No campo religioso, a proximidade com que são tratados os santos beira ao desrespeito, quando comparados aos costumes que compõem uma postura mais cerimoniosa e até de submissão ao poder celestial. Nesse sentido,

a exaltação dos valores cordiais e das formas concretas e sensíveis da religião, que no catolicismo tridentino parecem representar uma exigência do esforço de reconquista espiritual e da propaganda da fé perante a ofensiva da Reforma, encontram entre nós um terreno de eleição e acomodaram-se bem a outros aspectos típicos de nosso comportamento social. (HOLANDA, 2012, p.58)

Parece que as intenções reformistas de adesão de novos fiéis e de permanência dos mais antigos encontram na indiferenciação entre intimidade e impessoalidade cultivadas no Brasil uma espécie de estratégia, digamos, satisfatória. Não é à toa que, ainda hoje, o País seja considerado como um dos lugares com mais católicos do mundo, isso sem considerar o crescimento de outras religiões. Deve-se destacar que outros fatores, tais como o ainda precário nível de escolarização e a visível desigualdade sócio-econômica, são preponderantes na consolidação do discurso religioso no Brasil, ocupando as lacunas deixadas pela não resolução desses problemas. O desconhecimento do poder discursivo e o desejo de se salvar das mazelas do mundo terreno podem impulsionar, e muito, a procura por uma saída pela via do campo espiritual.

Entretanto, sem dúvidas, a predominância da cordialidade nessa e em outras áreas da vida social, não só nacional, como também de outros países, ganha relevância na maneira de conduzir as atividades cotidianas, das mais simples até as mais formais. Sendo assim, esse hábito, mesmo que não generalizado, atingindo a todos, se instala em certos contatos do campo literário. Na facilidade em publicar um livro, por ser próximo de um editor; ao ganhar, por ter amigos na banca julgadora; numa avaliação positiva exposta na resenha, que impulsiona as vendas do romance; nos convites para festas literárias¹⁰⁸ e palestras universitárias organizadas por conhecidos, que devem um favor, e na multiplicação de traduções da sua obra, fruto das relações travadas quando o escritor foi chamado para traduzir outro livro no catálogo da editora, reconhecemos a força da cordialidade. Nesse sentido, o elogio seria a chancela de entrada em um mundo de privilégios. Ademais, a amizade, nas palavras de Santiago (2002, p.215), “[...] quando extrapola o campo do privado e é invocada no processo de seleção, decisão e execução da coisa pública, ou ainda nos momentos de crise institucional, cimenta a perpetuidade do autoritarismo entre nós”. Quem tem a oportunidade de desenvolver o *network* teria o poder de manipular situações em favor próprio, o que pode ser visto como atitude excludente e negativa. Em diferentes graus, as vantagens e desvantagens das relações construídas no ambiente literário, assim como o repetitivo discurso

¹⁰⁸ Em texto escrito para a revista *Sibila*, o escritor Heriberto Yépez (2015) sinaliza que os encontros literários são nefastos, por somente gerar lucros às organizações empresariais e consolo aos artistas. Ele ainda acrescenta que esses eventos numa América Latina com poucos leitores “são organizados, quase sempre, por escritores ou funcionários que querem criar redes de influência e obter favores de seus convidados, que, imaginam, vão lhes ajudar em suas carreiras”. E finaliza: “peço desculpas por dizer essas coisas tão abertamente”.

da corrupção¹⁰⁹ são observados em diversos países, e até nos considerados desenvolvidos, não sendo esse tipo de hábito exclusivo do Brasil. Por sinal, o termo *network*, muito utilizado no ambiente do *business* mundial e, principalmente, americano, é evocado como estratégia positiva por facilitar, através dos contatos em rede, a inserção de pessoas no mercado de trabalho. Admitir, todavia, a existência desses tipos de benefícios oriundos da amizade não é bem visto, devido, muito provavelmente, à crença de que o mérito deva ser moeda valorizada na sociedade.

Como essas atitudes são veladas, a crítica não expõe os motivos para elogiar tal livro, segundo esses critérios. A busca de uma certa imparcialidade e de racionalização no processo analítico tenta neutralizar essa prática. A opção de não desenhar o personagem do crítico elogiadador, nos romances aqui estudados, e sim os atos críticos, é a tentativa de expor somente os benefícios alcançados através do compadrio, para que não sejam expostos os meandros da amizade, que beneficiam antes mesmo de aferir qualidade ou não, ao produto criado pelo autor.

A presença de dados biográficos, que enaltecem o escritor, por exemplo, ao lado da avaliação da obra, pode soar como estratégia para valorizar seu trabalho, calcada na utilização de informações privilegiadas, conseguidas através da amizade. Sergio Buarque de Holanda, na tentativa de não estimular essa diplomacia exagerada, acredita que se deva separar os modos de leitura textual do biográfico:

em realidade se houvesse do que estranhar na melhor crítica moderna da Inglaterra e dos Estados Unidos seria, em certos casos, menos o formalismo exclusivo que a presença imoderada de pontos de vista históricos, biográficos, psicológicos, sociológicos e até econômicos. Presença tão em dissonância com nossos costumes literários que eu, de minha parte (perdoem-me o eu odioso), admitindo embora sua validade nos limites do razoável, não ousaria penetrar nesses escuros domínios. E concordo que o não faria, um pouco por timidez, em parte por incompetência e ainda por falta de gosto. Pois não é frequente que a própria alusão a pormenores de ordem biográfica seja entendida, entre nós, como crítica — “compadresca” ou que se veja em qualquer preocupação — “ambiental” prova nítida da avassaladora influência de Taine? (HOLANDA, 1996, p.70)

Isso não quer dizer que toda referência a dados da vida do autor seja fruto das relações de compadrio, mas pode indicar, em alguns casos, a existência de uma amizade e de possíveis trocas de favores ou até mesmo uma opção para não correr o risco de gerar inimigos no

¹⁰⁹ Para ficarmos num exemplo recente desse fato, podemos citar os comentários feitos por jornalistas na rede Globo, no momento da transmissão da abertura das Olimpíadas realizadas no Rio de Janeiro, em 2016, em relação aos problemas de corrupção enfrentados pela cidade de Tóquio, próxima sede dos jogos.

campo. O paradigma do personalismo, traço recorrentemente citado por teóricos como Roberto Da Matta, Sergio Buarque de Holanda e Raymundo Faoro, se tornou, ao longo do tempo, o ponto chave para se praticar uma crítica social que explicasse os nossos seculares problemas. Focar nesse aspecto negativo, no entanto, reforça a ideia pessimista localizada no emblema do País do atraso ou de um próspero futuro, que nunca parece se presentificar. Outros estudiosos, por outro lado, veem, justamente, nessa sociabilidade a grande contribuição para o mundo quase mecanizado pelos acordos de papel. José Miguel Wisnik seria um deles. No entanto, considerar que o Brasil é este lugar especial nos remete a outros complicadores, pois

essa constatação não é, no entanto, apologética, mas problemática: permeabilidade e maleabilidade têm sido, nas várias interpretações do ‘dilema brasileiro’, o reverso da moeda da anomia, da irresponsabilidade e da incapacidade de sustentar projeto (traços recorrentes, por exemplo, em muitos dos protagonistas do romance brasileiro emblematizados na ambiguidade de Macunaíma) (WISNIK, 2001, p.196).

Por outro lado, valorizar algumas obras que ainda permanecem significativas ao longo do tempo é também, para o autor de *Sem receita*, tecer um elogio à produção literária brasileira. Com isso, ele tenta superar a lógica do mal-estar produzida pelo discurso da dependência cultural, substituindo-a pela força da alegria ou, como o crítico nietzschianamente costuma dizer, pela alternativa da gaia ciência¹¹⁰.

Não se deve negar que existem complexos problemas brasileiros, como a desigualdade social, mas é destacado que esse mesmo povo que sofre ainda com as consequências da colonização consegue formular respostas criativas para resolver suas dificuldades. E não é o famoso “jeitinho brasileiro” que surge como resposta, mas a literatura de um Guimarães Rosa, o futebol de um Neymar e a música de um Caetano Veloso que, mesmo em condições adversas, servem para explicar o potencial do brasileiro. Nem mesmo essa situação de penúria, num setor primordial para o desenvolvimento brasileiro, como o educacional, portanto, seria um dos empecilhos para que aqui existisse uma produção crítica e criativa capaz de alcançar reconhecimento mundial.

¹¹⁰ Para conhecer uma interpretação sobre a posição de Wisnik em relação a potência cultural brasileira diante do mundo consultar a dissertação “Nem preto, nem branco, mas puro matiz: um ensaio sobre a produção crítica do uspianista José Miguel Wisnik”, de minha autoria e defendida em 2012.

4.3 Amigos dos meus amigos, meus amigos são



Figura 6 Tirinha sobre a crítica elogiosa

Um caso curioso pode exemplificar bem as consequências das relações de compadrio travadas, justamente, por aquele que contribui com sua leitura sobre o calcanhar de Aquiles da sociedade brasileira, ou seja, o conhecido “jeitinho brasileiro”. A situação se instalou quando, depois de um longo período afastado da prática crítica, Sergio Buarque de Holanda escreveu os artigos “Em torno de velórios”, sobre o livro *Velórios*, de Rodrigo M. F. Andrade e “Poesia e crítica”, que enaltece a poesia de Manuel Bandeira. Os textos não causariam tanto alvoroço se não tivessem como objeto obras de amigos do intérprete. Naquele momento, os ataques também se estendiam a alguns críticos modernos, cuja atividade era vista como baseada no compadrio. A pedido de Raul Lima, Holanda escreve uma carta¹¹¹ para esclarecer tais fatos. Num trecho, o historiador paulista tenta se justificar, ao mencionar que escreveu “sobre dois ‘compadres’ logo ao início”, como consequência de “não ter lido durante muito tempo literatura brasileira”, chegando a ser “natural que escrevesse sobre obras que melhor conhecia”¹¹².

Em relação a Manuel Bandeira, Sergio Buarque ainda encontra argumentos para alegar que o contato pessoal não havia interferido em suas análises. Segundo o excerto da carta, os elogios dados por ele “poderiam ser feitos por qualquer outro que não fosse sequer das suas relações”. O fato é que, aparentemente, o próprio leitor dessas atitudes no cenário brasileiro

¹¹¹ Trechos dessa carta estão divulgados, em primeira mão, na tese de doutorado de Mariana Thiengo (2011), que, por sua vez, teve acesso ao material através da indicação do professor Roberto Wegner. A missiva está arquivada no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa – Arquivo Raul Lima (Pasta Sergio Buarque de Holanda).

¹¹² Os trechos da carta estão destacados pelas aspas.

acaba colocando em prática, segundo alguns, as mesmas atitudes que descreve: elaboração de uma leitura mais elogiosa de autores participantes de seu círculo de amizade. No entanto, há de se ponderar também que a valorização do trabalho de um amigo pode não ser resultado apenas das boas relações que trava, mas o reconhecimento da qualidade da produção em análise. Mas, o que se pode inferir de alguns casos é que uma palavra elogiosa pode esconder uma complexa rede de troca de favores. Isso também é detectado em situações criadas por autores e expostas em suas obras. Para entender como foram elaboradas essas cenas, que posteriormente serão interpretadas na presente tese, é interessante observar como outros críticos receberam esses romances e os analisaram em suas resenhas.

4.3.1 *Um beijo de Colombina*

A primeira obra em destaque é *Um beijo de Colombina*¹¹³, lançada em 2003, uma história narrada por João, um professor de latim que namora uma escritora famosa, cuja morte é envolvida em grande mistério. Ao tentar ir digerindo o suposto afogamento da amada nas águas de Mangaratiba (RJ), o narrador conta um pouco do seu relacionamento, reflete sobre a existência de uma terceira pessoa, no caso uma mulher, entre o casal e a suspeita do suicídio, tudo isso entremeado pelos versos de Manuel Bandeira, poeta que estava influenciando a escrita do próximo romance da escritora. Ela se chama Teresa, que, por sinal, é o título de um poema do escritor modernista. Inclusive, no último verso desse poema (“e o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas”), existe uma menção à presença do ambiente aquático e, logo após, o sujeito poético, que observava Teresa, não vê mais nada. Esse é o mote para a criação de toda a trama do romance.

Como já se viu, um aspecto sempre citado quando a obra de Lisboa é analisada, a delicadeza, aparece como traço recorrente nessa narrativa, por mencionar fatos como a separação e a morte, num tom quase leve e sem o peso exagerado da dor. O narrador, por exemplo, ao invés de ser caracterizado como um personagem triste e arrasado com a partida da sua parceira, se mostra resignado ao mergulhar na história de Teresa e nos poemas de Bandeira, verificando a potência dessas vozes. Além da presença da sutileza nos escritos de

¹¹³ O título do livro faz referência a um verso do poema de Manuel Bandeira, “Pierrot Branco”.

Lisboa, Luciene de Azevedo (2004, p.152) destaca outros elementos como preponderantes na obra da escritora:

na possibilidade de cultivar silêncios, marcando-se como uma alternativa ao espetáculo de uma vertente neonaturalista, esmerando-se na precisão descritiva, deleitando-se com as minúcias e valendo-se da memória como um suporte, o segredo ganha um valor de positividade para a literatura de Adriana Lisboa. Funciona como uma espécie de causa contratual básica no pacto de leitura que a elegância da prosa de suas histórias oferece aos leitores. A suspeita de que algo permanece "no ar", como uma aparição meteórica, é sustentada pelo olhar desviado para o punctum, por uma obliquidade no enfrentamento com o presente, pelo cultivo da sutileza, desreificando uma ótica inconsciente para valorizar a contingência, o despojamento, a economia, a simplicidade. Uma vez que o leitor aceite essas estratégias, estará no segredo das tramas dos romances de Adriana Lisboa.

O mistério da morte de Teresa se torna o segredo da história, que sutilmente oferece a suposição e o silêncio como respostas ao fato. A retrospectiva feita pelo personagem principal preza pela economia de palavras¹¹⁴ e das próprias situações. Esse cuidado em escolher os temas e a maneira como expõe os dramas humanos são um contraponto ao que Antonio Carlos Secchin chama de tendência da literatura contemporânea: o retorno do naturalismo. A esse respeito, ele destaca o seguinte: “avessa ao neo-naturalismo que parece predominar em nossa ficção contemporânea, com doses equinas de sexualidade e violência, Adriana, voluntariamente, se engaja na suavidade de um ‘tom menor’” (SECCHIN, 2004). E não é uma sensibilidade tradicional ligada ao signo feminino, pois esse percurso é desviado ao encontrarmos um narrador, ou seja, o sexo masculino (cf. PINTO, 2003).

Os últimos oito meses de contato com a escritora Teresa são descritos pelo narrador num tom que valoriza o cotidiano e os pequenos fatos, como o contato fugaz com uma antiga namorada chamada Marisa. O enfoque maior é dado aos sentimentos provocados pelas situações pelas quais ele passa e que rememora. A metalinguagem também se torna carro-chefe do romance, seja nos momentos em que os versos de Bandeira¹¹⁵ são intecalados ao enredo e aparecem nos títulos dos capítulos e do próprio livro, seja quando são descortinadas as engrenagens da escrita, ao vislumbrarmos o narrador e a escritora Teresa no ato da

¹¹⁴ Com referência a isso, Lisboa lembra as lições que aprendeu com os autores que buscam a síntese nos seus escritos: “a consciência de que menos é mais. A verbosidade não serve para nada além de causar náusea, e um texto derramado, hiperbólico, periga resvalar para o melodramático e o ridículo. Por isso, com Bandeira e também com outros autores, sobretudo poetas – João Cabral, Bashô – tenho prestado muita atenção na lição da simplicidade e de dizer o essencial dizendo o mínimo” (VASSALLO, 2011).

¹¹⁵ Em resenha publicada no *site Literaturas contemporâneas: narrativas do século XXI*, Neila Brasil Bruno (2015) além de atestar a utilização das poesias de Manuel Bandeira no romance, afirma que o livro se transforma no relato da experiência da leitora Adriana Lisboa.

produção de sua literatura. Enfim, a narrativa funda-se “[...] em duas dimensões distintas porém complementares: ao tempo em que lança um olhar doce em relação ao amor, funciona, paralelamente, como uma deliciosa investigação cujo objeto é o próprio processo literário” (MOUTINHO, 2004).

Na capa da primeira edição do livro, verificamos uma corda caída no que parece um parapeito instalado em frente ao mar, uma alusão, talvez, ao mistério da possível morte por afogamento acidental ou por suicídio, sugerida no enredo. Já na segunda edição, a imagem frontal da obra é substituída pelo calçadão próximo às praias cariocas, em formato de ondas do mar. As pedras portuguesas, que se alternam entre brancas e pretas, fazem menção ao mar e também, acredito, a certa ambiguidade do que será exposto nas páginas que se seguem: a personagem principal morreu de fato ou ainda vive? Os títulos dos capítulos fazem referência a poemas do autor modernista, compilados no livro *Estrela da vida inteira* e a obra é baseada também no relato autobiográfico “Itinerário de Pasárgada”, de 1977, nas *Crônicas da província do Brasil*, de 1997, em poemas do escritor japonês Bashô, traduzidos por Bandeira, na *Correspondência de Mário de Andrade & Manuel Bandeira*, publicadas em 2000, e no livro *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelo seus contemporâneos*, de 2000 (cf. LISBOA, 2003, p.137). Lisboa coloca as referências desses textos no final do seu livro e podemos ler esse ato como uma espécie de “controle do imaginário”. Além disso, ela evita qualquer acusação de plágio, mostra que é um diálogo e constrói um pacto de leitura ficcional. Os trechos das obras aparecem transcritos em itálico ou reescritos, dentro do fluxo narrativo¹¹⁶. Não é sem intenção que exista como base do romance¹¹⁷ diversas referências. A obra é resultado da sua dissertação de mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro, como se afirmou anteriormente, e teve o apoio do Programa de Bolsas para Escritores Brasileiros da Fundação da Biblioteca Nacional. Sendo um trabalho inicialmente acadêmico, acreditamos que Lisboa tenha feito leituras de livros de críticos sobre o assunto para ajudar na elaboração da sua obra. No entanto, essas referências não aparecem nessa lista final. Talvez se instale aí uma valorização da ficção em si, em comparação com a leitura especializada e uma ênfase na faceta escritora de Lisboa e não de intérprete. Ao colocar praticamente apenas títulos de literatura nessa seção ela possivelmente destaca os gêneros que dialoga mais diretamente com sua obra. Em entrevista, Lisboa detalha um pouco suas motivações para escrever o romance:

¹¹⁶ Esse esforço de Lisboa em destacar as citações do seu texto foi reconhecido por resenhistas como Moutinho (2004) e Pinto (2003).

¹¹⁷ O livro também foi publicado em Portugal com o mesmo título, em 2005, pela editora Temas e Debates, e na Suécia, com o título *Colombines Kyss*, também em 2005, pela editora Boca/Pocky.

não basta ter o mapa de uma cidade e o nome de suas ruas para dizer que um personagem caminhou até a esquina da rua tal com a tal e virou à direita. Isso é algo que você pode fazer em qualquer lugar e em quase qualquer época, desde que tenha esses dados. Para mim, é importante pensar em quem esse personagem esbarrou ao virar aquela esquina, ou no sinal de trânsito que viu ali, ou no que estava escrito no muro. Para isso, é importante ter a experiência dos lugares. Aquilo que mais me motiva a escrever são sempre esses pequenos detalhes e, por causa disso, me interessou também escrever um livro a partir da obra do Manuel Bandeira (*Um beijo de Colombina*), um poeta que dedicou o olhar às coisas da ordem do prosaico, do cotidiano, do pequeno, e não da ordem das grandes estruturas. (PELLANDA, 2010)

Mais do que uma homenagem, o livro se tornou um exercício para se alcançar, na prática, o que ela observava na teoria na produção do poeta pernambucano: a busca pela simplicidade. Na maioria das resenhas lidas, sempre se faz referência a esse fato. Adriana Lisboa embarca, dessa forma, no que Flávio Carneiro (cf. 2005, p.61) destaca como sendo uma característica da prosa pós-moderna, que é a reescrita, inclusive de produções modernistas. João Paulo Dias (2012, p.4) exemplifica esse processo da seguinte forma:

o processo de reescritura se deixa perceber já no primeiro capítulo, quando o narrador-personagem, namorado de Teresa, se apropria de alguns versos de Bandeira, às vezes lendo-os como poemas, outras vezes usando-os na fala, sem marca de citação. Exemplo dessa assimilação encontramos no seguinte trecho: “Talvez por causa do poema, em que meus olhos foram dar, depois que abri o livro casualmente na página 142, resolvi comer uma maçã. E repeti, lembro-me bem: Dentro de ti, em pequenas pevides, palpita a vida prodigiosa, infinitamente”.

O espaço criado por Lisboa é de um Rio de Janeiro em seu lado B, e se passa pelas ruas e lugares por onde Bandeira circulou, tais como Moraes e Vale, Vila Isabel, Cinelândia e Lapa. Inclusive, em uma das cenas finais da obra, o narrador encontra Teresa justamente na casa, onde Manuel Bandeira morou. Nesse ponto, tem-se o clímax da história, intitulado pelo narrador como “afogamento às avessas” (LISBOA, 2003, p.116), por causa desse retorno inesperado. Outro ponto destacado pelos leitores de sua obra é a crítica à indústria do belo. Nas palavras de Marcelo Moutinho (2004),

a força de tal premissa está emblematicamente expressa no prisma afixado na porta da varanda da casa de Teresa, a mesma "varandinha de outrora" que ainda existe, pois "foi apenas o outrora que se acabou". "Aquele pequeno prisma de vidro, que lançava mil arco-íris, borboletas acesas e inquietas, pelas paredes", mudando o foco e permitindo-lhe encontrar a beleza "que está nas frestas deste mundo, e que a tudo invade, quase secreta, tão silenciosa". "A beleza gloriosa de um quase nada", em suma.

Ao retratar o prosaico, o enredo desloca seu foco de modelos tidos como privilegiados pela sociedade. De fato, aquilo a que não é dada a devida atenção, passando despercebido, sobe à categoria de desfrutável em sua beleza. Escolher o objeto-prisma também remete ao poder do olhar em perspectiva e em diversas direções. Essas questões foram trabalhadas por Lisboa numa estrutura específica de autoficção – a especular. Esse tipo acontece quando existe um reflexo do livro ou do autor dentro da própria narrativa. A verossimilhança, por sua vez, torna-se elemento marginal, e a imagem autoral “[...] não está necessariamente no centro do livro; ele pode ser apenas uma silhueta; o importante é que se coloque em algum canto da obra, que reflète então sua presença como se fosse um espelho (COLONNA, 2014, p. 53). Entretanto, Lisboa não concorda muito com essa classificação, pois não acha que sua vida seria um bom tema e até menciona como cômodo escrever sobre si (cf. PELLANDA, 2010). Quando questionada a respeito disso, ela é muita enfática ao negar que escreva seguindo esse formato:

todos os meus romances relatam, até um certo nível, experiências vividas por mim ou relatadas por outros, paisagens observadas, pessoas que conheci, e essas coisas se costuram umas às outras sem regra nem critério. Então, há elementos autobiográficos em todos eles, mas não de forma intensa ou significativa o bastante para que eu possa considerar algum deles uma autoficção. Na verdade, é como se a minha vida aparecesse em pinceladas sobre a ficção, que para mim é sempre muito mais relevante. Acho, inclusive, que o maior privilégio que um autor de ficção tem é o de poder entrar na pele do outro – qualquer outro – então me interessa muito mais imaginar como seria a vida de uma senhora de oitenta anos, de um refugiado político ou de um animal do que me estender sobre as minhas próprias experiências. (MARTINS, 2014, p.209)

Apesar de entender que existem rastros autobiográficos em suas produções, Lisboa não os considera significativos o bastante para rotular seu romance como autoficcional. Todavia, não há como negar que existe essa interface, borrada, porém, pela forma sutil e até silenciosa como ela trabalha os dados ficcionalmente. A personagem Teresa desaparece do enredo num momento de grande ascensão profissional, como se quisesse deslocar a ênfase dada à celebridade escritora, para o texto que ela produziu, já que a ausência física seria substituída por sua obra. O suposto afogamento pode ser lido pela chave metafórica: um mergulho dado nas “frivolidades” oferecidas pelo mundo do *glamour* podem ou fizeram submergir o que de fato é colocado como importante: o texto literário. Isso coaduna muito com a postura abraçada

pela escritora carioca, ao valorizar os aspectos mais práticos da vida do escritor. A autora, a esse respeito, declara o seguinte:

eu procuro, já percebi que um pouco demais, quebrar essa visão mitificada do escritor. Acho que aquilo que a gente faz, o que fazemos é um trabalho importante no mundo como qualquer outro trabalho importante no mundo. Por acaso a gente escreve. Poderia estar aí sendo/ser mergulhadora, astronauta, musicista, ou, seja lá o que for/fosse. São trabalhos viáveis, possíveis, eu sei disso. E que essa coisa, essa aura em torno da atividade do escritor ou do artista, de um modo geral, é algo que a gente precisa colaborar para diminuir um pouco. Porque isso gera egos inflados demais. Na verdade, o que é importante não somos nós, é o nosso trabalho, aquilo que a gente faz, são os nossos livros – são muito mais importantes do que nós escritores, artistas, sei lá. Para mim é uma coisa simples ser escritora, porque eu gosto, em primeiro lugar. É um cotidiano muito simples, não preciso beber, não preciso me drogar, não preciso fazer nada. É uma atividade que eu faço. Eu sou mãe, entende? Moro num país que não tenho ninguém para ajudar, eu faço absolutamente tudo: sou mãe, faxineira, cozinheira, todas as coisas que são necessárias de ser dentro de casa, e escrevo também. Nos momentos que eu escrevo, é claro, são momentos de profunda introspecção, de profunda solidão, silêncio... Uma viagem para dentro de mim mesma, para dentro dos meus pensamentos e tudo mais. Mas também uma forma de contato muito intensa com o mundo. (MELLO, 2009)

O que de fato Lisboa enfatiza é o cotidiano daquele que é considerado, por alguns, como um artista, que se instala acima do bem e do mal. Ela não quer engrossar, portanto, esse tipo de mitologia do *glamour*, que ronda a imagem do escritor. Fato semelhante ocorre, provavelmente, com a sua personagem-escritora Teresa, que se refugia para viver suas atividades diárias, ao passo que seu desaparecimento da mídia permite que sua obra se torne o foco.

As resenhas encontradas sobre o livro elogiam muito a obra, destacando só as passagens que sintetizam o brilhantismo da narrativa. Outro ponto recorrente é a comparação feita entre a premiada Lisboa e a não menos laureada Teresa, sua personagem. De um mês para o outro, a escritora da ficção ganhou dois prêmios e sua produção, que se restringia a três livros de contos publicados numa editora “menorzinha”, foi incrementada por um romance impresso por uma grande casa editorial, o que lhe proporcionou largar suas turmas numa escola pública e suas aulas particulares (cf. LISBOA, 2003, p.23). Esse ponto desdobra a relação íntima entre o sucesso na carreira e a valorização de sua obra. Pode passar despercebida mas está lá construída a relação de causalidade entre elogio e premiação. A percepção dessa conexão é feita através de comentários esparsos, o que chamaremos de atos críticos. Não é um personagem de crítico que é caracterizado, como nos outros romances analisados no capítulo dois. Verificamos as observações da crítica sobre o sucesso do autor e

suas boas relações no campo literário. O aparecimento desses atos acompanham a estrutura da obra de Lisboa: surgem através dos silêncios e da sutileza. O desdobramento dessa presença quase ausência da crítica é realizado a partir de duas vertentes: a primeira se relaciona com a metalinguagem e a segunda, com o fortalecimento dos laços modernistas.

Formado em Letras, o narrador deixa transparecer, logo nas linhas iniciais, o potencial intérprete que é: “minha relação com as palavras sempre fora bem diferente. Nunca tinha tido vontade de escrever, nem ficção, nem poesia, nem nada. Estava do lado de lá, era só leitor e ponto final” (LISBOA, 2003 p.23). Antes de utilizar a linguagem de forma autorreflexiva, o personagem João monta a sua imagem de Teresa como escritora e reforça os usuais estereótipos que associam essa profissão a uma vida mais reclusa, ligada ao sossego; ao mesmo tempo, debocha da inflação de artistas que se nomeiam escritores, mas que não têm nenhuma publicação de relevância (cf. LISBOA, 2003, p.30). Dessa forma, ele começa a caracterizar Teresa, o que vai ser importante quando ele for ler sua obra em interação com as poesias de Manuel Bandeira, e essa metodologia de leitura é um ato crítico. Vale notar que o narrador não dá importância ao sobrenome dela, dando a entender que Teresa poderia ser qualquer outra escritora (cf. LISBOA, 2003, p.48). Ele a acompanha, desde o momento da concepção da ideia do novo romance, até o seu processo de confecção. Sua avaliação do livro, anterior ao de homenagem a Bandeira, é a seguinte:

o romance que Teresa acabava de revisar eu li na semana seguinte, numa impressão encadernada com espiral, gorda e desconfortável de duzentas e setenta e três páginas. Gostei, havia uma trilha policial noir mas sem aquela previsível agilidade de roteiro de cinema. Era instigante, intrigante e saboroso. Bem escrito à beça. A narrativa do romance policial de Teresa era rocambolesca, ia e vinha, fazia curvas, mas depois se encontrava unindo detalhes que eu, leitor, nem imaginava se corresponderem. Desnecessário dizer que eu teria mudado umas coisas, sobretudo umas digressões longas que me pareciam desnecessárias, mas ela me dizia a gente economiza ali, depois se demora um pouquinho mais aqui, nisso está a graça. (LISBOA, 2003, p.42)

João representa, de maneira geral, os leitores especializados que construíram uma imagem positiva da autora. Por sinal, ela é sempre descrita, por ele, como uma autora de sucesso (com direito a reportagens especiais, entrevistas e divulgação televisiva) e em ascensão – simbolizada pelo aumento de prêmios recebidos, um inclusive da Academia Brasileira de Letras e o outro concedido por uma empresa francesa, chamado Benoît Vauville. O alcance da sua carreira toma, portanto, proporções internacionais e o retorno financeiro conquistado através de seu trabalho literário aumentou. Sem falar que a suposta morte prematura por

afofamento faz com que ela vire notícia nos telejornais e, simultaneamente, alavanque a venda dos seus livros, que se tornam *best-sellers* e se transformam em filmes. A essa multiplicação de referências e leituras surge até a possibilidade do lançamento de uma biografia. É essa configuração que permite dizer que a escritora estava em um momento de consagração.

Outra situação em que fica patente o uso da metalinguagem como um ato crítico é quando o narrador descreve sua namorada como um personagem. Isso pode ser verificado no seguinte trecho:

se a vida imita a arte, que imita a vida, que imita a arte, Teresa era um personagem de Teresa. Ela se inscrevia. A vida de Teresa era o romance da vida de Teresa. Parece que ela me ensinou a olhar para os dois extremos: para a Branca de Neve no jardim da casa na rua Dona Maria, para a Branca de Neve vencedora do Oscar, rica e glamourosa, recebendo cachê com vários dígitos, em dólares. Para a rosa na lanchonete de beira de estrada perto de Resende. Para as rosas caras das floriculturas, expostas atrás de vidros impecavelmente limpos, formando belos arranjos com ramos de trigo e cipreste, violetas e orquídeas. (LISBOA, 2003, p.62)

Nessa passagem, o destaque é para o reconhecimento da representação como o gatilho, para se perceber a diversidade da linguagem e da vida. Além disso, o personagem João se percebe dentro de um cenário, “um imenso mundo cenográfico” (LISBOA, 2003, p.122) feito de palavras, as de Teresa e as de Lisboa. No entanto, a revelação literária desapareceu e o que ficou foi um livro a ser acabado. Nesse momento, podemos verificar a outra vertente do ato crítico, ao se dar atenção privilegiada aos modernistas, em especial a Manuel Bandeira. Ao assumir para si a responsabilidade de dar continuidade ao projeto-homenagem ao poeta, o narrador reafirma a reverência ao cânone literário e o ímpeto de participar dessa tradição, mas em diferencial. O elogio que estava fixado em Teresa, agora desliza para a poética de Bandeira, que, por sinal, é descrito também como sendo um autor bastante premiado. O percurso traçado começa com uma das preocupações da crítica, que é verificar as margens do texto ficcional de Teresa, com suas anotações prévias, rascunhos, escolha de referências, que no caso em questão, seriam os poemas de Bandeira. Posteriormente, inicia-se uma investigação da vida e da obra do autor de *Estrela da vida inteira*. Em meio a fotografias, a jornais da época da Semana de Arte, e das memórias do poeta acerca do universo modernista da década de 1920, o narrador descobre o seguinte: “Manuel Bandeira se dizia um poeta menor, você sabia?, Teresa me contou, uma vez. E já ouvi crítico afirmando que o talento anda junto com a falta de humildade. Imagina” (LISBOA, 2003, p.83). As descobertas são

ampliadas para o cotidiano de outros modernistas, rotina observada, por exemplo, nos encontros em restaurantes e nos bastidores da compra feita por Mário de Andrade, do quadro *O homem amarelo*, de Anita Malfatti. Todo esse cuidado em conhecer as relações do campo da época facilitam o entendimento da estética literária do movimento, que teve seu auge no século XX.

O que, em primeira instância, era vontade de continuar o romance da namorada se transformou num ato crítico, de redescoberta do legado modernista para a cultura brasileira. É o que ele chama de “a arte de ver a arte” (LISBOA, 2003, p.110). Podemos afirmar, também, que o próprio livro de Lisboa, que é um pouco de Teresa¹¹⁸, é um requerimento para partilhar da tradição, em forma de pastiche. A busca pelo tom lírico do autor pernambucano, em meio a seu toque quase contido, a coloca dentro e para além da estética modernista. Uma cena sintetiza muito esse desejo, que aparece tanto em Teresa e João, quanto em Adriana Lisboa. Na passagem, o personagem-narrador está diante do brilho emitido pelo computador e pelo abajur, em formato de moça, “[...] em seu gesto art nouveau, com seu corpo art nouveau, segurando a cúpula de cristal azul. [Para ele], não era mais preciso ser absolutamente moderno, dizia a moça sob a cúpula, num sorriso pálido. Não era mais preciso ser, absolutamente” (LISBOA, 2003, p.111). É emblemático colocar, lado a lado, um elemento que se refere a uma arte de transição entre os séculos XIX e XX e um computador, sintetizando essa concomitância de referências numa mesma época. Isso rasura também a necessidade da busca de um *ethos* homogêneo e totalmente coerente. Ademais, há um traço fortemente contemporâneo nas entrelinhas do romance, que é esse hábito de falar de si através do outro e o próprio narrador afirma isso, ao declarar que o que ele escreve segue essa trilha: “minhas memórias de outra pessoa” (LISBOA, 2003, p.128). Esse livro, em suma, sintetiza como, nos últimos tempos, a crítica vem sendo vista: também como uma arte, por reunir, em um único texto, o trabalho cuidadoso com a linguagem e a reflexão crítica. Sem esquecer que, de fato, esse romance é fruto de um trabalho acadêmico, ou seja, mobilizado por questionamentos teóricos.

Ao pensar estar narrando, João acaba se reconhecendo como personagem: “quem sabe este pierrô abandonado não passa de um personagem a trafegar meio sem jeito pelo enredo que ela, autora, colombina, já traçara de antemão?” (LISBOA, 2003, p.132), deixando a

¹¹⁸ À semelhança de José Castello, que escreveu um livro que é, também, a produção do seu personagem principal, Adriana Lisboa também produz uma obra que é legada a sua personagem Teresa. Esse processo mostra os atores do campo literário em atividade. Já o livro *Cordilheira* tem uma mulher como narradora.

parafernália escritural à mostra. Um narrador imparcial aparece para finalizar o texto com uma impressão sobre a crítica:

Teresa ainda não sabe se é um bom livro. Jamais saberá. Jamais terá critérios para avaliar aquilo que ela mesma escreve. Mas tampouco se deixará oscilar demais com o que os outros dirão. Isso porque as suas próprias palavras ficam, para ela, num lugar um tanto quanto inacessível. Teresa dificilmente será uma boa leitora de Teresa. (LISBOA, 2003, p.134)

O fato é que a obra de Teresa foi bem recebida e elogiada e, se isso se torna crucial na sua ascensão meteórica como profissional da escrita, o mesmo ocorre com outra personagem de um romance contemporâneo. Construída por Daniel Galera, Anita se vê, do dia para a noite, viajando para a Argentina, com o intuito de divulgar seu livro e colher os frutos de sua boa relação no campo. Antes, porém, de verificarmos como se dão esses contatos nessa ficção, e a participação da crítica para fortalecer tal intento, observaremos o enredo e como foi a recepção de *Cordilheira*¹¹⁹, no meio especializado.

4.3.2 *Cordilheira*

O livro conta a história da escritora Anita, que, diante da morte do pai em um acidente, da falta da mãe que nunca teve, pois ela morreu em seu parto, do suicídio de uma amiga e do término de um namoro, decide mergulhar de cabeça em experiências novas. A oportunidade surgiu quando foi convidada para ir até Buenos Aires, em virtude do lançamento da tradução do seu livro, *Descrições da chuva*. Ao se envolver com um fã misterioso e seus amigos, descobre o extremo limite entre a empiria e a ficção. A respeito da trama, Galera declara:

havia a ideia de fazer um livro que tratasse, na própria trama, e explicitamente, da questão do limite entre real e ficção, entre vida pessoal e literatura, ao mesmo tempo confrontando um pouco essa impressão de maturidade. Pensei: “Vou fazer um livro que saia um pouquinho do que costumo fazer, talvez um pouquinho experimental, e que trate dessa coisa metaliterária de forma mais explícita”. Aí começou a surgir o personagem da Anita [de *Cordilheira*]. E aí entra outra coisa que influenciou: a vontade de escrever um livro inteiro do ponto de vista de uma mulher, não necessariamente em primeira pessoa. Também para fugir de uma zona de conforto, e por eu achar que as mulheres, pelo menos as da minha geração,

¹¹⁹ O romance também foi publicado em Portugal, pela editora Caminho. O título do livro, segundo Galera (cf. SIMÕES, 2008), surgiu da sua visita à Terra do Fogo, extremo sul da Argentina. O lugar possui uma paisagem, que é resultado do movimento das placas tectônicas. Além disso, nas palavras de Galera (CARPERGGIANI, 2015), “a cordilheira é símbolo da proteção, da domesticidade e do afeto que Anita procura e que o mundo, de acordo com ela, parece disposto a lhe negar. Me comovi com a mesma frase que ela e demorei um pouco para me dar conta, na ocasião, de que estava lendo aquilo pelos olhos da minha personagem”.

que estavam à minha volta, eram um assunto mais interessante naquele momento do que os homens, que estavam mais ou menos na mesma. (RASCUNHO, 2012)

Esse relato é interessante, pois abre uma brecha para entendermos que esse romance também pode ser considerado uma autoficção. O tipo específico, segundo a classificação de Colonna (cf. 2004, p.75), encontrado na obra é o fantástico, onde o escritor é o personagem principal, mas tem sua história transformada para se distanciar da verossimilhança, fato que acontece também no livro *Talk Show*, de Arnaldo Bloch. O autor, portanto, sendo personagem, se torna um objeto estético e “o leitor experimenta com o escritor um ‘devir ficcional’, um estado de despersonalização, mas também de expansão e de nomadismo do Eu” (COLONNA, 2014, p. 42). À semelhança de Lisboa, Galera também não reconhece totalmente a classificação autoficcional de sua obra, considerando esse gênero como uma tendência passageira. Em um artigo publicado em sua coluna semanal, no jornal *O Globo*¹²⁰, ele argumenta sobre tal postura: “submeter a ficção a qualquer dicotomia do tipo real/inventado ou vivido/imaginado é transformar algo que na maioria dos casos não passa de uma curiosidade em uma visão totalizante, simplificada e pobre dos prazeres e mistérios que envolvem a escrita e a leitura” (GALERA, 2013e). No entanto, ele foi traído pelo próprio discurso, pois verificamos fortes traços de verossimilhança, em meio à ficção.

Assim como Teresa, do livro *Um beijo de Colombina*, Anita rejeita seu romance, seu sucesso e busca, na viagem até Buenos Aires, uma maneira de fugir desse universo literário, ao mesmo tempo em que toma a decisão de já ter chegado a hora de ser mãe. Reconhecida pela crítica e ganhadora de diversos prêmios, Anita não deseja participar desse universo de legitimação literária. Percebemos em um depoimento de Galera que, assim como Lisboa, ele destaca a necessidade de não superestimar a posição da literatura na cultura¹²¹: “é algo que às vezes me incomoda, que distorce seu real valor, como os eventos literários, a crítica etc. A

¹²⁰ Em outro artigo publicado na sua coluna, chamado “Maconha”, Galera brinca com as noções autoficcionais, ao declarar sua relação com as drogas, citando até as que usou, para no final dizer que não fumou nada; embaralhando elementos factuais e ficcionais. A seguir, um trecho do artigo: “a maioria das drogas, como o sexo, não são inerentemente boas nem ruins. Há riscos e prazeres, e os desenlaces possíveis envolvem consciência individual e social, bem como o reconhecimento da complexidade e variedade da experiência humana. É uma visão utópica, estou ciente, e pior que isso: é uma utopia que não risca do mapa as dores e os derrotados. Mas é isso aí mesmo. Não fumei nada” (GALERA, 2014h).

¹²¹ A respeito das motivações que o fizeram produzir o livro, o desejo de escrever sobre a questão da exposição do escritor está entre elas, como podemos observar no seguinte relato: “numa época em que eu andava refletindo sobre o significado de coisas como autoria, identidade, exposição da privacidade e os limites entre biografia e ficção na literatura, o romance de Mariás [*O negro dorso do tempo*] forneceu a faísca inicial para meu projeto seguinte. Decidi que queria escrever um romance ao redor de uma intriga literária em que noções de realidade e ficção se borrassem. Tratar das formas como a literatura pode interferir na vida de autores e leitores, dos mistérios e enganos que cercam a vida literária. Imaginei uma jovem autora às voltas com um grupo de escritores excêntricos que se interessa nem tanto por ela, e sim por um de seus personagens” (CARPEGIANI, 2015).

postura de Anita não é a minha. Mas tem uma coisa que ela diz que poderia sair da minha boca, que é não gostar de quem fala literatura como se tivesse letras maiúsculas, sempre" (SIMÕES, 2008). No entanto, ao dar enfoque a um tipo de seita literária, que leva à risca, a referencialidade da literatura, a colocando como elemento muito importante para a vida, chega-se a um ponto contraditório. Nas palavras de Breno Kümmler (2012), "é estabelecido um tipo de fascínio por aquilo que se considera errado (ver a literatura com L maiúsculo, [...]), um tipo de romance-tese às avessas. Infelizmente, o desfecho deste envolvimento se dá de forma apressada, roubando o enredo da tensão e força que poderiam alcançar". Posteriormente, discutiremos, com mais atenção, a questão desse grupo literário, cujo destaque é perceptível na obra.

Narrado pela personagem principal, o romance tem várias referências a livros consagrados, como ao usar o nome José Holden para nomear o fã argentino, em alusão ao livro *Apanhador do campo de centeio*, de J. D. Salinger, e ao fazer menção a um grupo de intelectuais que pode ser visto também em *O jogo de amarelinha*, de Júlio Cortázar; e a Roberto Bolaño, com o romance *Os detetives selvagens*. O autor, ao colocar uma mulher para contar a história, se vê no desafio de adequar esse discurso, algo que foi bem visto por alguns: "um ponto muito positivo do romance é a voz feminina que convence e não é uma estilização de Clarice Lispector e suas xerocadoras. A ideia da existência de uma voz feminina transcendental é ridícula, ninguém discute a existência de uma voz masculina" (KÜMMEL, 2012). É observada a utilização da linguagem mais carregada, com o uso até de palavras de baixo calão, para serem atribuídas a uma mulher, fato que toca em estereótipos ligados ao universo feminino. Por tratar de questões relativas ao comportamento da mulher, mais conectado com as mudanças acontecidas entre o final do século XX e início do século XXI, o livro foi reconhecido como representante de uma geração "[...], em que os desejos e anseios não parecem mais amparados por um processo histórico, mas por um lapso em que a decisão individual parece afogada em meio às decisões que tomam pelo mundo afora" (RIBEIRO, 2013). Cabe nesse momento destacar que tanto Galera quanto Lisboa descentram a figura do protagonista ao não promover a correspondência de gênero com seus criadores. A escritora carioca dá voz a João e o autor paulista cria Anita. Esse recurso serve para demonstrar o afastamento que eles queriam destacar dos fatos biográficos em sua produção ficcional. Se os personagens fossem do mesmo gênero dos seus criadores essa correlação poderia ser mais facilmente deduzida. Vale destacar que, num tom moderno, eles querem promover a primazia da literatura em

relação aos relatos de vida e não a sua interligação, como podemos atestar nas declarações dadas em suas entrevistas.

O espaço onde se passa a trama de Galera é prioritariamente argentino, tendo seu clímax na já referida Terra do Fogo e as descrições desse lugar são elogiadas e associadas a uma excelente capacidade de Galera em montar cenários (cf. KÜMMEL, 2012). Assim como Adriana Lisboa, Daniel Galera recebeu muitas críticas positivas do livro *Cordilheira*, que foi até considerado como resultado da fase menos amadora do escritor. Mas uma resenha de uma obra mais recente, em especial, chamou atenção por destacar o bom relacionamento no meio cultural como elemento importante para a carreira. O artigo de Thiago Blumenthal se desenvolve a partir da afirmação de que a crítica que tem sido feita ultimamente é muito superficial, e preocupada em ajudar nas vendas. Posteriormente, ele descreve suas impressões sobre Daniel Galera, no momento do lançamento de seu sexto livro, intitulado *Barba ensopada de sangue*, de 2012:

Daniel Galera, que não é nem John Lennon, nem Borges, recebe uma capa enorme da Ilustrada nesta quinta-feira (8). Não questiono a capa. O autor é badalado — o lançamento de seu novo livro está sendo aguardado faz um tempo. O autor, não vamos nos esquecer, está na lista dos mais importantes jovens brasileiros da atualidade, de acordo com a Granta. Goste ou não dele, tenha ele ou não méritos literários, está em evidência. Semelhantemente a John em 78, a Borges em 84. Pobre Brasil. Mas o que temos é Daniel Galera. Diferentemente do futebol, em que para se ter destaque, é preciso ser craque, o mesmo não ocorre com as artes no Brasil. Ganha quem é melhor relacionado, quem é bonito, quem sai bem na foto, quem tem uma tatuagem *cool* no braço esquerdo. (BLUMENTHAL, 2012)

Mais do que notar que os aspectos extraliterários são preponderantes na projeção do artista, colocando em segundo plano a qualidade de sua obra, o crítico ainda observa as estratégias utilizadas para consolidar esse espaço conquistado. Ao perceber, que a reportagem da capa da Ilustrada, em 8 de novembro de 2012, tecia muitos elogios ao autor e a sua obra – que a essa altura já passeava por terras estrangeiras – e que não dialogava com o artigo publicado dentro do jornal, cujo parecer era desfavorável ao romance, Blumenthal constata que a opinião de um jornalista não especializado é mais importante que a de um estudioso da área. A capa em questão foi feita por Fabio Victor, que não dispensa comentários positivos: “ao longo das 424 páginas, surgem sobejos narrativos, mas o romance cativa por uma voz autoral refinada, pela tensão intermitente, pela descrição detalhista de cenas, diálogos e personagens e pela tessitura sensível das tramas familiares e amorosas” (VICTOR, 2012). Já o doutor em teoria literária pela USP, Alfredo Monte (2012), autor do artigo publicado dentro do jornal, acredita mesmo

que “Galera sucumbe, enfim, a uma caricatura do romance de fôlego, e a agonia da narrativa lembra esses portentos formidáveis, esses cetáceos que encalham e morrem na praia, aqui e ali evocados no livro, desastre a que assistimos com fascínio e horror”.

Se o destaque maior foi dado ao elogio da obra e à consagração do artista, verificamos logo que isso pode ser um sinal do que, de fato, a aclamação tem sido mais valorizada nos meios que divulgam os trabalhos literários. Esse comportamento da mídia é evocado, curiosamente, quando são construídos os alicerces que sustentaram a ascensão meteórica de Anita, no livro *Cordilheira*. Como a crítica não aparece em forma de personagem, explicitamente, assim como ocorreu na estrutura de *Um beijo de Colombina*, apontamos aqui dois atos críticos. O primeiro seria correspondente ao elogio e à amizade, como molas propulsoras da carreira da escritora, e o outro se assemelha muito ao que Lisboa construiu em seu livro, que seria a utilização da metalinguagem.

Logo no início do romance, temos contato com a relação tecida entre a crítica positiva e as oportunidades de exposição da figura do autor. O trecho, a seguir, exemplifica essa situação:

tinha recebido no dia anterior um e-mail empolgadíssimo do meu editor argentino dizendo que *El País* havia publicado uma resenha favorabilíssima, que o livro estava distribuído nas livrarias e em todos os estandes da Feira do Livro de Buenos Aires e que um programa de televisão local viria me entrevistar após o evento de lançamento para falar sobre a nova geração de autores brasileiros. (GALERA, 2008, p.16)

Como resultado da boa divulgação feita pelas resenhas, Anita conquistou sua inserção no campo literário argentino. Não se pode esquecer de mencionar a figura do editor Vicente Imbrogiano e da editora que, em *Cordilheira*, introduz Anita no mundo literário argentino e que organiza sua carreira ascendente. Ela foi apresentada aos agentes propulsores da cena literária, tais como a dona de uma rede de livrarias, Dolores Vaquero, um adido cultural, Bernardo Portela; e até o embaixador do Brasil na Argentina, Carlos Coronel.

Conhecer as figuras que formam o campo é de fato ampliar suas possibilidades de inserção nele e no livro sempre vão aparecendo mais oportunidades para Anita, a partir desses encontros e, principalmente, do contato com seu editor. Já é bem ventilada a noção de que o editor interfere, às vezes de forma decisiva, na obra e no gerenciamento da carreira do autor. Ao longo da narrativa, foram aparecendo marcadores que indicam esferas de legitimação, tais como as editoras e a crítica, contudo nas suas recorrentes acepções. O crítico é aquele que escreve resenhas elogiosas e favoráveis ao livro e o editor tem a competência de expandir o

alcance da obra, realizando os contatos necessários entre escritor, livrarias e leitores. Por que o crítico não comparece como aquele que faz uma leitura analítica da obra, sem pressupor um compadrio prévio, guiando a sua interpretação e tendo sempre como resultado o elogio? Talvez, de forma quase subliminar, se opere o enfraquecimento da atividade interpretativa como via potente de discussão e da própria criação da obra. Uma crítica mais acomodada, sem interferir no entendimento dos objetos artísticos, através de sua leitura atenta, pode ser desejada, talvez, com o intuito de não criar barreiras para a consolidação da carreira do escritor. Em contraposição a isso, Machado de Assis (1994, p.2) sentencia:

a crítica útil e verdadeira será aquela que, em vez de modelar as suas sentenças por um interesse, quer seja o interesse do ódio, quer o da adulação ou da simpatia, procure produzir unicamente os juízos da sua consciência. Ela deve ser sincera, sob pena de ser nula. Não lhe é dado defender nem os seus interesses pessoais, nem os alheios, mas somente a sua convicção, e a sua convicção, deve formar-se tão pura e tão alta, que não sofra a ação das circunstâncias externas. Pouco lhe deve importar as simpatias ou antipatias dos outros; um sorriso complacente, se pode ser recebido e retribuído com outro, não deve determinar, como a espada de Breno, o peso da balança; acima de tudo, dos sorrisos e das desatenções, está o dever de dizer a verdade, e em caso de dúvida, antes calá-la, que negá-la.

Mesmo com a busca da pretensa verdade, tão desejada no século XIX, verificamos no discurso do escritor e crítico realista bases interessantes para a produção de um texto analítico mais focado na obra e mais isento de compadrios e retaliações. O que se discute aqui não é definição de uma crítica perfeita construída a partir de uma metodologia única. Existem modos diferentes de se analisar textos literários e todos são legítimos. No entanto, há de se destacar o perigo de a crítica se colocar nos extremos: elogio ou desvalorização das obras em excesso, a ponto de não verificarmos a discussão sobre a literatura.

Outra cena em que observamos uma visão negativa da crítica, ao colocá-la como simples suporte de elogio, está presente no último capítulo do livro – *Descrições da chuva* –, numa mesa realizada para debate da obra de Anita, na 33ª Feira Internacional del Libro de Buenos Aires. A crítica Lucía Merello só aponta o lado positivo da obra, não levantando questionamentos que enriqueçam o debate. A citação da sua interpretação é longa, mas vale a pena ser colocada na íntegra:

[...] com *Descrições da chuva* Anita von der Goltz Vianna não apenas se inscreve na tradição de uma literatura feminina que evoca tanto Clarice Lispector quanto Lygia Fagundes Telles, mas usa-a como trampolim para alcançar novas alturas ou, numa metáfora mais em

harmonia com o romance, mergulhar em águas ainda não desbravadas. Ao narrar com imensa habilidade a história de uma jovem brilhante e emocionalmente instável que se entrega a uma relação intensa com um professor de seu curso pré-universitário, Vianna revela como ama uma geração de mulheres para as quais o amor romântico dá lugar a um novo tipo de sentimento. Para Magnólia, o amor não é cego nem idealizado. A completude amorosa é apenas um fator dentro de uma busca generalizada por realização pessoal e afirmação da identidade. Ou pelo menos é o que parece, até que o lado mais irracional e visceral da paixão se impõe quebrando qualquer ilusão de controle dos protagonistas, cujo destino inevitável é a fuga e o isolamento. A linguagem de Vianna é preciosista com os detalhes e parece buscar uma contenção que é constantemente sabotada por arroubos de puro virtuosismo, com resultados quase sempre animadores. Conforme sua protagonista perde o controle de suas escolhas de vida e do rumo da relação com o intrigante Tomás, um professor de física vinte anos mais velho e caracterizado por um fervor religioso algo perturbador, a linguagem do romance também vai se tornando cada vez mais imprecisa. Substantivos são descartados em favor de descrições vagas e por vezes óbvias daquilo que representam, fenômeno que ganha voltagem total no último capítulo, quando a chuva se torna a “água que cai do céu em gotas”. No inesperado e sinistro parágrafo final, a incapacidade de dar nome às coisas atinge o paroxismo: o ser amado torna-se nada mais que um ser “ereto a seu lado com dois membros apoiados no chão e outros dois pendendo ao lado do corpo” e é condenado, num gesto “belo e inevitável”, ao mesmo destino das gotas de chuva. Convém, contudo... (GALERA, 2008, p.48-49)

A avaliação da crítica ora elogia, ora se reduz à descrição do enredo, simplificando demais a leitura da obra. A preocupação inicial é de colocar a autora logo na esteira da tradição de escritoras incensadas pelo campo literário. A personagem Anita qualificou essa análise como “um monte de besteiras” e diz não ter mais paciência para ouvir a palestra. Há, portanto, uma desqualificação dessa atividade, feita pela própria escritora, reforçando novamente a ineficiência da leitura especializada, que só se resume ao elogio vazio.

O segundo ato crítico, percebido em *Cordilheira*, diz respeito à metalinguagem. As reflexões feitas por um grupo excêntrico de amantes da literatura simbolizam as interpretações, mas em extremo, realizadas pelos críticos. Partindo da máxima de que a literatura é a vida e a vida é a literatura, essas pessoas rompem as barreiras da representação e vivem o literário até as últimas consequências. A aproximação do fã José Holden da escritora revela um discurso quase doentio, fruto de sua confusão entre o factual e o fictício. Fascinado pela história de amor criada por Anita, ele a projeta na personagem principal, Magnólia, e deseja viver com ela as aventuras narradas. Já a autora brasileira permite a aproximação, por ver nesse contato a oportunidade de engravidar desse rapaz argentino. Envolvida por esse

desejo e sem calcular as consequências de se aproximar muito rapidamente de um estranho, a narradora conhece seus amigos Juanjo, Jorge Parsifal, Silvia, Pepino e Vigo. Todos a conheciam e tinham lido seu livro.

Num primeiro encontro entres eles, Holden lançou mão de um argumento que poderia servir para um crítico utilizar quando quisesse comprovar a forte presença do autor em sua obra. Anita, por sua vez, discorda dele. A seguir, o trecho da conversa:

- Descasque qualquer bom escritor – Holden continuou, gesticulando – e você verá que, no cerne, ele apenas elabora tudo que gostaria de viver, as pessoas que gostaria de ser, o mundo como apenas ele enxerga.
- Acho que não dá pra ser tão radical – retruquei. – É possível escrever sobre os outros, sobre experiências que não nos dizem respeito, mas rendem uma boa história. Colocar-se no lugar dos outros.
- Covardes! – berrou Holden. – Só covardes escrevem assim. (GALERA, 2008, p.90)

Nessa pequena passagem, já percebemos qual será a posição tomada pelo misterioso fã, o que explicará a forma como ele vê Anita: sem se descolar de sua personagem. Por sua vez, ela já acredita na operação de um deslocamento entre criador e criatura. Quantas vezes, numa leitura crítica, esses pressupostos são colocados em jogo e se tornam guias na interpretação? Por exemplo, Antonio Candido em seu texto “O mundo desfeito e refeito” descreve as bases de uma possível interpretação literária que considera esses fatores, mas sem tantos extremismos. No trecho abaixo, observamos as suas reflexões acerca do assunto:

como estudar o texto literário levando em conta o seu vínculo com as motivações exteriores, provindas da personalidade ou da sociedade, sem cair no paralelismo, que leva a tratá-lo como documento? A única maneira talvez seja entrar pela própria constituição do discurso, demontando-o como se a escrita gerasse um universo próprio. E a verificação básica a este respeito é que o autor pode manipular a palavra em dois sentidos principais: reforçando ou atenuando a sua semelhança com o mundo real. (CANDIDO, 1993, p. 30)

José Holden, em última instância, cria um universo próprio, ao vivenciar a história elaborada por Anita, sem, no entanto, percebê-la como ficcional. Dessa forma, não existiu o que Candido mencionou como sendo a interpretação dos movimentos que os autores fazem textualmente: o reforço ou atenuação da proximidade com os fatos. Existiu, assim, apenas equivalência estrita, o que simplifica muito o alcance da ficção, pois ela se reduz à reprodução de acontecimentos vivenciados ou vice-versa. O poder de criar outras realidades, discussões e até respostas para situações vividas é negligenciado pelo personagem Holden e seu grupo. É um tanto irônico Galera levantar essa questão, principalmente porque ele não acredita, assim

como Anita, nessa proximidade tão conectada entre ficção e vida. Trata-se, no meu entender, de uma ironia referente à autoficção e aos críticos que priorizam a relação entre autor e obra, sem mediações ficcionais.

Em meio a descrições dos hábitos do grupo, que saía à noite para ler e ir em festas, temos pistas das intenções de seus integrantes, como, por exemplo, quando citam o autor do início do século XX, Jupiter Irrisari (cujo trecho, do seu livro *Personajes*, aparece na epígrafe do romance) como uma grande referência, já que o escritor parou de escrever histórias e passou a vivê-las. Na palavras de José Holden, membro do grupo, “[...] a literatura era o caminho que podia nos levar mais longe no esforço de transcender a individualidade. Num certo momento, se convence de que era possível dar mais um passo. O que se pode alcançar por meio da palavra também poderia ser alcançado, de forma análoga, por meio da ação” (GALERA, 2008, p.96). Sem entender muito bem os motivos que levavam essas pessoas a pensarem dessa maneira, Anita discorda dessas noções extremas da arte literária, pois acredita haver: “[...] uma grande diferença entre o imaginado e o vivido, e o fato de eu atribuir um valor radicalmente maior ao segundo era a explicação mais provável para meu desencanto com minha própria escrita” (GALERA, 2008, p.120). Aqui cabe um parenteses: por diversas vezes, a personagem Anita reforça essa sua ideia, compartilhada com Daniel Galera, que em várias entrevistas reafirma a separação entre ficção e empiria.

Ao longo do enredo, mais situações extremas dessa relação entre literatura e vida são descritas, à medida que conhecemos os livros escritos pelo grupo e o que eles fizeram para concretizar tais histórias, como a de Vigo, que teve uma filha, com o objetivo de vivenciar o que escreveu. O ápice desse teatro absurdamente realista acontece quando Anita pensa estar grávida e começa a acreditar que tenha de fato traços de sua personagem Magnólia. Eles decidem ir à Terra do Fogo e realizar a cena final de seu romance, em que a personagem principal empurra seu namorado, o professor de educação física, Tomás, de um penhasco. No entanto, Anita, a tempo, desistiu e começou a perder seu bebê, mas já era tarde, pois Holden já tinha pulado e sumido entre as montanhas. As cenas beiram o extremo e o fantasioso, mas chamam a atenção para o debate sobre a potência da linguagem, sua função na vida dos leitores e até de uma pretensa aproximação do autor daquilo que escreve. Essas concepções de literatura embutidas no romance representam o ato crítico metalinguístico, que a todo tempo tenta produzir sentidos a partir das produções artísticas.

Para além do estudo da linguagem e das suas potencialidades, as relações de amizade sempre estão presentes, alavancando carreiras. Como o elogio ligado ao favorecimento do

compadrio é visto como negativo na sociedade, começa-se a operar, ao longo do tempo, um apagamento dessa ligação e o que, hoje, aparece de fato é só o elogio, ficando, atrás das cortinas, escondida no bastidor, a possível proveniência desses atos, a parte do compadrio e da amizade. As personagens Teresa e Anita parecem não querer mais escrever, pois fogem do circuito literário justamente no momento de maior sucesso. A primeira vai justamente para a casa de Manuel Bandeira, de quem deseja se aproximar e cujas técnicas modernistas deseja seguir. A segunda personagem, ao ir para outro país, Argentina, se depara com a metáfora da morte provocada pela proximidade extrema entre vida e ficção e desiste da prática, por percebê-la perigosa. Elas fogem devido a uma falta constitutiva, pois não se sentiam escritoras. Não adianta ser tão premiada, se ainda existe repetição dos mestres modernistas (no caso da personagem Teresa) ou tentativa excessiva de proximidade da realidade (tema vivenciado pela protagonista Anita), pois há a necessidade de se forjar uma identidade autoral própria. Essa ausência do autor após a fuga é substituída pela imagem de seu auge. A figura do escritor é construída tanto na presença ostensiva na mídia, quanto na ausência, como podemos verificar nos casos de Dalton Trevisan e dos personagens Teresa, de Adriana Lisboa e do fantasma de Castello. Diante disso, a engrenagem cultural entra no círculo vicioso: o escritor utiliza estratégias para ser colocado em evidência, a crítica o supervaloriza, o autor e sua obra continuam em franca ascensão, o texto especializado continua a se resumir a palavras cordiais. Para Laura Erber (2014), o problema não está no elogio, mas

[...] na diminuição do gesto crítico, agora reduzido a um sistema de ecos. Essas reverberações nem chegam a adquirir força de propagação poética, mas, claro, cumprem seu papel estratégico de estimular o leitor brasileiro a comprar, e talvez mesmo a ler, a literatura contemporânea dos conterrâneos. A estratégia, ainda assim, é mesquinha, pois abdica da possibilidade de uma crítica que articule diferenças, ou que se articula enquanto diferença em relação ao objeto tratado. O círculo não é só vicioso; a plasticidade da crítica se enrijece numa técnica de blindagem que se atém à exposição desnecessária e tediosa de temas e enredos, infantilizando o leitor. Embora a carícia crítica não possua as certezas da velha crítica normativa, é também arrogante ao seu modo, uma vez que serve para perpetuar a paz entre texto e leitor. A isso se soma o mote muito nosso de que, em matéria de crítica contemporânea, a receita ética a seguir é a de um falar apenas do que amo.

O excesso de cortesia, por conseguinte, deixa de perceber o conflito como parte constituinte de qualquer leitura que queira produzir algo novo e instigante. Se tudo está apaziguado, se o texto não incomoda e não desloca os discursos, a crítica se torna imóvel. A potência interpretativa se restringe ao poder publicitário e crítica e obra ficam protegidas dos olhares desconcertantes do leitor sedento por debates. Há de se considerar que os livros analisados

neste capítulo foram produzidos por escritores profissionais, que vivem da escrita e se constroem através de uma imagem vendável. Adriana Lisboa tem até representantes em outros países (no Brasil por Lucia Riff, nos EUA por Jonah Straus e no resto do mundo por Nicole Witt). Os autores se dedicam, exclusivamente, à carreira, seja na confecção de suas obras ou na participação do ambiente literário. A permanência nessa roda-viva é facilitada, indiscutivelmente, por causa das relações que, quanto mais próximas forem, melhor. Reforça-se, dessa forma, outro mito ligado ao crítico, o de ser elogioso e facilitador da colocação do escritor dentro da lógica do mercado, com foco na venda e no sistema de troca de favores, que objetiva privilégios, deixando a análise do texto literário em segundo plano.

5 UM CASO PARTICULAR OU TODA REGRA TEM SUA EXCEÇÃO

As interpretações produzidas pelos críticos foram historicamente se reconfigurando e passaram pelos confrontos da polêmica, da desqualificação dos artistas e do elogio desmedido. Essas práticas de convivência acabaram por construir a arquitetura do campo literário, como conhecemos hoje. Essa complexa rede de relacionamentos sofreu influências de tantos modos de se comunicar, tais como a crítica ácida e o elogio, que, em alguns casos, a linha que separa uma da outra se torna muito tênue. Isso fica aparente, por exemplo, na obra *Chá das cinco com o vampiro*, de Miguel Sanches Neto, que, por borrar os limites do que estabelecemos aqui como o mito do crítico, em suas duas acepções (severo e elogiador), se tornou exceção à regra. Por outro lado, essa obra destaca bem a rapidez com que os contatos aproximam ou afastam as pessoas, a depender dos interesses que estão em jogo. Traçaremos um breve perfil desse autor que toca, autoficcionalmente, nessas questões, para depois observar alguns trechos do romance.

5.1 Miguel Sanches Neto



Figura 7 Imagem do documentário *Wilson Martins: a consciência da crítica*.

O gesto questionador, observado na mão levantada, sinaliza em que papel Miguel Sanches Neto está no momento em que ele foi clicado: o de entrevistador. Essa posição, que exige certo conhecimento sobre o entrevistado e, simultaneamente, um afastamento proposital

provavelmente lhe caiu como uma luva, por ele estar diante de um mestre e amigo, a quem dedicava grande admiração. A câmera de filmagem mostra que se trata de uma passagem do documentário *Wilson Martins: a consciência da crítica*, lançado em 2012, com direção de Douglas Machado. As filmagens foram iniciadas em 2002 e Sanches Neto foi convidado pelo diretor para fazer a entrevista principal, além de conceder seu depoimento sobre o crítico, juntamente com Moacyr Scliar, Luiz Antonio de Assis Brasil, Affonso Romano de Sant'anna e um ex-aluno da New York University: Kenneth Krabbenhoft.

Ao declarar que, assim como tantos outros indivíduos do campo literário, já havia falado mal de Wilson Martins antes de conhecê-lo e de se aprofundar no conjunto de sua obra, por discordar das suas opiniões sobre poesia contemporânea, em especial, a de Paulo Leminski, detectamos algo de muito interessante no discurso de Sanches Neto: como uma crítica desfavorável pode, em pouco tempo, se tornar elogiosa, ao sabor dos contatos que são travados. Considerar, assim como fez Sanches Neto, Wilson Martins como figura representativa da crítica literária brasileira é, de certo modo, se tornar seu seguidor e compactuar com suas concepções de leitura. É emblemático o diretor ter escolhido Sanches Neto para realizar a entrevista mais importante desse filme e representa muito sobre essa economia relacional e do compartilhamento de ideias. Ao sabermos, por exemplo, que Martins reconhece em José Veríssimo e em Álvaro Lins, nomes importantes do cenário cultural que com ele dialogam, atestamos a sua vocação para a erudição e para a divulgação de declarações incisivas, independentemente da recepção. Sobre Lins, inclusive, ele comenta a respeito do peso de suas análises para a época, responsáveis por alavancar ou destruir carreiras, até porque o crítico era amigo do importante editor José Olympio e, mais uma vez, constatamos que cultivar ou não relações no meio cultural poderia gerar infortúnios ou bons rendimentos. Outro ponto importante mencionado por Martins, no documentário, é a forma como ele entende que deve ser guiado o trabalho do crítico. Para ele, a primeira “obrigação” desse profissional é estar informado sobre a cultura e não somente sobre o tema específico que está analisando, pois “quem conhece só literatura, não conhece nem literatura, porque para saber literatura é preciso ter aquele substrato, aquele pano de fundo da cultura geral, do conhecimento, no caso, da história do Brasil, dos seus grandes homens, dos movimentos sociais, assim por diante” (MACHADO, 2012). Compreende-se, então, a crítica como sendo uma atividade generalista, de interpretação da produção intelectual de uma época, num sentido sartriano. O segundo ponto indispensável para a prática crítica, segundo ele, é o de não se preocupar com a repercussão do julgamento, pois a franqueza é um dever ético da

profissão, sendo necessário, portanto, não ficar “em cima do muro”. É indispensável, por conseguinte, declarar se o livro é bom ou não, sem esquecer de apontar as razões de tais avaliações.

Talvez essa proximidade com os postulados praticados por Wilson Martins explique a postura tomada por Sanches Neto como crítico e, também, as suas escolhas na construção das personagens que compõem seu romance *Chá das cinco com o vampiro*. Ao escrever o artigo “A arte da crítica em 51 teses”, fica bem claro como o autor de *Chove sobre a minha infância* herdou o *modus operandi* da leitura comprometida, de quem ele considerava mestre. Seguem, abaixo, alguns dos postulados, em forma de teses que, nitidamente, foram sugeridas por Martins e assumidas na declaração divulgada no documentário:

o crítico não argumenta em favor do autor, mas em favor da literatura. Uma crítica autêntica nunca é morna: ou é quente ou gelada. O crítico é o porta-voz das maiorias silenciosas. Não no sentido marxista da expressão. Ele deve dizer aquilo que os leitores pensariam se fossem críticos e não o que o autor gostaria de ouvir. Num único texto (sobre, por exemplo, poesia) deve estar contido tudo que o crítico pensa sobre o assunto¹²². Isso torna o discurso crítico metonímico. Se o livro X apresenta tais e tais defeitos, os demais livros dos poetas de sua família incidirão, até prova em contrário, nos mesmos equívocos. (SANCHES NETO, 1997a)

Para Martins, assim como para Sanches Neto, ao observarmos o trecho acima destacado, independentemente do que o autor pense sobre a crítica que sofreu, que discorde ou não, o ponto a ser mais valorizado na sua análise é a literatura. Como consequência dessa postura, não há espaço para indecisões ou ponderações para agradar o escritor: o texto está bem escrito ou não. E ser ético é assumir essa posição marcada. Outro dado que demonstra essa proximidade discursiva entre os críticos Sanches Neto e Wilson Martins é o impulso do leitor especializado, ávido por conhecer, profundamente, a produção literária do autor e a maior parte dos textos que a circunda. Esse método desemboca no que Sanches Neto chama de discurso crítico metonímico: já que não se pode ter contato com todas as produções, principalmente na contemporaneidade, uma amostra dela serviria para deduzir outras avaliações, que abarcariam os outros textos não lidos. Apesar de ser uma leitura possível diante da nossa diversidade cultural em escala exponencial, é necessário perceber que no conjunto de poesias de um escritor, por exemplo, podemos encontrar variações de estilo,

¹²² Em relação a essa afirmativa, sempre enfatizada por Wilson Martins, Sanches Neto (1997 b) faz a seguinte consideração: “[...] uma postura que conceba a literatura como um texto com sentido imanente está produzindo um desserviço crítico na medida em que lhe nega os vínculos históricos e sociais”.

mudanças no tom e na temática, o que levaria o uso do recurso da metonímia¹²³ a ser bastante restritivo.

De forma muito lúcida, num artigo publicado em 2012 e lido em 13 de setembro de 2011, na Academia Brasileira de Letras, no Ciclo de Conferências: Perspectivas da Crítica (sob a coordenação de Antônio Carlos Secchin), o autor de *Máquina de madeira* descreve o panorama da crítica atual, em meio ao avanço do mundo virtual. Fazendo uma dobradinha com a morte do autor foucaultiana, ele entende que exista também o sepultamento do crítico, mas de um tipo específico:

[...] o crítico, tal como sempre o vimos atuar, de fato está morto. A crença em alguém que detinha um conhecimento da literatura passada e presente, tenha esta figura a face que quisermos lhe dar (Alceu Amoroso Lima, Álvaro Lins, Sérgio Milliet, Sérgio Buarque de Holanda, Otto Maria Carpeaux, Antonio Candido, Wilson Martins, etc.), pertence a um tempo perdido, quando a literatura contava com alguma centralidade. (SANCHES NETO, 2012a)

A preocupação em analisar a obra, segundo regras tradicionais, para eleger, posteriormente, um cânone, mais ou menos estável, não consegue persistir diante da velocidade com que as novidades surgem. Essa maneira de ler o texto literário, já consagrada, pode ter se desgastado, mas o ato crítico em si persiste em outros contextos, como o midiático e o virtual, se transformando, segundo as palavras de Sanches Neto, para acomodar a atuação de um maior número de agentes leitores. A função crítica, então, se reconfigurou, para se adaptar aos novos tempos. Posteriormente, ele entra, no artigo, num ponto caro ao que estamos observando nesta tese, que é a opinião do escritor sobre a tarefa do crítico hoje. Nesse ambiente de intensa troca de informações, “tal crítica, mesmo quando restrita (tanto do ponto de vista das ideias quanto do público) leva o escritor [...] a continuar escrevendo, dando-lhe algum horizonte de recepção. Ou seja, cumpre um papel crítico essencial para a manutenção da atividade literária” (SANCHES NETO, 2012a). Talvez, por acreditar que a opinião do crítico, exposta através da sua publicação, mesmo que seja simplificada, move a atividade do escritor, Miguel Sanches Neto apresenta, no romance estudado neste capítulo, as tradicionais posturas críticas, severa e elogiosa, em concomitância, para demonstrar que elas também, apesar dos problemas, podem contribuir para movimentar o ambiente literário.

¹²³ A respeito desse método, Sanches declara: “uma crítica necessária hoje, que não desconsidere a massa de detritos gerada na internet, renunciaria ao desejo de fazer a cartografia de todas as produções, aos rigores teóricos, elegendo na vasta seara contemporânea obras que lhe permitissem, por meio de uma pequena amostragem, avaliar conjuntos maiores de textos de um outro heterogêneo. Em uma pequena parcela, ver o todo. Para isso, o crítico deve se fazer um leitor eclético, um intelectual apaixonado e curioso, na tentativa de ler metonimicamente a produção contemporânea” (SANCHES NETO, 2012a).

Na esteira do declínio da atividade conduzida pelos mestres da crítica, surgiram as resenhas jornalísticas e os estudos acadêmicos, para captar e interpretar a diversidade cultural, pois, “[...] a crítica passa a ser uma prática tão fragmentada quanto a produção” (SANCHES NETO, 2012a). No entanto, mesmo a lista de selecionados como objeto de estudo e divulgação sendo ampliada, não se pode contemplar a produção da época como um todo. Segundo Sanches Neto,

as preferências da universidade apenas não coincidem com as do jornalismo cultural, mais mercantilizado, mas o movimento é o mesmo — optar por alguns entre milhares. Nem a proliferação de faculdades a que fomos submetidos nas últimas décadas mudou isso, pois, se, no jornalismo, a opressão do mercado cria uma padronização de nomes, obras e temas, na universidade o financiamento das pesquisas e os convites para eventos e publicação promovem também certa homogeneidade, embora bem menor do que a dos cadernos e revistas literárias. (SANCHES NETO, 2012a)

Se a expansão do movimento cultural não pode ser acolhida pelas instâncias legitimadoras, em função de sua grande variedade, a internet se torna um ambiente de escoamento de ideias e de marketing pessoal. O poder de fazer uma “crítica viva” estaria, então, na mão de quaisquer pessoas que tivessem acesso ao computador, dentre elas o escritor. Essa atitude pode ser verificada no crescimento da realização de entrevistas, onde o autor é levado a falar sobre sua própria obra, conduzindo assim às possíveis interpretações: “com isso, transferiu-se para o autor a responsabilidade de pensar a sua produção, ou, no mínimo, de revelar entradas para a obra” (SANCHES NETO, 2012a). Um efeito colateral criado por essa situação é a concentração do poder de interpretação nas mãos do escritor, cujo interesse, geralmente, é consolidar a sua obra, não destacando, assim, suas fissuras, até porque ele não tem o distanciamento necessário para realizar tal reflexão. A postura relacional, empreendida pelo autor, pois, se impõe no trato com a literatura contemporânea, por causa da dispersão crítica. Um exemplo disso pode ser verificado nas ações realizadas por um grupo de escritores desejosos de expor seus trabalhos, mas que não têm inserção no *mainstream*. Desse desejo surgiu a FliPobre, já mencionada nesta tese, a divulgação de textos entre si e até a organização do Roda Viva dos Pobres, para debater obras fora do circuito hegemônico.

Acrescentando ao que Miguel Sanches vislumbrou bem no ambiente virtual, como sendo espaço de exposição das análises críticas, agora feita pelos próprios escritores¹²⁴,

¹²⁴ Miguel Sanches Neto destaca alguns autores, cuja produção é em si reflexão crítica: “no bojo desses romances, há espaço para manifestações de opiniões críticas, dentro da lógica de que o escritor hoje deve situar analiticamente a sua produção. Alguns escritores, como um J. M. Coetzee ou um Enrique Vila-Matas, fazem com que a voz narrativa se confunda com a voz crítica, criando, numa linguagem transitiva, romances que são, eles próprios, os seus principais instrumentos críticos, numa metalinguagem outrora mais esperada na poesia.

destacamos que adotar a estrutura autoficcional também é uma estratégia que delega ao autor a divulgação de sua obra, a exposição de suas ideias sobre o campo em que atua e até reflexões sobre a crítica, como podemos verificar nas obras que foram discutidas nos capítulos anteriores.

A certa altura do seu artigo, Sanches Neto compara a crítica ao boato, pois observa que, no percurso para se chegar à consagração, o jornalismo cultural foca na divulgação da imagem do escritor, que deve “falar e ficar falado” (cf. SANCHES NETO, 2012a). Essa rede de trocas de informações e de avaliações culminam no exercício de uma “[...] nanocrítica, de caráter altamente impressionista, ressuscitando, dessa forma, o velho modelo do rodapé” (SANCHES NETO, 2012a) e demonstrando, assim, que o percurso histórico da crítica tem suas idas e vindas, marcando-se as devidas diferenças temporais. Em suma,

é principalmente aí que reside a crítica literária hoje, não importa se com fragilidades teóricas, com incapacidade de desencadear grandes repercussões, com limitações de autonomia avaliadora ou mesmo com uma queda para a negação agressiva do outro. É esta a grande — em extensão — manifestação crítica de um momento em que o autor contemporâneo — apenas mais um na multidão — tem dificuldade de chegar aos espaços consagrados. Hoje, é possível manter uma carreira literária ativa contando apenas com a recepção nos espaços virtuais, o que demonstra — independentemente da questão qualitativa — as potencialidades da rede social e seu poder de furar os bloqueios da mídia e da seleção de espécies do ensaísmo universitário. (SANCHES NETO, 2012a)

Há de se marcar que a universidade vem acolhendo temas mais ligados à contemporaneidade, retirando-se dessa posição fixa de legitimadora de um cânone imutável. Ademais, o curioso é ver que o autor de *Um amor anarquista* se encaixa, com certa facilidade, nesse mesmo discurso construído por ele. No seu *site* profissional, por exemplo, na seção dedicada ao seu percurso biográfico, são colocadas, quase displiscentemente, suas relações sociais com pessoas prestigiadas do campo literário, num ato valorativo do seu capital simbólico. É justaposta à informação sobre o seu casamento com Juliana Calisto, em 1987, a seguinte frase “torna-se amigo da poeta Helena Kolody”. No ano de nascimento de sua filha, Camila Calisto Sanches, em 1995, ele acrescenta que conheceu Wilson Martins. Junto dos fatos escolhidos para figurar no ano de 2004, encontramos o dado que ele viajou à Espanha na companhia do escritor Antonio Torres. Esses elementos são índices de sua posição no ambiente literário, que, por sinal, se mostra muito bem localizada. Já na sua página na rede social *Facebook*,

Como reflexo de um campo literário sem a força centrípeta dos grandes críticos, a própria ficção — e não apenas os ficcionistas nos cadernos de cultura e nas suas apresentações — desempenha uma função analítica” (SANCHES NETO, 2012a).

verificamos como, em meio a pequenos aforismas (como “a literatura não entra em cabeças literais”) e da exposição da vida pessoal (encontramos fotos de viagens e do filho), conferimos, em doses maciças, a divulgação da vida profissional do escritor, as resenhas das obras, as reportagens sobre sua carreira, a notificação de sua entrada em seleções de melhores autores¹²⁵, os lançamentos dos livros, a participação em eventos, ou seja, ele assume, de fato, o papel de crítico propagandista de si mesmo. Alguns escritores, portanto, além de produzirem arte, se veem impelidos a estimular o consumo de sua produção, até como forma de criar um público leitor cativo, para que possam, assim, viver a partir dos proventos ganhos com a venda de sua própria obra. Apesar de Sanches Neto também exercer a atividade crítica, através de ensaios e resenhas, e de compreender a transformação pela qual a atividade passou e de seu deslocamento para o ambiente virtual, a ênfase dada por ele, em sua análise do contexto atual, é direcionada ao autor. Inclusive, quando indagado a respeito do possível prejuízo que a multiplicação de textos críticos no ambiente virtual poderia causar, ele responde que “a abundância de conteúdo pode atrapalhar. Não é porque há muitas críticas que todas elas são boas. Mas de todo modo, essa abundância não é e nunca foi restritiva” (CALSAVARA, 2014). Essa declaração demonstra os malefícios do excesso de textos críticos em ambiente virtual e reforça o valor da concentração das atividades de análise e produção de ficções nas mãos do autor.

O escritor paranaense sintetiza, na citação abaixo, a situação da crítica e o motivo pelo qual não se vê hoje o estímulo ao debate especializado:

é reflexo de uma falta de interesse pelo outro. Estamos todos interessados demais em nós mesmos, e ignoramos a produção alheia. A crítica hoje é exercida mais pelos leitores, nas redes sociais, do que nos meios de comunicação e nas universidades, preocupadas com a manutenção de posições de status. Os escritores devem fazer também o seu papel de pensar a produção contemporânea, não podem esperar que críticos venham fazer isso, porque não há mais esta diferença de papéis. Pensar a produção é uma tarefa coletiva. É isto que aprendi observando a cultura de crítica espontânea que nasce na internet. (LANZILLOTTI, 2010)

Junte-se a essa situação, segundo ele, a massificação dos cursos de pós-graduação criados nesse momento para formar esse crítico, através do ensino de teorias que possibilitassem uma aproximação mais segura do objeto literário (cf. SANCHES NETO, 1997b), mas que, por

¹²⁵ Acerca desse ponto, destacamos a lista dos dez melhores da literatura brasileira segundo os colaboradores do site *Homoliteratus*, que colocou lado a lado a obra *A primeira mulher*, de Sanches Neto, *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo e *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. Inclusive, *Cordilheira*, de Daniel Galera, também participa dessa seleção, divulgada em 12 de março de 2015. Um bom índice de reconhecimento.

outro lado, estimula o excesso de citações e o desaparecimento da reflexão feita a partir da primazia do texto literário. Mas o que ele sempre reforça é a relevância da crítica, que pode enriquecer o trabalho literário, possibilitando ao leitor o acesso a uma interpretação cuidadosa, que pode alavancar e consolidar a carreira do autor, o que aconteceu, por exemplo, como Sanches Neto sinaliza, com Clarice Lispector, que se tornou parte do cânone hoje, por causa das leituras atentas de suas obras, pois “sem a crítica mais sistemática, que procure situar o livro na estante atemporal, a literatura de hoje se iguala ao entretenimento, tornando-se mero objeto de consumo artístico” (FOGAÇA, 2014). A valorização da profissão, pois, é de extrema importância; para isso ela deve receber grande apoio dos projetos culturais. Segundo o autor, “sem isso, será sempre um bico, ao qual nenhum intelectual dedicará o seu melhor. Outro caminho é a concessão de bolsas para quem exercer essa função. Interessante é que todos os programas de incentivo à leitura não apresentam projetos na área da crítica” (FOGAÇA, 2014). Exceção a essa afirmação de Sanches Neto são o Programa de incentivo à crítica de artes, uma iniciativa da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) e o programa Rumos da crítica, promovido pelo Instituto Itaú Cultural, que já promoveram palestras, colóquios e cursos para o fortalecimento da área.

Além de perceber que as atividades ligadas à crítica devem ter o estímulo apropriado, com a promoção de uma formação mais qualificada e um financiamento compatível com o trabalho, Sanches Neto presta atenção nas novas configurações da leitura especializada. Em um comentário feito na sua página do *facebook*, em 8 de setembro de 2015, o autor diz defender uma crítica mais amadora, no estilo do rodapé, feita na internet, o que ele chama de crítica de *youtube*. Sanches Neto acredita que o escritor depende cada vez mais de ações que mostrem o interesse no livro, por meio de breves avaliações. A partir dessa reflexão, percebemos que, ao valorizar essa forma de fazer crítica, ele está sinalizando que esse processo é primordial para a divulgação do livro e, conseqüentemente, para sua venda. Pode transparecer que o enfoque recai na absorção do seu produto pelo mercado, o que não desmerece seu trabalho, já que o escritor precisa de um retorno financeiro e da difusão da sua arte. Além disso, o suporte disponibilizado pela internet pede brevidade dos comentários por ser arquitetado em *hiperlinks* e sobreposição de páginas. O que está sendo destacado é que isso pode deixar um pouco em segundo plano a interpretação mais atenta da obra, já que as discussões são superficiais. As suas impressões sobre o trabalho crítico encontraram vazão no

seu romance *Chá das cinco com vampiro*, cujo objetivo foi captar as tensões do campo literário¹²⁶, especialmente o da cidade de Curitiba.

Antes de verificarmos como essas referências foram sendo tecidas na trama, observaremos, a título de exemplo, um pouco da produção romanesca do autor paranaense, que também é doutor em Letras pela UNICAMP (1998), e professor da Universidade Estadual de Ponta Grossa¹²⁷. Ele é escritor de uma vasta obra composta por contos, poesias, crônicas, ensaios, críticas, cartas, livros infantis e haikais¹²⁸. Numa breve observação de seus romances já percebemos a variedade de temas, pelos quais ele passeia. As investidas ficcionais construíram versões de momentos históricos variados, em meio a relatos de sua vida pessoal. O livro *Chove sobre minha infância* (2000)¹²⁹, por exemplo, mais do que buscar um tom memorialístico, retrata a selvageria do capitalismo, que massacra trabalhadores sem-terra. A família do personagem-narrador Miguel é fonte de instabilidade para ele, que teve que lidar com a morte do pai, a vinda de um padrasto e de irmãos mais ligados à vida rural do que ele. O interesse do protagonista era relacionado ao mundo dos livros, mas a nova figura patriarcal do seu lar prezava mais pelo trabalho no campo e o desprezava. Não obstante, ele entra para a vida acadêmica, se torna escritor, mesmo fazendo o curso no colégio agrícola. Esse tema do amadurecimento a olhos vistos do narrador, em meio a sua família conturbada é novamente retomado no livro que observaremos com mais atenção ainda neste capítulo. Dando continuidade ao seu interesse histórico, em *Um amor anarquista* (2005)¹³⁰ o autor narra a tentativa de construção de uma comunidade anarquista, chamada Colônia Socialista Cecília, no sul do País, por um grupo de imigrantes italianos, no final do século XIX. Eles tinham

¹²⁶ Indo nessa mesma linha de romance que ficcionaliza o campo literário, Reginal Pujol Filho escreveu *Só faltou o título*, publicado em 2015. O romance tem personagens como a editora, desenhada como vilã e unicamente interessada em *marketing* e publicidade, e o rancor desmedido em relação ao mercado editorial brasileiro.

¹²⁷ Para além da vida acadêmica, em 1999 Miguel Sanches Neto atuou como assessor na Casa Civil. Em 22 de julho, foi nomeado Presidente da Imprensa Oficial do Estado do Paraná, cargo que ocupou até dezembro de 2002. Já em 2003, ministrou oficina literária na PUC de Minas, na companhia de Sérgio Sant'Anna, Luiz Vilela, Affonso Romano de Sant'Anna, Marina Colassanti, Antonio Cícero e Humberto Werneck. Já em setembro de 2006, foi nomeado Pró-Reitor de Extensão e Assuntos Culturais da UEPG.

¹²⁸ Como resultado da boa recepção de sua extensa obra, Sanches Neto recebe, pelo seu livro *Inscrições a giz*, o Prêmio Nacional Luis Delfino de 1989, concedido pela Fundação Catarinense de Cultura; vence, em 2002, o Prêmio Cruz e Sousa, com o livro de contos *Hóspede secreto*; em 2004, recebe o Prêmio Binacional de Artes Brasil-Argentina. Já em 2008, o curta-metragem baseado em seu conto "Hóspede secreto", dirigido por Fernando Severo, ganha o prêmio de Melhor Filme pelo Júri Popular do Festival de Cinema da Lapa. A respeito da participação em concursos, ele aponta a importância desses eventos para a formação do escritor: "descobri no colegial o prazer de frequentar uma Biblioteca Pública e sempre fui influenciado por escritores como Graciliano Ramos e José Lins do Rego, o que me incentivou a começar a me inscrever em concursos de poesias e contos. Perdi a maioria, mas ganhei alguns. Acredito que o escritor tem dois laboratórios: concursos e escrever para jornais, que conferem uma experiência comunicativa de não exclusão do leitor. Ainda participo de alguns" (MONTEIRO, 2012).

¹²⁹ Livro traduzido, em 2004, para o espanhol: *Llueve sobre mi infancia*.

¹³⁰ Em 2006, é publicada a tradução na Argentina: *Un amor anarquista* (pela Beatriz Viterbo).

como objetivo ir além da estrutura tradicional de família e fundar o amor livre, em que a possibilidade de ter vários parceiros não era problema. Essa necessidade de voltar ao passado talvez seja a forma de Sanches Neto passar a limpo sua própria caminhada, a de seus antepassados e a de tantos outros com caminhos parecidos com o seu, para, a partir daí, dar continuidade ao seu percurso.

Novamente, em *A primeira mulher* (2008), verificamos uma preocupação histórica, só que nesse caso, a narrativa é mais atual, utilizando-se de dados empíricos. O enredo conta a história de um professor universitário de quarenta anos que não quis constituir a tradicional família e preferiu se divertir com as suas alunas e seus livros. No entanto, ele reencontra uma antiga paixão, uma candidata à prefeitura, e se envolve nos bastidores da política para protegê-la. Um romance policial, com linhas não tão tradicionais, por fazer de um professor, um detetive em busca dos rastros do filho dessa ex-namorada. A recorrência do traço histórico sugere a busca incessante pela identidade nacional, vista a contrapelo. *Máquina de madeira* (2012), por sua vez, se volta para o Rio de Janeiro do século XIX. É através do personagem principal, o padre professor Azevedo – o criador do que seria, posteriormente, a máquina de escrever –, que observamos a expectativa do crescimento econômico e a modernização do País. Um dos mais recentes romances, *A segunda pátria* (2015) corrobora com a ideia de produzir ficções que leiam o Brasil pelo viés de fatos pinçados da história nacional. Nessa trama, é imaginado como seria o Brasil se fosse aliado ao grupo do eixo na Segunda Guerra Mundial, e os estados do sul, compostos por imigrantes alemães, seguissem os preceitos do nazismo. Conhecemos, então, personagens que vivem as consequências dessas alianças, como Adolpho Ventura, um negro que vê sua liberdade ser cerceada. Mesmo sendo uma narrativa alternativa, não deixamos de refletir que, independentemente de não termos vivenciado uma ideologia que busca a pureza racial de forma ampla, nos moldes nazistas, o preconceito e a violência seguem vivos no País até hoje.

Da leitura breve dos seus romances, é nítido que não existe preocupação em seguir moldes tradicionais de escrita e sim de reconstruir os gêneros textuais, como no uso de poesia ou de cartas dentro do romance. Além disso, uma vontade de releitura da sua vida é recorrente em seus livros, juntamente com a necessidade de entender o País, através de narrativas alternativas e tão potentes quanto as oficiais. O autor paranaense, no gênero romance, reforça a ideia de que “[...] vivemos a década da história, o que colocou em risco o poder dos teóricos que, mais do que rapidamente, elegeram como nova Meca a teoria da história, que é uma maneira de garantir as posições conquistadas dentro do campo literário acadêmico”

(SANCHES NETO, 1997b). Seria, provavelmente, a continuidade de uma escrita, pelo viés da imagem de nação, tão cara a nossa história literária. Isso pode ser confirmado quando sabemos que sua formação em ficção foi feita a partir da leitura dos escritores da geração de 1930 (cf. SANCHES NETO, 2012b). Ademais, essa persistência em entender a construção da nossa identidade fragmentada parece ser sintoma de um mundo que se vê cada vez mais globalizado, cosmopolita e impelido a abarcar, no seu já mutifacetado arquivo, referências diversas e incessantemente em devir. Por outro lado, em meio a fatos marcadamente ligados ao Brasil, surgem elementos geográficos ou situacionais referentes ao autor. A esse respeito, ele afirma o seguinte: “sou um ficcionista que busca criar uma linguagem com densidade biográfica. Entendo a literatura como um processo de religamento com o real pela invenção” (LANZILLOTTI, 2010). É através da utilização desse recurso da linguagem que ele pode recuperar décadas de narrativas familiares silenciadas pelo analfabetismo de seus ascendentes. Sanches Neto, dessa forma, assume a responsabilidade de guardar esses discursos e divulgá-los, através da literatura.

5.2 *Chá das cinco com o vampiro*

*Chá das cinco com o vampiro*¹³¹ (2010) talvez seja o romance que mostre apenas indiretamente essa pulsão de Sanches Neto pela história dos grandes fatos, pois não retrata nenhum momento em especial documentado oficialmente. O autor traça um breve panorama do campo literário do Paraná¹³², ao passo que mostra o desenvolvimento, como indivíduo, do personagem principal. O primeiro impacto causado pelo livro advém do título, que remete ao clássico chá das cinco horas, fazendo um referência aos encontros de intelectuais e ao vampiro, codinome associado, de imeditato, ao escritor curitibano Dalton Trevisan. No

¹³¹ O livro ganhou publicação em e-book, pela editora Ficções, em 2015.

¹³² No discurso de Sanches Neto, conhecemos a sua versão sobre a construção da obra: “este romance nasceu de um projeto de criar um universo paralelo ao universo literário curitibano dos anos 90. Eu tive uma percepção de que havia muitos personagens possíveis naquele meio. Era um momento - começo dos anos 2000 - em que eu tinha me desiludido com a vida literária, então havia um sentimento forte de frustração nos meus projetos de viver num ambiente literário. Foi neste contexto que nasceu o livro, onde uso e abuso da ficção para fazer um painel não do meio literário de Curitiba, mas do meio literário a partir de Curitiba” (FURINI, 2010). Em entrevistas, ele também reforça que esse microuniverso curitibano pode ser estendido a outros espaços em que os intelectuais constroem suas relações, em outros momentos históricos, a partir da produção literária, conferindo um caráter universal e atemporal a sua obra (cf. RIOS, 2010).

entanto, Sanches Neto sugere outra versão para a presença do termo vampiro: “faço referência a esses vampiros que não são vampiros, mas sim personagens que não aparecem tanto” (MONTEIRO, 2012). O livro, publicado em 2010, conta a história de Roberto Nunes Filho¹³³, desde a sua infância até a vida adulta (entre 1982 e 2002), num processo de idas e vindas da narrativa. Essa estrutura já mostra o quanto uma vida não pode ser narrada em formato teleológico, linear e causal. Nesse intervalo de tempo, são narrados o convívio familiar do narrador, entre sua mãe super-protetora, um pai ditador e alcoólatra e a tia Ester, grande incentivadora do sobrinho. É através dela que Beto tem acesso à literatura, é estimulado a sair de sua cidade, Peabiru, para ir a Curitiba estudar jornalismo e virar escritor. Além disso, a tia Ester sugeriu que ele se aproximasse de um grande autor, tanto lendo suas obras, como no contato físico, para que ele pudesse ter um tutor, ou por que não dizer, um novo pai, mas dessa vez cultural, no seu novo lar. Esse orientador seria Geraldo Trentini, com quem de fato Beto travou uma amizade por sete anos, mas de quem depois se afastou, dentre outros motivos, porque o autor curitibano se sentiu traído ao ver sua vida exposta em livro e críticas.

O enredo é estruturado dentro do formato autoficcional e conhecer alguns fatos da vida do autor ajudam a chegar a essa conclusão. Integrante de uma família reformulada, depois da morte do seu pai e da mudança para Peabiru, Sanches Neto viveu as angústias de tantas transformações, logo na infância. A respeito disso, segue seu relato:

desde pequeno me perguntei sobre o sentido disto tudo que chamam de vida. Fui, portanto, uma criança problemática. Durante anos a família me tratou de uma lesão cerebral que nunca existiu de fato. O que sempre houve foi um olhar desencantado sobre o mundo. Se havia desaparecido o pai, qual o sentido da vida? Depois, os problemas de convivência com a família de meu padrasto me tornaram um suicida em potencial. Ali pelos 10 ou 12 anos tive com um revólver engatilhado contra a cabeça. Sobrevivi a tudo isso quando encontrei a literatura. Sou grato a ela. Ela é responsável por esta minha sobrevivência. Não há mistificação nisto, é apenas a realidade dos fatos (LEÃO, 2002).

É interessante notar que, em meio a tragédias e a um sentimento de inadequação, a literatura aparece como a tábua de salvação, a saída do sofrimento, a redenção. Escrever, para ele, é criar situações que passem pela história do outro e até do País, mas que retornem a pontos confusos de sua trajetória, para passar a limpo, num tom terapêutico, seus recalques e escolhas. Por isso, sua autoficção se aproxima muito da que foi classificada por Vicent Colonna (2014), como sendo biográfica, pois o escritor é o centro da história e recria dados

¹³³ Curiosamente, o nome do personagem tem o mesmo número de caracteres (17) do nome Miguel Sanches Neto.

reais, através da ficção. Em entrevista, o autor paranaense comentou que o leitor, ao buscar dados estritamente biográficos ou ficcionais, vai se deparar com a indecidibilidade, já que tudo está diluído na trama, traço esse recorrente na autoficção¹³⁴. Sanches Neto vê esse posicionamento do autor no centro da obra como sendo um processo muito ligado à contemporaneidade. A esse respeito, ele declara, em um artigo:

[...] num processo dialético, quanto mais anonimato mais se busca cultuar a figura do autor como herói, na medida em que ele é a imagem ideal de uma individualidade inalcançável para a maioria. Minimização e heroicização do autor são forças que atuam juntas, configurando assim o campo literário contemporâneo. (SANCHES NETO, 2012a)

Apesar de o aparecimento de traços marcantes da biografia ser uma marca, segundo Sanches Neto, a atualidade ainda presencia a construção da imagem do autor ligada ao silêncio, como visto no cotidiano do autor Dalton Trevisan, que também é personagem de *Chá das cinco com o vampiro*. Esse silenciamento está diretamente ligado ao culto do inalcançado e crescem nessa hora os discursos sobre a figura do autor que não explora a sua imagem. Essa lacuna criada pela ausência do escritor é preenchida com textos que povoam o imaginário dos atores do campo literário e esse movimento permite que o não aparecimento do sujeito empírico se transforme em motivo para que ele seja sempre mencionado e tenha destaque midiático. Essa valorização do escritor como herói não comparece, portanto, somente na ficção romanesca, mas nos discursos factuais. Outro ponto a ser destacado no romance que se conecta muito com a postura assumida por Miguel Sanches Neto é essa, no mínimo, dupla atividade exercida pelo intelectual: a de escritor e a de crítico. O personagem narrador Beto encarna também essa jornada em duas vias: a de autor em formação, com a produção de ficção; e a de crítico, que interpreta e julga o objeto literário. Essa perspectiva advém do seu entendimento sobre a atividade cultural. Em entrevista, o autor paranaense discorre sobre sua concepção de crítica:

[...] não faço distinção de crítica e produção criativa, o que me leva a misturar procedimentos e ter um olhar ao mesmo tempo interno — na condição de escritor — e externo — na condição de quem acompanha o mercado editorial. O que estou tentando dizer é que a questão do gosto para mim é algo indissociável da crítica; o meu é um gosto bastante particular, que funciona como aposta em um determinado tipo de literatura. Não aprecio, no entanto, apenas a literatura que é irmã da minha. Felizmente,

¹³⁴ A partir de um relato do autor, novamente percebemos se tratar de autoficção, por causa dessa indecidibilidade entre a fatura fictícia e factual: “o romance de formação em que apareço de corpo inteiro é *Chove sobre minha infância* (2000), este de agora é um falso romance autobiográfico, pelo menos na parte da juventude de Beto Nunes. Usei mais o meu cenário da infância. As histórias, a família, os dramas são inventados. É um romance de formação, mas o autobiográfico tem uma posição periférica, convive com uma quantidade no mínimo idêntica de fantasia” (RIOS, 2010).

minha produção não me estragou a esse ponto, conquanto seja o centro de minha percepção. É a partir dela que tento chegar a outras obras que julgo importantes, mesmo quando bastante distintas da minha. (SANCHES NETO, 2012b)

Essa rasura dos limites entre o que é considerado escrita criativa e crítica demonstra o quanto não há separações estanques entre produção elaborada e cuidadosa com a linguagem e a reflexão sobre pontos que norteiam o espaço literário. Em algumas resenhas sobre o livro, no entanto, ficou patente o não reconhecimento dessa fluidez de perspectivas textuais (criativas e críticas), deixando que o enfoque fosse colocado nos possíveis dados verídicos trabalhados na trama, como se os intérpretes fossem detetives, a procurar indícios de vingança, por causa de uma relação mal sucedida e, num plano maior, de destruição de reputações, ainda em construção, no campo literário paranaense. Não se deve esquecer que estamos no âmbito literário e que devemos ler as histórias dos personagens e não dos indivíduos empíricos, separadamente. Ao observar alguns comentários sobre o debate da obra, confirmamos o seguinte: “o livro foi um dos maiores alvoroços literários dos últimos anos no Brasil. De tão polêmico, embaralhou a vista da classe crítica brasileira, que cobriu massivamente o lado que supostamente inspirou a história e deixou de canto sua proposta ficcional” (COUTO, 2010)¹³⁵. No entanto, quando alguns resenhistas do livro expõem suas opiniões sobre os aspectos literários, os elogios predominam:

Sanches Neto busca certa precisão que figura em obras como a de Rubem Fonseca e Dalton Trevisan, no Brasil; e Cormac McCarthy, nos EUA, aponta Dellano Rios em reportagem no caderno 3 do *Diário do Nordeste*. Eustáquio Gomes, do Jornal do Brasil, tentando posicionar a obra, escreve: "Recordações do Escrivão Isaías Caminha, romance de estreia de Lima Barreto, encontra em *Chá das Cinco com o Vampiro* o seu equivalente temático e qualitativo". [...] No jornal *O Globo*, o crítico literário Wilson Martins comparou a obra com *O Ateneu*, de Raul Pompéia e garantiu: "É um dos grandes escritores brasileiros de nosso tempo num dos grandes momentos de nossa literatura". (COUTO, 2010)

Contudo, encontramos reflexões que apontam para problemas na narrativa: “não que ele faça boa literatura. Seu estilo apressado pede um melhor burilamento das frases. Os trechos em

¹³⁵ Vejamos outros relatos que seguem essa mesma direção: “antes de ser lançado, o romance já provocava bate-bocas nos meios literários curitibano e nacional. Mas se for lido com olhos mais voltados para a arte do que para as intrigas, *Chá das Cinco com o Vampiro* irá revelar-se como um grande livro, o melhor de Miguel Sanches Neto, até agora” (MIRANZELO, 2010); “*Chá das cinco com o vampiro*, antes de ser uma invasão velada à privacidade de Dalton Trevisan, um livro oportunista na esteira das comemorações ocultas e desautorizadas dos 85 anos do escritor, se amolda como uma reflexão sincera sobre a vaidade” (MELO JÚNIOR, 2011) e “se há rancor em seu romance, há também, em caráter muito mais importante, uma construção literária de grande valor, em que se pode ver a precisão técnica, a disciplina narrativa, até mesmo como forma de se defender por ter criado uma ficção em cima do universo que foi parte de sua vida por muito tempo” (PEREIRA, 2016).

que o narrador fala de si mesmo só alcançam as alturas quando ele fala da Tia Ester, grande personagem do livro” (SOUSA, 2010). Outro ponto destacado como deficiente no seu romance é a fragilidade da construção do personagem. Segundo Sousa (2010),

Sanches Neto tem umas sacadas legais ao observar a fauna humana local. Ele diz que os livros produzidos por aqueles poetas que ficam reunidos na Casa do Poeta, no centro da cidade, são como os cavalinhos de artesanato. Não servem nem para decoração. É com um desses poetas que ele narra uma cena de pugilato. Tudo bem, mas ao narrar suas agruras de rapaz incompreendido, esnobado pelo mestre, Sanches Neto acaba se colocando numa situação meio incômoda, como se o narrador fosse o dono da verdade e estivesse acima de tudo. Que nada, ele também tem suas falhas.

Apesar de também observarmos essa onipotência do narrador-personagem como um problema, temos que admitir que isso não atrapalhou a forma como os fatos são narrados, ao se criar o enredo do Beto adolescente, em meio ao âmbito familiar e interiorano, em paralelo com a sua consolidação como profissional das letras, na metrópole¹³⁶. Todos esses comentários acima citados e tantos outros geraram um material interessante para reflexão. Crítico que é, Miguel Sanches não perdeu a oportunidade de reunir essas resenhas, comentários e entrevistas em um *blog*, construído por ele para acompanhar os debates e responder a eventuais dúvidas. Esse dossiê virtual preencheu a lacuna deixada pelo reduzido número de entrevistas e aparições do autor para explicar a possível querela que possibilitou a emergência do livro. Sanches, ao que parece, tentou, com isso, enfatizar que o importante não eram as polêmicas, mas a literatura produzida por ele. Todavia, não há como negar que o imbróglgio estimulou muito a divulgação do livro.

A história poderia passar como qualquer outro romance de formação literária e afetiva, se os envolvidos não tivessem relação direta com fatos efetivamente ocorridos e reconstruídos de forma ficcional. E há um atingido em especial, Geraldo Trentini, ou Dalton Trevisan. O enredo, mesmo estando em um livro de literatura e sendo mediado pela linguagem artística, não foi suficiente para que ele fosse visto pelos envolvidos como construção literária, criação ficcional. Talvez por isso tenha se dado a insatisfação de Trevisan com a obra, pois ali estava, a visão de Sanches, mesmo que reconstruída, sobre seu tutor e o que foi escrito não o agradou.

¹³⁶ A respeito da estrutura, Sanches Neto elabora a seguinte reflexão: “cada livro exige uma estrutura. Não dá para repetir sempre a mesma forma de narrar. Tento buscar um novo formato a cada romance, e este precisava de uma estrutura dupla, pois coloca em oposição o mundo interiorano e o da grande cidade, o jovem rebelde e o mestre arraigado na força de sua notoriedade, o passado e o presente. Ao construir o romance alternando tempos e espaços, eu acredito ter dado mais agilidade à narrativa, permitindo alguns choques. Ao passar de um capítulo para outro, o leitor sente a sensação brusca de sair de um lugar aquecido para o vento frio de inverno. O livro vai montando um quebra-cabeça narrativo. Fiz plantas-baixas para este livro, com cada cena bem definida” (MOREIRA, 2010).

Ironicamente, Sanches Neto constrói algo parecido ao que o vampiro de Curitiba faz: produzir suas histórias a partir de relatos pré-existentes. A narrativa mostra, da perspectiva do narrador, a configuração do campo literário no qual estava inserido um dos mais famosos contistas do Brasil e como ele se colocava como autor e como parceiro intelectual.

É necessário compreender, pois, quais são as narrativas paralelas que interagem na construção de sentidos da obra. Segundo as entrevistas realizadas com o autor e as resenhas sobre o livro, por volta dos anos 2000, Sanches Neto foi convidado por um jornalista de fora do País para colaborar com uma reportagem sobre Dalton Trevisan. A respeito do convite, o autor dá mais detalhes:

eu não estava em Curitiba, tinha ido ver minha família em Peabiru, mas recebi um telefonema do jornalista e disse que não podia falar sobre a vida, mas estava disposto a falar sobre a obra, e até antecipei algumas coisas. A matéria saiu, eu nunca a vi, e o Dalton me culpou, segundo soube. Depois de ter publicado a revista *Joaquim*, de ter digitado e impresso alguns folhetos de contos para ele, de ter sido um amigo dedicado, eu me senti decepcionado com a ferocidade de sua reação. Foi neste clima que escrevi *Chá das Cinco com o Vampiro*. Nesta época também eu já tinha começado minha trajetória de ficcionista. Não era mais apenas o crítico literário, a ferramenta útil para o contista. Um detalhe. Embora publicando meus livros na mesma editora de Dalton, não pedi nunca que ele me apresentasse, nem contava com isso. Sempre fui orgulhoso demais para pedir coisas. Mandeï meus livros pelo correio para algumas editoras e ele acabou caindo nas graças da Luciana Villas-Boas, que escreveu aquele belíssimo texto da orelha. (BAPTISTA NETTO, 2010)

A reciprocidade esperada por Sanches Neto não foi equivalente à sua dedicação como parceiro de vida e trabalho de Trevisan¹³⁷. Há de se destacar também que ele quer deixar claro, nesse relato, que não tinha cultivado a amizade, por causa de interesses e vantagens profissionais. À época dessa entrevista sobre Trevisan, já estava, nos bastidores, sendo veiculada a informação de que Sanches Neto estaria produzindo uma biografia do vampiro. Tentando se justificar sobre o ocorrido, o autor de *Chove sobre minha infância*, divulga uma

¹³⁷ Ainda no ano da publicação do livro, Sanches Neto fez a seguinte declaração: “claro que guardo mágoa, a mágoa do leitor devoto, que se dedicou intensamente à leitura de uma obra, fazendo de tudo para compreendê-la – basta ver as dezenas de textos que escrevi, sem poupar adjetivos, sobre ela. Não posso dizer que Dalton se colocava no papel de mestre, mas eu me coloquei no de discípulo. E este meu romance ainda é um movimento do discípulo em direção à obra-fundadora – Beto, por exemplo, tem a sexualidade exacerbada própria dos personagens de Trevisan. Depois das agressões que recebi, eu me tornei mais exigente em relação a esta obra, perdendo um restinho de inocência. O fato é que o meu livro está pressuposto na ficção de Trevisan, é um subproduto dela, ele queira ou não” (BAPTISTA NETTO, 2010). Podemos inferir que sua verve severa, vista no livro, pode ser a resposta à decepção instaurada na relação, que antes existia em clima de amizade.

“Carta Aberta a Dalton Trevisan”¹³⁸, em 2004, e nega que estivesse escrevendo um texto biográfico, mas sim um romance sobre o convívio dos dois e com outros intelectuais paranaenses. Não sendo suficiente esse mal-estar, depois de produzir a primeira versão do romance, ele deu para um amigo ler e o material acabou nas mãos, justamente, do vampiro de Curitiba. Acirrando ainda mais os ânimos, Trevisan então publica o poema “Hiena papuda”¹³⁹, no livro *Duzentos ladrões*, editado em 2008, pela L&PM, onde descarrega o sentimento de traição em palavras. Numa reportagem feita por Marcelo Marthe à revista *Veja*, é discutida a repercussão da peleja. Sanches anuncia que era sobre “a arte da maledicência, praticada em menor ou maior grau” (MARTHE, 2010) que ele estava falando em seu livro. Já Dalton Trevisan se irritou com uma possível exposição e escreveu o poema acima citado, no qual descreveu Sanches Neto, ainda que de forma não diretamente nomeada, da seguinte maneira: “delator premiado informa dedura a desonra, ó cagueta, é o teu butim fora, traidor do amigo! Rua, olheiro maldito!” (MARTHE, 2010). O romance, depois de algumas negativas de editoras, foi publicado em 2010, pela Objetiva. O que poderia ter sido um processo de subordinação, absorção de conhecimento e adoração do pupilo em relação ao mestre, se transformou em ato de emulação e paradoxal conquista de autonomia literária e de posição no campo literário.

Em 2015, esse assunto voltou à tona. Sanches Neto divulgou, no *blog* da editora Intrínseca, trechos inéditos do seu diário. A seleção de textos versou justamente sobre suas impressões sobre as reações expressas por Trevisan e as suas escolhas perante o conflito. Os relatos cobrem o espaço de tempo entre 2009 e 2012 e vão desde a tomada de decisão em publicar o *Chá das cinco com vampiro* como resposta à publicação anterior das ofensas travestidas no livro *Duzentos ladrões* até a anedota intitulada “O velório do vampiro”, em que retrata o enterro do contista e o recebimento de um pacote com as suas memórias, um saco de pães e um cão de plástico, o que o narrador chama de Santa Ceia do vampiro, e por tabela, nessa cena, se tornaria ele o pior apóstolo, por causa da suposta traição. Uma passagem do

¹³⁸ Trechos da “Carta aberta a Dalton Trevisan”: “o novo romance foi escrito entre 2001 e 2003, sob um estado de espírito marcado pela decepção. (...) Embora não seja exclusividade nossa, a grande marca do paranaense é a intriga. [...]. Toda pessoa real, transposta para o mundo da ficção, torna-se outra, e só existe ficção quando há esta alteridade”. E, em tom irônico, ele conclui que *Chá das cinco com o vampiro* “é contra os escritores paranaenses, é também contra o próprio autor, que não pode se julgar acima dos demais e que confessa aqui sua culpa, sua incomensurável culpa” (PEREIRA, 2016).

¹³⁹ A seguir, os versos do poema: “Hiena papuda necrófila/ traveca de araponga louca da meia noite/ mente na vírgula mente no pingo do i/ mente no bico fechado mente na carta aberta/ chorrilho merdoso de intrigas e falsidades/ caráter sem jaça de escorpião/ filho adotivo espiritual de Caim/ delator premiado informa dedura/ a desonra, ó cagueta, é o teu butim/ fora, traidor do amigo! rua, olheiro maldito!/ no teu coração pesteadado/ rondam lobos da inveja/ na tua alma leprosa/ uivam os chacais da infâmia/ Judas que se vendeu por trinta lentilhas/ uma corda uma figueira seca/ se não for à figueira seca/ a figueira e o laço da corda/ fatal virão logo até você” (TREVISAN, 2008, p.54).

diário, porém, chama a atenção por sintetizar o repetido descrédito feito por Sanches Neto (2015) em relação à última fase dos escritos do vampiro de Curitiba:

li os contos cheios de estereótipos de *Violetas e pavões*, de Dalton Trevisan. Apenas dois são bons — “As desgraças de Zeno” e “Lábios vermelhos de paixão”. Nenhum ótimo. Repetição de histórias, de termos, de lógicas narrativas. Muda um ou outro contexto. No meio dos contos, farpas gratuitas contra os inimigos.

O destaque é dado à falta de criatividade e à vingança mascarada em narrativa. O autor de *Chá das cinco com o vampiro* também usou a linguagem irônica e ferina para desqualificar o trabalho do renomado autor, mesmo que ainda o considere um mestre. Portanto, ele prova do mesmo ato que julga como negativo. Troca de farpas, afinal. Além disso, percebemos que esse é um assunto ainda em processo de elaboração, não finalizado por Sanches Neto, pois, depois de 15 anos do fato ocorrido, ele ainda ganha espaço em suas publicações. Vamos capturar nessa polêmica, posteriormente ficcionalizada, a síntese das duas imagens de crítica trabalhadas nesta tese: a do elogioso e amigo; e a do severo e destruidor de obras e relações. Ao longo da narrativa, também verificamos como, a depender da situação, um comentário favorável ou desfavorável comparece na relação entre outros personagens.

Nos deteremos, primeiramente, na relação travada entre Beto/Miguel e Trentini/Trevisan. Assim como Wilson Martins foi o mentor na área crítica para Sanches Neto, Dalton Trevisan foi seu mestre na ficção. Exímio conhecedor da obra do contista curitibano, o autor de *Um amor anarquista* escreveu diversos artigos sobre suas pesquisas (reunidos no livro *Biblioteca Trevisan*, de 1996) e aprofundou seus estudos através do mestrado (pela Universidade Federal de Santa Catarina, com a dissertação *O artifício obscuro: visitando a polaquinha*, de 1993) e do doutorado (pela Universidade Estadual de Campinas, com a tese *A reinvenção da província: a revista Joaquim e o espaço de estreia de Dalton Trevisan*, de 1998). Apesar de ser conhecido como introvertido e arredio a contatos, o autor curitibano travou uma amizade com Sanches Neto por tempo suficiente para que existissem gestos de amizade e confiança para que lessem a produção um do outro, e convivessem no mesmo ambiente cultural. Essa proximidade intensa fez com que o autor de *A segunda pátria* carregasse sua ficção com tintas similares à de Trevisan. O pupilo, de fato, dava continuidade ao trabalho do mentor.

Três elementos da obra de Sanches Neto podem ser destacados como recorrências da produção trevisiana: referência ao universo religioso, à sexualidade e o tom corrosivo e polêmico. A presença de nomes de personagens e temáticas bíblicas é provavelmente

resultado da leitura da Bíblia que fizera, seguindo orientação de Trevisan, para que ele apurasse o estilo. Só para ficar em um exemplo presente no livro que estamos estudando, temos duas personagens com nomes bíblicos: os amores proibidos de Beto, tia Ester e Ruth. Há de se notar que, nessas relações, existe um rompimento com os preceitos cristãos, a partir do momento em que a primeira mulher que tem em seus braços é da sua família e a segunda é uma prostituta, com quem ele teve sua segunda relação sexual. Já a descoberta do sexo e os conflitos oriundos das relações carnis, presentes como temática na produção do autor de *A polaquinha*, aparecem, por exemplo, em *Chá das cinco com vampiro*, na iniciação sexual incestuosa entre Beto e tia Ester. E o terceiro elemento, traiçoeiramente, ponto motivador da discórdia entre os autores, é esse ímpeto de ligar a ficção com a realidade, mas de forma derrisória. A respeito disso, o próprio Sanches Neto declara:

[...] esta é minha marca enquanto escritor desde *Chove Sobre Minha Infância*, meu livro de estreia; porque aprendi isso com vários escritores, pois boa parte dos autores realistas trabalha nesta linha; porque me fiz aprendiz de um escritor que sempre criou ficção se valendo destes recursos, na indefinição entre retrato e ficção. Pegue, entre inúmeras possibilidades, o texto “Canção do Exílio”, do Dalton Trevisan, publicado em *Pão e Sangue* (1988). Ali há uma galeria de nomes ou de apelidos de pessoas de Curitiba que são ironizadas – “o Fafau e o Xaxufa gorjeando versinhos/ na missa das seis na Igreja da Ordem/ o trêfego Jaime batia palminhas etc. etc.”. São personalidades facilmente identificáveis da vida política e cultural da cidade. As pessoas aparecem com o nome real – o texto fala de um Sílvio que irá filmar a sua vida. Que Sílvio é cineasta no Paraná? E, no entanto, todo mundo leu o texto como peça literária, porque foi este o pacto proposto pelo Dalton – estava lá na ficha técnica do livro: contos. Quem nunca fez isso que atire a primeira pedra. (BAPTISTA NETTO, 2010)

Essa presença das formas e temas trabalhados de um autor na produção do outro é evidente na narrativa de *Chá das cinco com o vampiro*. O narrador Beto conclui:

a presença de Geraldo Trentini em minha literatura tinha um efeito paralisante. Neste tipo de relação, o perigo é o da morte do interlocutor, transformado em mero discípulo. A história literária está cheia de exemplos de personalidades fortes que sufocaram aqueles que viveram à sombra de uma produção maior. Era isso que estava acontecendo comigo. Ele estava me transmitindo sua doença. Os vínculos de amizade tinham desencadeado uma produção literária aproximativa. (SANCHES NETO, 2010, p.125)

É importante salientar que não há mera influência, mas diálogo e relação, pois não se pode pensar em hierarquia e débitos quando se entende o conhecimento especializado construído em redes. Além de interferência da produção artística de Trentini/Trevisan na de Beto/Sanches Neto, o contato, segundo relatos, beneficiou a carreira de ambos. A

reconstrução ficcional dos benefícios da relação pode ser percebida na passagem em que o personagem principal narra como aconteceu a sua aproximação daquele que seria seu mestre. Beto o interpela na Galeria Groff, dizendo que era amigo de Valter Marcondes (crítico renomado) e que teria um artigo (inexistente) sobre ele (cf. SANCHES NETO, 2010, p.19). Apesar de ele ter criado uma mentira, foi a partir desse encontro que ficaram próximos. Daí percebemos como o elogio e a amizade foram a chave de entrada de Beto para o grande círculo cultural paranaense. Ao procurá-lo, posteriormente, para mostrar uma análise que fez sobre sua obra, que, por sinal, foi elogiosa, Trentini se regoziza, dando a entender que resenhas positivas beneficiariam o seu trabalho. Na ocasião de uma homenagem feita por um jornal em comemoração aos 70 anos do vampiro, Beto o entrevista e recebe esses elogios:

obrigadinho mais uma vez pelas palavras doces e generosas. O bom leitor faz melhor o livro. Você leu com mais talento do que eu escrevi. Os seus artigos me deliciam até o terceiro dedinho do pé esquerdo. Tanto não mereço, já lhe disse, mas de coração agradeço. [...] Tantas graças por este punhadinho de mimosas broinhas de fubá. Obrigadinho três vezes. (SANCHES NETO, 2010, p. 198-199)

Em certa medida, Trentini ajudou a construir o crítico Roberto Nunes, pois foi através dele que seu artigo elogioso chegou ao jornal, abrindo sua carreira de colunista. Além disso, foi através da interpretação de sua obra que Beto aprimorou sua prática crítica. Tempos depois, Trentini se afasta, dando a entender que os artigos e os contos de Beto (influenciados pela sua obra) não o estavam agradando. Inclusive, em um diálogo entre os autores, é anunciado o desejo do vampiro de não ter sua vida devassada em livros:

– Bem, me disseram que você está escrevendo uma biografia minha. Você sabe o que penso sobre o assunto. E não se esqueça da maldição do vampiro...
 – Não sou biógrafo. Nem quero ser.
 – ... nunca contar nada. Nenhuma linha. Nenhuma referência. (SANCHES NETO, 2010, p.269)

Verificamos o deslocamento de posições de Beto (de menino do interior a crítico e ficcionista respeitado), acompanhando as variações entre os discursos elogiosos e desfavoráveis em suas análises críticas e como isso gerou ganhos e conflitos. Ao passo em que ele avança e se constrói como profissional consolidado, Trentini é desenhando como um escritor monotemático, de narrativas cada vez mais curtas. Pintado como guloso e irônico, notamos a desconstrução do mito Trentini e a consolidação do crítico/autor Beto. A figura de Dalton

Trevisan/Geraldo Trentitni sofre reversão, é endeusada para, ao mesmo tempo, ser colocada como humana, com defeitos, como pode ser visto num trecho do livro:

num período em que as televisões exploram a vida íntima das pessoas, o mistério sobre Geraldo se tornou um grande tema da literatura nacional. Por conviver um pouco com ele, acabo sendo solicitado para relatar pequenas coisas da intimidade do contista. Esse interesse vem desde o começo da carreira de Geraldo, um tímido preso à província. O mito ajudou a consolidar a figura do contista, identificado como um monstro sagrado, quando na verdade leva uma vida tão simples quanto a de qualquer cidadão de sua classe social. Esconder a intimidade mais ou menos medíocre fez com que sua biografia crescesse. E talvez agora só lhe reste manter o mistério. (SANCHES NETO, 2010, p.84)

O mito do autor recluso é acionado e os mistérios da vida cotidiana escondida servem de mote para se evocar a figura de Geraldo Trentini, figuração de Dalton Trevisan. Em pequena ou grande medida, todos constroem realidades, via linguagem. O Dalton/Geraldo de Sanches/Beto é um grande escritor que “suga” as narrativas dos outros para alimentar de histórias seus contos (o que é contraditório, pois ele queria se preservar, mas desejava saber da vida dos outros), que é afeito a poucas amizades, tem problema de relacionamento com a filha Rosa, que não aceita suas imperfeições, pois quer a todo momento reescrever seus textos, e tem idiosincrasias como qualquer outra pessoa. Há, portanto, um descentramento da figura de Trentini/Trevisan, que é deslocada, no romance, de sua posição de mistério, timidez e de monstruosidade, para o espaço do cotidiano ordinário e das relações triviais do ser humano, com suas ambições, desconfortos e imposições. Como não pensar que em uma situação dessas a xícara de chá tenha passado das mãos de um para o outro e retornado várias vezes, com açúcar e com afeto, ou com nem tanto açúcar e afeto assim?

Quando comentado, em entrevista, que Dalton Trevisan não chegou a ler todo o seu romance, Sanches Neto dispara:

talvez ele esteja sofrendo de déficit de atenção e já não possa se concentrar muito tempo em nada. Nem mesmo na escrita. Veja os contos dele, cada vez mais curtos, cada vez mais repetitivos. Tem horas em que me pergunto se ele está consciente de que já escreveu a mesma coisa várias vezes. Assim, o que eu estranharia era ele ter conseguido ler um livro de quase 300 páginas, e que trata de um assunto tão distante dele. (BAPTISTA NETTO, 2010)

Podemos concordar com as afirmações de Júlio Pinto (2010) acerca da relação entre Beto e Trentini,: “ambos mostram paradoxos do ofício literário. São espelhos distorcidos do sonho da consagração cultural, e acabam igualmente derrotados: um, no mundo empoeirado das

bajulações gratuitas; outro, pelo retorno às origens pessoais que negavam seu desejo literário”. Cansado da futilidade do ambiente literário de Curitiba, Beto resolve voltar para Peabiru (é uma característica marcante do romance de formação, o retorno triunfal daquele que saiu da terra natal) e, a partir disso, surge um questionamento: essa ação não seria seu desencantamento pela atividade, também vampiresca, que estava praticando, pois “afinal, o personagem cresce e se transforma sempre apoiado em outros: a tia, a primeira namorada, o próprio vampiro curitibano e aqueles que o cercam” ? (RIOS, 2010). O protagonista resolve voltar para a cidade natal, diferentemente de Sanches Neto que decide prosseguir escrevendo suas obras, atestando que esse jogo vale a pena ser jogado. A literatura se torna, então, uma forma de lidar com os dramas pessoais.

O tom corrosivo, herança do mestre, faz-se presente também quando ele comenta sobre obras e posicionamentos de outros personagens. No livro, existem vários momentos de reflexão sobre esse espaço de tensão. É observando com mais atenção essas relações travadas na trama, que constatamos se tratar de uma *roman à clef*¹⁴⁰, um formato que fez sucesso na França do século XVII, quando eram incluídas, em ficções, pessoas da corte de Luis XIV. Segundo Caio Moreira (2010),

um dado curioso é que o escritor não faz questão de criar quebra-cabeça ou segredos em relação às personagens. Todas são apresentadas e facilmente identificadas com as pessoas que fazem ou fizeram parte do convívio de Miguel em Curitiba. Geraldo com a inicial G, de Gerson, primeiro nome de Dalton. Trentini com a inicial T, de Trevisan. Valter Marcondes: Wilson Martins. Akel: Jamil Snege. Valério Chaves: Valêncio Xavier. Uílcon Branco: Wilson Bueno. E por aí vai. Para variar, Valter Marcondes é praticamente endeusado por Beto, o que é endossado na "vida real" por Miguel, que vê em Wilson Martins um dos maiores críticos da história do Brasil. (MOREIRA, 2010)

Ao longo da história, Beto já estava se tornando um crítico respeitado, assinando uma coluna no jornal *O Diário* e cada vez mais se entrosando com os atores do campo literário paranaense. Aos eleitos como amigos, o autor não economiza elogios; aos que não são próximos em afinidade, apresenta-se o desinteresse e o discurso inferiorizante. Quando o assunto são os escritores, ou “pavões de província”, o tom irônico logo é acentuado. Verificaremos, primeiramente, as situações em que são proferidas palavras favoráveis ou de

¹⁴⁰ Por usar como estratégia narrativa o uso de personagens muito semelhantes às pessoas de seu convívio, Sanches Neto chegou a ser comparado com o escritor Truman Capote, cuja obra, *Sangue frio*, também faz referência a amigos de uma forma desagradável. Depois da publicação, o autor americano passa a ser ignorado (cf. BELÉM, 2010).

encorajamento aos que participam, de alguma maneira, da produção artística curitibana, mesmo que ofuscados pela figura central da obra, Geraldo Trentini. A maioria gira em torno do vampiro, seja por já ter escrito algo sobre sua obra, ou por tê-la adaptado para o teatro.

As palavras favoráveis de Beto aparecem, por exemplo, para estimular a produção de Anônio Akel, que não conseguia vender seus livros: “– E o seu público aqui e fora do estado? Logo vai ser reconhecido, ninguém pode esconder por muito tempo um grande escritor” (SANCHES NETO, 2010, p.147). O personagem publicitário, ao conversar com Beto sobre sua produção literária, expressa o quanto o fator idade é importante na inserção no campo literário: “– Eu sou o morto da literatura brasileira. Tenho 60 anos. Já não quero mais ser reconhecido. Isso é bom aos 30, no máximo aos 40. Na minha idade, não faz sentido” (SANCHES NETO, 2010, p.147). As pessoas que participam desse ambiente acabam estabelecendo regras, tal como a idade, para ser bem recebido pela crítica. No entanto, sabe-se que isso não deve ser levado em consideração, quando se trata de arte. Esse mesmo jornalista levanta outro ponto: a importância das editoras na produção literária. Ao se colocar como um autor “autoimpresso”, por causa das dificuldades de ser aceito por uma editora, Akel aponta para algumas questões envolvidas nesse processo:

– Só não quero me oferecer. Não tenho vocação para isso. E não quero competir. Fico no meu quarto, quando dá, escrevo meus livros e assim não desperto a fúria dos príncipes. Nunca um trabalho meu levou pau. Se tivesse saído por uma grande editora, como seria? (SANCHES NETO, 2010, p.148)

É interessante notar o quanto a escolha de uma editora pode gerar várias situações. Quando o personagem sinaliza que vai bancar a sua própria publicação e que não quer se oferecer a nenhuma editora, é para não ter que enfrentar as dificuldades em ser selecionado e divulgado. Não se pode esquecer que a escolha de um livro para ser publicado comporta um limite financeiro e cultural: nem todos serão publicados por grandes editoras e essas têm como foco o mercado, ansioso por novidades. Outro problema está na disputa pelo lugar ao sol. O personagem diz não querer competição, pois se supõe que quando o livro é associado a uma editora, logo em seguida ele estará na rede de escolhas, de leitores e de comparações com outros livros. A disposição para receber críticas negativas ou positivas faz parte do pacote “publicado por uma grande editora” e nem todos estão abertos a isso. Além disso, o escritor pode virar celebridade e, portanto, se tornar um objeto da mídia, que devora, por vezes, o trabalho do autor e também a sua intimidade. Isso pode ser visto, por exemplo, na vida do personagem Geraldo Trentini e do autor Dalton Trevisan. Akel, que é visto como o jornalista Jamil Sneg, é poupado de críticas negativas e tratado até com carinho. É importante salientar

que o indivíduo se coloca como peça da engrenagem midiática, mas também se constrói como sujeito, através de suas escolhas e até dos seus silêncios. Outro personagem a quem Beto não poupa elogios é o crítico Valter Marcondes. Caracterizado como tímido, como alguém que não expõe muito a vida íntima, o destaque dado é ao tempo que ele consagra aos estudos. Até sua jovialidade é exaltada. A explicação para o ar jovial está no “[...] interesse diário pela literatura. Valter não ficou preso ao passado” (SANCHES NETO, 2010, p.156), segundo Beto. A recíproca é verdadeira, pois sabemos que Marcondes o considera como amigo e que até tinha escrito um artigo generoso sobre *Mãos Pequenas*¹⁴¹, o comparando ao livro *O ateneu*, de Raul Pompéia (cf. SANCHES NETO, 2010, p.273) e até o considerou “[...] o melhor espírito crítico surgido no Brasil nos últimos trinta anos” (SANCHES NETO, 2010, p.237). Amigos de confidências e dos encontros agradáveis na ficção, tanta admiração só poderia ser explicada pela associação entre esse personagem e Wilson Martins¹⁴², mestre da crítica, para Sanches Neto.

Outra situação referente à crítica criada no livro é a desvalorização de certos autores pelo narrador Beto Nunes, como pode ser visto nesse trecho:

ouço, vindo do meio da livraria, a voz fanhosa de Valério Chaves. Não suporto o jornalista que se acha escritor experimental, por fazer colagens com desenhos e fotos de velhas revistas e escrever sob elas um amontoado de asneiras. Em seu papel de gênio, ele está sempre com roupas surradas, sapatos coloridos, sem meia, e óculos antiquados. Numa das vezes que não consegui fugir, ficou meia hora falando de seu sucesso, gaguejando a todo momento, sem articular uma frase inteira. Seus cacoetes resumem sua literatura: meia dúzia de imagens e frases repetidas. (SANCHES NETO, 2010, p.67)

O autor em questão é o jornalista Valério Chaves, que também é escritor, mas que não agrada nem um pouco o narrador do romance. Vê-se nessa passagem a descrição do estereótipo de um autor que tem um trabalho sem qualidade e que mesmo assim assume o papel de gênio, com um estilo anacrônico. Para completar, numa relação causal, o narrador associa o gaguejar do jornalista à explicação para sua falta de criatividade. A escrita experimental é logo rechaçada a favor da tradição dos grandes nomes como Trevisan. Começa-se a ser desenhado o quadro valorativo do campo literário. Seria Valério Chaves um escritor de vanguarda mal compreendido ou sem qualidade literária mesmo? Sem qualidade para quem? Entram em

¹⁴¹ Nome do livro do personagem Beto, de *Chá das cinco com o vampiro*.

¹⁴² Conhecido por ser acerbo em suas análises, Wilson Martins também tinha o cuidado de valorizar os amigos. Inclusive, sua biblioteca pessoal só possuía livros dos autores que participavam do seu círculo de amizade. Essa informação foi dada por Miguel Sanches Neto ao conceder uma entrevista sobre seu projeto de arquivo pessoal de escritores paranaenses (cf. CUNHA, RODRIGUES, 2015).

jogo, nesse momento, os critérios do que pode ou não ser visto como bom, do que pode ou não passar para a posteridade, como obra prima. Um depoimento desses desmerece um trabalho, para além da perspectiva de um especialista. Todos podem e devem ter opiniões, mas não colocá-las como únicas válidas. Valério Chaves é associado a Valêncio Xavier, num tom bastante rebaixado, beirando o ridículo.

Valorar é interpretar. Se a perspectiva genealógica defendida por Friedrich Nietzsche for seguida podemos ter pistas do porquê de se eleger certos padrões como melhores em relação a outros. Ao buscar entender um pouco sobre as histórias envolvidas na proveniência da concepção de “bom e ruim”, o filósofo alemão observa como as ações louváveis eram associadas às camadas mais privilegiadas socialmente e sintetiza da seguinte forma:

o juízo "bom" não provém daqueles aos quais se fez o "bem"! Foram os "bons" mesmos, isto é, os nobres, poderosos, superiores em posição e pensamento, que sentiram e estabeleceram a si e a seus atos como bons, ou seja, de primeira ordem, em oposição a tudo que era baixo, de pensamento baixo, e vulgar e plebeu. (NIETZSCHE, 1999, p.7)

Diante dessa reflexão, como não questionar o que é tido como bom e de qualidade na sociedade? Na emergência de um discurso estão as marcas, mesmo que borradas, de uma tensão geradora que é produto do contato de opiniões e de posições diversas. O que se coloca como regra naturalizada, tal como o bom associado ao nobre (o que pode ser estendido para ricos, brancos, homens e que detêm um tipo de aporte cultural) e o mau ao escravo (que pode ser entendido como pobre, mulher e os que detêm outro tipo de aporte cultural) emerge, possivelmente, por imposição de um grupo que quer estabelecer essa ordem para o seu próprio bem. A força dessas associações é tão poderosa que, mesmo se discutindo tanto atualmente a questão da transvaloração dos valores, ela ainda se mostra presente e enraizada em várias situações. Num trecho longo, mas que vale a pena ser transcrito do livro de Miguel Sanches Neto, é apresentada a carta da Tia Ester enviada para o sobrinho Beto, onde pode ser verificado o quanto os valores estabelecidos ainda programam as pessoas, para que elas elejam e cultuem certos produtos ou pessoas.

Para nós, Curitiba é a obra de Trentini. Sua figura cria uma sombra ao seu redor e não deixa que plantas novas cresçam. Fico feliz por saber que você está interessado em outros escritores, mas se dedique a quem pode te ensinar a escrever. Bom seria se pudesse se aproximar de Geraldo. Não deixe de ler, no entanto, os grandes livros, que são os únicos que contam. O que nossos contemporâneos escrevem ainda é uma loteria que não correu. E fazer apostas assim é arriscado, pois você pode perder muito tempo, o que seria prejudicial a um escritor. Dos vivos, leia apenas as obras que tenham alguma

coisa a ver com você, e ignore tudo que for muito comentado, pois só são aceitos com unanimidade aqueles que escrevem ao gosto do público, e o grande público, aqui em Peabiru ou na grande favela paulistana, é sempre medíocre. A sua ideia de ler os livros de Geraldo pela ordem cronológica é boa, pois vai permitir que acompanhe o escritor no tempo. Do Geraldo, você realmente tem que ler a obra completa, pois hoje é o maior ficcionista brasileiro. (SANCHES NETO, 2010, p.152)

A grande incentivadora cultural do narrador-personagem Beto – Tia Ester – destaca em sua carta-recomendação muitos dos marcadores de um discurso que elege à base de exclusão e inferiorização do outro. No início, ela resume Curitiba à obra de Trentini para logo depois descrever a ação devastadora resultante dessa eleição: uma sombra ao redor, a escuridão para quem não é eleito. A adoção de um gosto pessoal deve sempre ser bem recebida, mas esse movimento feito em paralelo ao apagamento de outras possibilidades parece ser problemático. Ironicamente, Miguel Sanches Neto, através da missiva da personagem Ester deixa claro que só Geraldo pode ensinar Beto a escrever e descarta a literatura contemporânea como opção de leitura enriquecedora, pois ela ainda não teve tempo de ser incluída no cânone. Outro complicador é associar a grande adesão de leitores de uma determinada obra à mediocridade. E aí novamente surge a questão da eleição: poucos são os escolhidos. Só o que é de acesso de uma minoria é relacionado à boa qualidade. O que é logo devorado por muitos leitores, o famoso *best-seller*, parece que não pode ser digno de louvação. E o protagonista do romance, assim como o autor, em sua carreira, segue as orientações da tia: lê toda a obra do autor-modelo, se aproxima dele e ainda escreve uma literatura similar à do curitibano. Uma sugestão de leitura vira uma imposição e até o cerceamento da criatividade daquele, que se vê impelido a imitar o que é considerado como bom. O manual do escritor primoroso, desenvolvido por Tia Ester, surtiu certo efeito. Verificamos a ressonância do pensamento moderno de um T.S. Eliot nessa ação de valoração e imitação da produção do mestre, a ponto de promover a supressão da individualidade. Nas palavras do crítico inglês, a busca incessante pelo diferencial deve ser substituída pela observação dos elementos que permanecem:

salientamos com satisfação a diferença que separa poeticamente [o autor] de seus antecessores, em especial, os mais próximos; empenhamo-nos em descobrir algo que possa ser isolado para assim nos deleitar. Ao contrário, se nos aproximarmos de um poeta sem esse preconceito, poderemos amiúde descobrir que não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade. (ELIOT, 1989, p.38)

Eliot destaca que a permanência de características já utilizadas anteriormente nos textos literários devem ser justamente louvadas, pois demonstram o vigor dos antepassados com um toque daquele artista do presente. Há, dessa forma, a hipervalorização do que já foi consagrado, sem a permissão de inovar radicalmente, pois “a evolução do artista é um contínuo autosacrifício, uma contínua extinção da personalidade” (ELIOT, 1989, p.42). Sendo a obra um *revival* do que já foi escrito, a maneira de criticá-la também deverá seguir os velhos parâmetros, não para subestimar a obra produzida no presente, nem colocá-la como melhor em relação ao que já foi feito, mas será, segundo Eliot (1989, p.39), uma comparação, “[...] na qual duas coisas são medidas por cada uma delas”. Acrescente-se a isso que essa leitura crítica será realizada com base na influência e nos débitos gerados por essa repetição do que já foi consagrado. Harold Bloom (1991, p.58) definiu essa apropriação poética como sendo

[...] necessariamente o estudo do ciclo vital do poeta como poeta. Quando esse estudo leva em conta o contexto em que se dá esse ciclo vital, é obrigado a examinar ao mesmo tempo as relações entre poetas como casos semelhantes ao que Freud chamou de romance familiar, e como capítulos na história do moderno revisionismo, “moderno” aqui se referindo a pós-Iluminismo.

O que norteará a análise da obra, portanto, será o seu grau de parentesco com as produções que a antecederam, verificando-se a herança genética legada à posteridade. Várias metodologias de leitura podem ser acionadas para a compreensão desse fenômeno, como a Tessera¹⁴³, que propõe que antiteticamente o poeta completa seu precursor, retendo o básico e indo além nos sentidos (cf. BLOOM, 1991, p.64)

A partir dessa reflexão sobre a carta da Tia Ester, deduz-se que no campo literário só haveria espaço para aquele que possui “alto valor artístico” e persegue o estilo dos grandes mestres. Perde-se, então, a oportunidade de se ter contato com produções diversas e tão interessantes quanto as eleitas, mas ganha-se ao se inserir em uma tradição consolidada. No entanto, a partir da observação das declarações da tia, depreende-se a forma como o produto livro é associado aos bastidores, o que dessacraliza um pouco esse objeto, que por tanto tempo foi tido como fruto de inspiração, ao invés de transpiração.

Além disso, as questões financeiras e políticas se evidenciam, por vezes, como preponderantes na construção das relações culturais, como a que foi descrita pelo narrador Beto:

¹⁴³ Outras sugestões de métodos de leitura são sugeridos, tais como Kenosis e Clinamen. Para mais detalhes, consultar o livro *A angústia da influência: uma teoria da poesia*, de Harold Bloom, de 1991.

Uílcon me liga apenas quando está para lançar algum livro, e sei que logo vai falar nisso. Por dez anos, usou o jornal *Maria* para fazer contatos pessoais em todo país e no exterior. Cada vez que saía uma matéria elogiosa sobre alguém importante, eu sabia que uma crônica do Uílcon ia ser publicada fora do Paraná. Isso lhe permitiu criar uma rede de contatos em todo o país e também um problema – não possuía uma obra realizada, embora já estivesse beirando os 50 anos. Sentiu então a necessidade de se tornar ficcionista, começando a escrever romances que revelavam um trabalho minucioso de linguagem e uma ausência de verdade literária. (SANCHES NETO, 2010, p.183)

Percebemos, só nesse trecho, como o ato elogioso pode estar intimamente ligado a uma maneira de alcançar benefícios para a própria carreira. No entanto, ao analisar literariamente a obra de Uílcon Branco, Beto pôde ter sido impreciso na sua interpretação. Segundo Pereira (2010), nesse quesito, “[...] o rancor do protagonista, talvez até se estendendo ao ponto de vista do autor, não reflete todo o significado da literatura. O que é literatura senão um ‘trabalho minucioso de linguagem’? O que seria a verdade, neste caso? Um termo aristotélico que deveria ser melhor expresso como ‘verossimilhança interna’”. Uílcon é associado à figura de Wilson Bueno. Em resenha, o crítico Gilberto Pereira (2016) considera que Bueno está “à altura” de Miguel Sanches Neto e acredita que ele seja “[...] dono de um estilo muito particular que flerta com a poesia em volts carregados. Exemplo disso é seu livro *Meu Tio Roseno*: a Cavalos, uma novela belíssima que dispensaria a lembrança de que Bueno viria a ganhar prêmios literários importantes”. No livro, Uílcon é caracterizado como bajulador e interesseiro, por insistir em cultivar relações com o narrador, com o objetivo de que sejam feitas críticas sobre seu livro, e leva Beto a pensar no quanto é “[...] difícil a arte da crítica, que nos obriga a um convívio forçado com todos que se julgam escritores” (SANCHES NETO, 2010, p.184). O protagonista acaba escrevendo uma avaliação desfavorável, desde já sabendo que poderia não ser perdoado. Considerando a crítica como “a arte de fazer inimigos”, ele faz a sua reflexão:

[...] Uílcon sofria de ansiedade de influência. Buscava desesperadamente imitar alguns mestres, participando assim do mundo literário. Seus livros revelam antes um desejo enorme de fazer parte da história literária, não sendo propriamente literatura. (SANCHES NETO, 2010, p.185)

Depois do artigo publicado, veio a represália, através de uma carta, enviada ao jornal *O Diário*, por um amigo de Branco, pedindo a demissão de Beto. Contraditoriamente e demonstrando a falsidade das relações, ele continuou tratando Beto com convivalidade de sempre. Há nesse episódio, o destaque para a superficialidade das relações, movidas pelos

jogos de prestígio, não interessando o prazer da escrita ou da leitura. Os conchavos ficam explícitos e o destaque vai para quem cultiva esse tipo de relacionamento que, a qualquer hora, pode ser desmanchado ao sabor das conveniências.

Orlando Capote, um jornalista que alimentava com seus artigos uma coluna sobre política, também não foi poupado pelo narrador. Em uma cena, logo após conversar por telefone com políticos, diz não suportar conviver com essa “gentinha” e que, ao orientá-los em seus comportamentos, se sente Deus. Na visão de Beto,

esta frase não é dita com humor, mas com orgulho, o orgulho da biblioteca desproporcional. Se mesmo sem tempo para ler ele compra tanto livro assim é porque se acredita escritor, apesar de ter publicado apenas um romance sofrível. Então é bem capaz de que também se acredite um pequeno deus, uma espécie de maestro da política local. (SANCHES NETO, 2010, p.171)

Mantendo reuniões na sua casa com nomes como Valter e Akel, Capote tenta, ao conviver com escritores e críticos, se sentir um homem das Letras. Vivendo uma grande dramatização, ele compra livros em excesso, para ter a sensação de que pode escrever, quando, de fato, eles só se tornam objetos de decoração. Curiosamente, Beto, depois de ler um romance de Capote, chamado *Amados demônios*, faz uma crítica favorável, justamente por ter um tom autobiográfico, até muito parecido com o romance que produziu (*Mãos pequenas*) e com o próprio *Chá das cinco com o vampiro*. Ele despreza o que chama de “defeitos narrativos” e demonstra que, mais uma vez, não é só de critérios imparciais que vive a crítica. Esse personagem é associado ao jornalista Fábio Campana.

Essa reflexão do campo literário se expandiu para a própria cidade de Curitiba, na qual o narrador se considera um imigrante. Ao longo do livro, a cidade é colocada como fria cópia da Europa e lugar privilegiado da mesquinha e da falsidade. O trecho a seguir sintetiza essa descrição: “agora tire a contribuição do pessoal do interior, dos que vieram de outros estados, o que sobra de Curitiba? O Geraldo Trentini zombando dos pobres-diabos. Curitiba é uma cidade importadora. Tudo aqui é importado. Falsamente europeia. Uma cidade que copia estilos, dirigida por imitadores”. (SANCHES NETO, 2010, p. 145-146). Assim como Sanches Neto, José Castello elabora uma Curitiba fria e sombria, que não acolhe amorosamente nem sua cultura, como podemos verificar quando é citada a rejeição à poética de Paulo Leminski. Esses relatos, que fogem do eixo Rio-São Paulo¹⁴⁴, ratificam a presença quase mitológica

¹⁴⁴ Os autores escolhidos para serem trabalhados nesta tese são basicamente desses dois estados, exceto Miguel Sanches Neto, nascido no Paraná. No entanto, Daniel Galera viveu por muito tempo em Porto Alegre e José Castello, atualmente, mora em Curitiba, nos levando a reafirmar a importância nacional do sul do Brasil em termos literários.

dessa cidade no circuito literário. Colocada com frequência numa posição ambivalente – ora moderna e desenvolvida, ora fria e sem vibração, Curitiba, sem dúvidas, soube estimular a cultura local e se destaca, principalmente, com a ajuda da divulgação da Internet, como uma rede bem articulada de produção literária. Um ponto de destaque, para além do grande número de editoras independentes, são as revistas. Desde a *Cenáculo*, de 1895, até a *Jandique* de 2013, passando pelas famosas *Joaquim*, *Rascunho* e *Cândido*, o campo literário local tem se estabelecido como um ambiente propício à criação. Os autores, mesmo os iniciantes, têm o privilégio de possuírem leitores especializados e atentos e o apoio de bibliotecas públicas no estímulo à leitura e à escrita, através da promoção de oficinas. Vários escritores, sendo os mais conhecidos Paulo Leminski e Dalton Trevisan, ajudaram a criar um clima de mistério e de curiosidade em torno das suas figuras e captaram os olhares do resto do País para as suas peripécias cotidianas e literárias e para a cidade onde nasceram, Curitiba.

Com *O vampiro de Curitiba* (1965), obra de Dalton Trevisan, a capital do Paraná foi apresentada e reinventada pelo olhar do narrador Nelsinho em dois aspectos principais: maior destaque aos lugares considerados fora do circuito turístico e desprendimento ao tratar de um tema considerado tabu, o sexo, num espaço considerado recatado. Esse deslocamento do imaginário usual da cidade colaborou para construir discursos diferentes do que oficialmente eram veiculados e, simultaneamente, reforçou a mitologia do lugar sombrio, associado, no romance, ao vampiro. Já Paulo Leminski com sua intensa crítica e com obras experimentais, tais como *Catatau* (1975) e *Agora que são elas* (1984), questiona o excesso de eruditismo da cultura curitibana. Desloca a imagem de local organizado e progressista, para outro atrasado e resistente ao experimentalismo. Esses a(u)tores emblemáticos levaram a capital do Paraná para o mundo e criaram um discurso multifacetado que sustenta a ideia de Curitiba como cidade mitológica das Letras, tão ativa quanto os estados do sudeste¹⁴⁵.

Em *Chá das cinco com o vampiro* também se constroem imagens de curitibanos. O narrador-protagonista, por exemplo, não conseguiu escapar do jogo discursivo, optando, ora pelo elogio, ora pela crítica ácida nas suas reflexões. Já consolidado como crítico e até sendo solicitado, com frequência, para interpretar obras, Beto decide enveredar pelos caminhos da ficção. Publicado por uma grande editora, *Mãos pequenas* é bem visto por Valter Marcondes e até pelo próprio Trentini. No entanto, também é mal avaliado por um artigo escrito pelo

¹⁴⁵ Apesar de retratar Curitiba, em muitos momentos, como uma cidade atrasada, Leminski não deixou também de levantar a hipótese de se identificar com ela, como podemos atestar nos versos do poema “Curitibas”: “Conheço esta cidade, como a palma da minha pica. Sei onde o palácio, sei onde a ponte fica. Só não sei da saudade, a fina flor que fabrica. Ser, eu sei, quem sabe, essa cidade me significa” (LEMINSKI, 1986, p. 122).

personagem K, crítico em ascensão. Talvez essas tenham sido as experiências pelas quais, Sanches Neto tenha passado, quando publicou *Chove sobre minha infância*, livro associado a *Mãos pequenas*, cuja história tem tons autobiográficos. Seria o feitiço virando contra o feitiçeiro? Em seu artigo “A arte da crítica em 51 teses”, constatamos que suas ideias sobre a crítica corroboram muito o que foi apresentado no romance, existindo, nesse caso, um reforço daquilo que o autor constrói como ideal da crítica. Destaco algumas das teses que deixam explícitas essa tendência de reforçar as consequências negativas da prática crítica:

a crítica exige uma vocação para ser odiado. As relações de amizade em crítica chamam-se indulgência ou inimizade. O ideal crítico seria escrever um único comentário por ano. O silêncio indicaria as obras frustradas. Mas, felizmente, para os autores, o crítico trabalha com a perspectiva da semana. (SANCHES NETO, 1997a)

A denúncia feita pelo narrador faz com que seja pensado que nem só de trabalho artístico vive a literatura, mas de toda a conjuntura ao seu redor, que facilita ou compromete a sua circulação. O que é visto como um olhar severo para o artista indica a força de uma rede de relacionamentos. O momento de servir o chá na mesa de centro não existe por si só, mas se alimenta e se contrapõe ao período em que a água está fervendo e quando as xícaras ainda estão guardadas no armário, revertendo essa posição de anterioridade e posteridade do processo cultural. Fazendo declarações ácidas como essa: “depois de conviver com escritores por algum tempo, você acaba sentindo a necessidade de fazer parte da espécie humana, pois os deuses cansam. Os Deuses são fanhosos. Falam apenas de suas obras. E querem plateia” (SANCHES NETO, 2010, p.68); ou ao afirmar seu amor bandido pelo livro:

entramos na obra dele sempre na calada da noite e saímos com o que existia de mais valioso, e que nos pertencerá para sempre. Nunca podemos exibir os frutos dessa pilhagem, mas a posse íntima dela será motivo para um orgulho sem vaidade. Todo leitor é um ladrão. (SANCHES NETO, 2010, p.158)

o autor acaba por dizer suas impressões que se mostram relacionadas tanto à sua trajetória como escritor, quanto à do personagem Beto, para entender o seu ofício e o de seus pares. Além disso, ele convida críticos, jornalistas, a própria família, escritores prediletos e outros nem tão valorizados, para tomar um chá, que por vezes pode estar quente e queimar a língua, mas que também acalma, quando são travadas relações benéficas. Nesse momento, se contrói um ambiente agradável para um diálogo possível acerca do vivido. Por trabalhar com essas nuances, o *Chá das cinco com o vampiro*, de Miguel Sanches Neto, se torna uma exceção à regra, em comparação aos outros romances trabalhados nesta tese, que focaram num tipo

específico de crítico: ora elogiador, ora acerbo. O mito do crítico é construído, então, dando-se destaque ao que ele tem duplamente de mais nocivo à atividade: o excesso de atenção dada aos confrontos e conchavos, em detrimento da valorização do texto literário.

A acidez das avaliações correspondem ao sabor das frutas cítricas, de que tanto gosta o narrador Beto. O outro lado, os elogios e as facilidades em conseguir benefícios, no meio literário, só confirmam a lógica do compadrio e a força das alianças. Falar de si e dos confrades é uma forma de obter sucesso e os “modismos, amizades (a lógica relacional se manifesta também aqui, mas de forma velada), ganchos jornalísticos, prestígio universitário e outros fatores extraliterários funcionam como critério” (SANCHES NETO, 2012a). E todo esse jogo, geralmente velado, que foi escancarado ficcionalmente, toca num ponto caro ao ser humano: a vaidade. Sempre quando os brios dos personagens eram tocados, logo em seguida ofensas eram proferidas. Assim, quando a corte intelectual era exaltada, cargos em revistas ou jornais eram oferecidos, de imediato. O importante era ser reconhecido como *cult*, mesmo que a obra literária não agradasse. Portanto, segundo Caio Moreira (2010) “se o livro é sobre a vaidade, tal vaidade é também a de Miguel (ele imaginava a polêmica que causaria) e não apenas dos escritores ‘inventados’ por ele”. Não há como negar que ele chamou a atenção da mídia, mesmo afirmando não ser esse o seu desejo, ao expurgar toda a sua insatisfação, já declarada em entrevistas, em relação às posturas dos principais atores da vida cultural curitibana¹⁴⁶. Para o autor, a obra atende, ao que parece, à sua necessidade de auto-afirmação e superação, para poder se inserir no campo literário. Em certa medida, os livros anteriormente trabalhados nesta tese lidam com essa zona da consolidação da carreira do escritor e veem na crítica uma potência, que é minimizada, por ser delineada através dos discursos extremos do elogio inócuo ou da crítica ferina, apartada da leitura atenta do texto. Existe nesses discursos ficcionais uma ratificação da crise da atividade interpretativa, mesmo que isso não seja afirmado por Sanches Neto, pois ele acredita em uma falência do modelo tradicional do ato crítico. Nas palavras do escritor, “o jornalismo cedeu espaço ao entretenimento, que colonizou os cadernos literários. Por outro lado, os críticos universitários se preocupam mais com questões teóricas, ideológicas [...], em que o texto criativo se torna secundário. De tal forma que o autor de literatura não conta hoje com um horizonte crítico de recepção mais estável”

¹⁴⁶ Essa opinião também foi compartilhada com o crítico Polzonoff Júnior (2001), que declara: “o que mais me incomodou (positivamente) no livro foi a sensação de me ver nele. Assim como o narrador, também vivi todo aquele mesmo deslumbramento pela literatura curitibana, personificada pela figura mítica de Dalton Trevisan. Como ele, também tive meus chás das cinco com o vampiro. Como ele, também me decepcionei e consegui escapar do joguinho de interesses pequenos que norteia não só esta relação muito específica, mas em geral todas as relações literárias”.

(FOGAÇA, 2014). No entanto, ao focalizar somente os bastidores de amizade ou de inimizade na sua ficção, que resultam em avaliações superficiais, existe, sim, um reforço dessa imagem frívola da crítica. Ao minimizar a figura do intérprete, quem ganha destaque é o escritor, e resta a ele assumir o papel, sinalizado por Sanches Neto, de leitor privilegiado de sua obra e divulgador da arte literária. Isso, por vezes, faz com que o autor até direcione as interpretações, à semelhança do pai que guia seu filho, o que seria um problema, pois assim se reduziria o poder de entendimento das produções literárias a partir da multiplicidade de leituras. Por outro lado, constatamos que o contrário pode ser feito: o crítico pode elaborar seus escritos, dialogando com a arte metafórica, literária, construindo, assim, sua assinatura como criador. Dessa forma, o intérprete estaria no lugar limítrofe e indecidível, entre a objetividade da análise e o trabalho mais pessoal com as palavras.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS OU COMO MATAR DOIS COELHOS NUMA CAJADADA SÓ

Neste trabalho, a crítica foi pensada enquanto personagem de 5 romances autoficcionais. Deslocar o crítico do seu lugar de intérprete para o de objeto de análise requer conhecimento da sua prática e das mudanças que vêm ocorrendo no circuito literário. Entender o percurso do trabalho crítico foi fundamental para percebermos as modificações pelas quais passou essa atividade ao longo da história. Diante disso, notamos que a preocupação de críticos como René Wellek e Austin Warren (cf. 1962, p.51), por exemplo, de utilizar a história para que a leitura crítica não se extraviasse de seus objetivos, era compreensível em um dado momento. O objetivo primordial seria o de saber se uma obra era “original ou derivativa” e a observação das condições históricas permitiriam que fossem feitas com propriedade pontes entre autores que seriam interligados numa rede de débitos e influências. A maneira como concebemos a literatura mudou e com isso a crítica foi criando formas de entendê-la.

As reflexões de Nietzsche sobre a metafísica, a verdade e o sujeito cartesiano estimularam mais tarde o desenvolvimento dos estudos desconstrutivistas, que analisam a

história arqueologicamente, sendo “[...]os conhecimentos, encarados fora de qualquer critério referente a seu valor racional ou a suas formas objetivas, enraízam sua positividade e manifestam assim uma história que não é a de sua perfeição crescente, mas, antes a de suas condições de possibilidade [...]” (FOUCAULT, 2000, p.18). Vários campos do saber se viram envolvidos por esses debates, produzindo novos olhares sobre o conhecimento, tais como a psicanálise e a literatura. A percepção do conhecimento em rizoma¹⁴⁷ horizontalizou as relações e permitiu o entendimento de que as obras posteriores não estavam conectadas através das dívidas, mas pela via da suplementação em relação às precursoras. À crítica coube a compreensão de que apesar de estarem interligadas, as obras são únicas em suas particularidades. O objetivo final da interpretação não estava unicamente no texto ou no que o autor quis dizer, mas na observação dessa pluralidade de inferências que podem ser feitas.

Assim, sintetizando o percurso até aqui desenvolvido, procuramos organizar nossas considerações nos detendo em questões de ordem estética, social e cultural. A primeira diz respeito à escolha dos autores José Castello, Arnaldo Bloch, Adriana Lisboa, Daniel Galera e Miguel Sanches Neto pelo formato autoficção para serem veiculadas suas narrativas. Ter como um dos fios condutores da história a atividade crítica só foi possível porque o trabalho do escritor no seu ambiente de criação e suas relações vieram à cena. O debate mais atual sobre os rastros da vida dos atores do campo literário vistos pela ótica da ficção fez crescer as reflexões teóricas sobre o assunto. Isso não quer dizer que esse tema não tenha sido antes discutido:

a prática autofictícia, se não exatamente com a mesma função, ao menos formalmente já existia, ainda que se tenha que reconhecer o mérito e o sucesso do escritor francês de ser o criador do neologismo, que fez uma fortuna e batizou algo já existente. É verdade, portanto, que até a formulação de Doubrovski, não se havia tido consciência teórica nem genérica da especificidade desse tipo de relatos esquecidos, rejeitados, incompreensíveis e inclassificáveis, por sua forma contraditória. Só a partir disso, é que se começa a reconhecer e a identificar esses relatos. Tampouco é menor a sua responsabilidade por fazer uma revisão do extenso território formado pelo romance autobiográfico, depreciado e desentendido por muito tempo¹⁴⁸. (ALBERCA, 2007, p.141)

¹⁴⁷ Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980) viram o termo na botânica e o pegaram de empréstimo para refletir sobre um modelo de resistência político, ético e estético que rompa com as hierarquias e que se pense mais horizontal e ramificado: “o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga. São os decalques que é preciso referir aos mapas e não o inverso” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 32-33).

¹⁴⁸ Tradução feita pela autora da tese a partir do seguinte trecho: “La práctica autoficticia, si no exactamente con la misma función, al menos formalmente ya existía, aunque hay que reconocerle al escritor francés el mérito y el acerto de ser el creador del neologismo que hizo fortuna y bautizó algo ya existente. Es verdad, por tanto, que, hasta que Doubrovski lo formulo, no se había tenido conciencia teórica ni genérica de la especificidad de este tipo de relatos olvidados, rechazados, incomprensibles, inclassificables por su forma contradictoria. Sólo a partir

Serge Doubrovski conseguiu reunir em sua obra *Fils* e nos debates teóricos um tema que não dispunha de tanto destaque. O que Lejeune via como exceção se amplifica, tornando-se regra. Hoje já reconhecemos um sujeito mais exposto, o apagamento dos limites entre público e privado, principalmente no ambiente virtual e dentro disso há espaço para o heterogêneo, pois existem também escritores que divulgam esses escritos em *blogs*, por exemplo, mas não os assinam com seus nomes. É nessa tensão entre o factual e o imaginário que se realiza a potência das histórias autoficcionais, pois elas se utilizam das várias estratégias narrativas para criar enredos possíveis e impossíveis e não simplesmente as vê como invenção pura.

A essa altura, chegamos ao ponto crucial abordado nesta tese. O que colabora para que sejam elaborados e cristalizados estereótipos de críticos? Para entender um pouco as motivações, devemos ampliar o foco e observar um pouco nossa sociedade. Quais características o senso comum associa à população brasileira? Sua hospitalidade e atitudes carregadas de emoção. O apelo emotivo é acionado, como menciona alguns teóricos, a exemplo de Roberto Da Matta e Sergio Buarque de Holanda, em todas as situações cotidianas, apagando os limites entre público e privado e estimulando a prática do compadrio ou do destrato, a depender do que estiver em jogo. Indo de encontro a esse paradigma, Jessé de Souza (2015, p.38) observa que existem outras interferências na construção desse padrão:

como sem “conhecimento útil” não existe fisco nem administração da Justiça no Estado, nem inovação técnica ou qualquer serviço especializado no mercado, as classes sociais detentoras de “capital cultural valorizado” ocuparão, juntamente com as classes que monopolizam o capital econômico, todas as funções “superiores” na sociedade. São essas funções que possibilitam o acesso privilegiado não só a bens materiais, como carros, viagens e casa bonita, mas também a bens simbólicos, como prestígio, “charme”, influência, acesso a parceiros sexuais etc. Ou seja, é o acesso a esses “capitais impessoais” que podem realmente explicar o acesso privilegiado a de fato tudo o que todos nós mais desejamos na vida. Eles “pré-decidem” nossa sorte, nosso azar, nosso sucesso, nosso fracasso.

Legar somente ao indivíduo a responsabilidade de galgar postos e vantagens é não perceber que todo esse aparato anteriormente citado dá acesso a um fundamental capital, o social ou o jeitinho, que possibilita justamente alcançar valiosas conquistas. No entanto, já se vão décadas de uso dessas teorias que desclassificam grande parte da população em prol de consolidar as

de entoces comienzan a reconocerse y a identificarse. Tampoco es menos su responsabilidad em el hecho de la revisión del extenso territorio formado de la novela autobiográfica, despreciada y desatendida mucho tiempo” (ALBERCA, 2007, p.141).

hierarquias e de até reforçar a nossa inferioridade perante países como os Estados Unidos, que, por sinal, não é um paraíso isento de corrupção. A forma de ver a crítica não estaria blindada por essa imagem tradicional associada ao brasileiro? O crítico, nas ficções aqui trabalhadas, é desenhado ao sabor das vantagens que receberá e dos inimigos que deve combater através de comentários ferinos. A emoção é a guia de todas as avaliações, pois a imparcialidade e o uso de conhecimento técnico não são vistos como práticas primordiais das análises.

Essa compreensão nos leva a perceber como é construído o terceiro ponto estudado nesta tese: o da ordem mitológica. O estabelecimento do mito é calcado em classificações costumeiramente citadas. Alberto Pucheu (cf. 2012, 99-106), por exemplo, apresentou três grupos tipológicos de crítico: o cinza e rebocado, que independentemente de ser da corrente sociológica ou baseada nas vertentes derridianas e pós-estruturalistas, apostam num descompasso entre produto cultural e leitura especializada. Já o segundo grupo pleiteia para si uma crítica poética, pois não se priva de exercer sua criatividade¹⁴⁹, como pode ser visto nos ensaios de Sergio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre e Euclides da Cunha. Num terceiro tipo estariam reunidos os poetas-crítico-teóricos, que trabalham na zona da indiscernibilidade entre arte poética, avaliação e produção de postulados reflexivos. Representados por Mário de Andrade, Roberto Corrêa dos Santos, Nunos Ramos e Antonio Carlos Secchin, dentre outros, essa maneira de interpretação, juntamente com a anterior, aponta para a prática que talvez seja mais recorrente nos dias de hoje, potente e colorida, sem o ranço da submissão perante a arte. Pucheu sintetiza a organização dessas equipes de críticos da seguinte maneira:

[...] em primeiro lugar, a que, apesar de sua força criadora, se declara voluntariamente sombria, rebocada, de segunda divisão, encabeçada pelo crítico crítico Antonio Candido, com a presença da crítica crítica Leyla Perrone-Moisés e – estranha e desajustadamente – a do crítico ficcionista (igualmente poeta bissexto) Silviano Santiago; no segundo bloco, a crítica que se quer desejosamente instauradora, colorida, dos críticos escritores de

¹⁴⁹ Haroldo de Campos, em 1989, já assinalava o poder criativo da crítica e sua ineficácia quando não se dava a devida importância às novidades: “quando se volta para um poeta atual [...] amplia esse repertório, com a incorporação de novos elementos de combinação antes não previstos e que a obra inovadora propõe (ou repropõe, pois, às vezes, se trata de reativar, modificando-os ou não, elementos combinatórios esquecidos ou marginalizados). O crítico, assim – pelo menos nessa hipótese ideal –, alista-se na aventura criativa, é co-produtor do texto, leitor diferenciado dele. Infelizmente, não é essa a regra, em especial quando se trata de poesia. Muito frequentemente, os paramentos terminológicos e as presumidas atualizações metodológicas escondem um vazio central, uma carência de sensibilidade, um embaraço de base para a leitura do texto inovador, que é então preterido pelo vicariato acadêmico de textos tradicionais, preferentemente ‘canonizados’, ou, se contemporâneos, destituídos de qualquer interesse estético-informativo. O solipsismo do método e a superstição metodológica passam, assim, a dissimular a inapetência crítica: o método é caricaturado pelo método” (CAMPOS, 1989, p.56).

um pensamento literário-histórico-social-antropológico; por fim, a presença, também afirmativa, consciente, ensolarada e verdejante, dos poetas-críticos. (PUCHEU, 2012, p.109).

Apesar de Pucheu demonstrar a existência de dois grupos que trabalham e exigem para si um espaço entre a leitura teórica, reflexiva e artística e do primeiro tipo, mesmo se colocando como cinza, ser também tão potente quanto os outros, percebemos ainda a propagação de discursos que investem no desmerecimento do trabalho crítico, em favor da soberania da arte. Esse posicionamento deve ser resultado do que Sergio Buarque de Holanda, em 1940, chamou de tentadora vontade de apresentar, como manifestações opostas, a crítica e a poesia. Essas delimitações rígidas, no entanto, segundo o autor de *Raízes do Brasil*, são

[...] apenas metafóricas, procede de uma simplificação dialética e não pode ser aceita ao pé da letra. Se fôssemos aceitá-la ao pé da letra, teríamos de conceber o crítico ideal como um monstro de abstrações armado de fórmulas defuntas e ressequidas, sempre pronto para aplicá-las à vida numerosa e multiforme. (HOLANDA, 2012, p.40)

A criação, contudo, permeia todo o circuito cultural, desde a elaboração de um poeta, passando pela reformulação crítica e recriação do público, numa ação leitora coletiva. Mesmo tendo indícios da força criadora do trabalho crítico, ainda são reforçados discursos mitológicos que buscam apontar seus defeitos¹⁵⁰. Os estereótipos criados pelos autores aqui estudados reforçam justamente o que o ato crítico tem de mais reduzido e simplório: o poder do uso da palavra para obliterar apenas sentimentos de amizade ou inimizade. Temos que levar em consideração também até que ponto a criação desses personagens tem ligação com a formação moderna dos autores, preocupados com a autonomia da literatura para se expressar sem sofrer interferências diretas de declarações externas. Os escritores, de uma forma geral, abordam temas modernos, tais como o duplo e a literatura como espaço de redenção do indivíduo e não deixam de colocar em questão o poder de representação da linguagem.

Daí chegamos às percepções trabalhadas nesta tese, que se juntam a essas construções de imagens mitológicas do crítico e de sua relação com a obra de arte. Levanta-se a crença no senso comum de que o crítico valoriza ou só desvaloriza o texto em prol de benefícios próprios. As críticas severas ou elogiosas, no entanto, podem esconder uma ineficiência do

¹⁵⁰ O estudioso Marcelo Coelho (cf. 2007, p.84-87) apresenta dois problemas dessa atividade leitora especializada: a primeira seria o “erro” cometido pelo crítico de apenas sublinhar o que é julgado como defeito, sem se aprofundar no debate e o segundo ponto, o abuso da valorização do movimento do qual o crítico participa, seja ele tradicional, passadista, engajado ou renovador, em detrimento da atenção à produção do artista, se configurando, dessa forma, um problema de perspectiva.

leitor em alcançar o entendimento de uma estrutura nova que, às vezes, não é simples hermetismo ou elaboração erudita. Pega-se um atalho nas impressões primeiras e se esquece o caminho da interpretação e da abertura à novidade. O resultado disso é o sentimento de vazio no campo cultural, que espera interpretações baseadas em reflexões mais elaboradas, com o intuito de não simplesmente promover um amigo ou purgar uma desavença, mas de entender a proliferação de sentidos promovida pela arte. Algumas veredas, todavia, são abertas para mostrar exemplos de como aproveitar a oportunidade da escrita atenta e para perceber também que não existe crise, e sim reconfiguração da arte de se fazer crítica. João Cezar de Castro Rocha, por exemplo, sugere uma “esquizofrenia produtiva”, ao se promover uma enriquecedora convivência entre os discursos jornalísticos e acadêmicos, sem esquecer de respeitar as devidas diferenças. Essa “tensão permanente permitiria a construção de um tipo novo de crítica que, [...] sem abrir mão das conquistas do ensino universitário, aprenda a dialogar com as preocupações típicas do público leitor, cuja maior parte não necessariamente frequentou a Faculdade de Letras” (ROCHA, 2011, p.386). Novas tendências de se fazer crítica também corroboram a ideia de que existe a ventilação de novos formatos de interpretação. Como menciona Eneida Maria de Souza (2007, p.32), esses estudos são centrados no respeito ao outro, ao “[...] manter o diálogo com manifestações culturais ligadas às minorias, como a crítica homoerótica, a ecocrítica, a feminista e a negra”. Souza ainda acrescenta que o cruzamento dessas várias tendências é o que deve prevalecer. Citamos ainda Diana Klinger (2014) com seu exercício de autoficção crítica em *Literatura e ética*, em que aborda suas inquietações sobre a literatura e a própria vida, sob a égide do afeto. Partindo da anedota de um nativo de uma tribo que evoca os deuses para saber o porquê de uma cabana ter caído depois de um forte temporal, não se limitando a acreditar que a madeira que a sustentava estivesse podre, Klinger (2014, p.42) se dispõe a ir além do óbvio:

o “nativo” não lê a literatura da mesma forma que o acadêmico, isto é, como uma série de procedimentos para produzir um efeito estético (como diriam os formalistas russos), nem como uma trama de significantes que remetem a um tecido infinito na linguagem (como a lê o pós-estruturalismo), tampouco como a matriz em que se inscrevem, quer dizer, se produzem e se representam, as identidades sociais e as disputas políticas (assim as entendem os estudos culturais). Nem literariedade, nem significante, nem representação. O nativo, em mim, tenta pensar a escrita para além do estético e do representativo. Ele entende a escrita como prática ou ritual, um forma de estar no mundo. Uma forma de existência. *Ato* de linguagem, sem representação.

Ao longo do livro, a autora intercala fios de sua vida que são deslindados quando em contato com reflexões teóricas, num cruzamento entre sujeito e objeto. Não há o olhar frio do cientista diante do texto ou a busca pela verdade última da interpretação. Existe um “cuidado de si” (cf. FOUCAULT, 2006), na abordagem dos traumas, dos medos, das identificações via ficção. Nesse exemplo, verificamos o quanto a crítica pode servir de mediação para que a pulsão de vida seja extraída da literatura. A busca em expressar a verdade e a ilusão de poder dominar o sentido do texto pode ser trocada por atitudes de intervenção no presente, assim como fazem críticos como Silviano Santiago e José Miguel Wisnik. Eles não pensam somente a obra em si, mas fazem pontes metafóricas com os contextos que os rodeiam. A crítica pode, sim, ser uma resposta positiva, pois expande o campo do desejo e permite que o devir aconteça.

Além disso, ainda encontramos uma outra via comumente associada à função leitora, que é a possibilidade de o próprio autor assumir o papel do crítico de si e de seus pares. Ainda na década de 1940, Buarque de Holanda (2012, p.43) aponta essa acumulação de predicados no labor poético:

[...] convém que em todo verdadeiro poeta haja também um crítico vigilante enérgico. Existe talvez um vício de sistematização, vício pedagógico, na tendência para separar como dois momentos distintos da realização literária, a parte da crítica e a parte da criação. É excelente, por esse motivo, que a poetas de preferência se confie a crítica profissional.

Se o crítico pode criar e reverberar no tempo as ideias do autor, quem avalia também deve ser reconhecido e destacado. Para não pensarmos que essa ideia ficou no século passado, observamos no discurso de Miguel Sanches Neto essa mesma vontade de o autor se assumir como leitor “ideal” das suas obras, como vimos no capítulo anterior. O escritor deve abrir margem para a construção de sentidos, juntamente com o leitor, assim como o próprio Sanches Neto (1997b) afirmou: “o autor, que pensa a leitura como uma forma original de palimpsesto, abre margem para se definir a crítica, tal como ele a pratica, como uma espécie de escrita palimpséstica, em que o analista vai escrevendo por cima da obra literária”. É um escrever, portanto, “com”, “conjuntamente” e não “contra”, no sentido negativo. É um ato, portanto, de suplementação. Ademais, não há como separar o ato crítico do autoral, no sentido literário, pois ambos estão presentes tanto nos textos ficcionais, quanto nos comentários, ensaios e resenhas.

Não há mais espaço, portanto, para se ver a crítica como uma barreira entre o texto e o leitor ou como a “solteirona da arte”, assim como declarou, respectivamente, Manoel de Barros e Millôr Fernandes (Apud SANCHES NETO, 2007). O que deve ser considerado é que novas formas de suportes comunicacionais, tais como a internet, que proporciona maior

acesso ao conhecimento, deslocaram a posição daquele que era considerado como intelectual na sociedade e relativizou a sua importância. Nas palavras de Giraldo (2010, p.53):

[...] é possível perceber na atualidade uma relativa distância do papel do escritor-intelectual-político do passado, o que tem restringido em boa medida o campo de ação dos escritores comumente a questões exclusivamente literárias, apesar de que a tensão entre as exigências da vida pública e as pulsões mais íntimas do literário, continue se manifestando nas intervenções e na própria obra destes escritores [...].

A instauração de uma micropolítica, que abarca pequenos grupos e situações se tornou mais eficiente e escrever sobre seu campo deixa de ser uma atitude meramente literária. Questionar o papel daquele profissional responsável por criar pontes entre o texto e os leitores é jogar um facho de luz em uma questão também política, por estar intimamente ligada ao modo de defender certas ideias, expondo-se as opiniões. O mesmo movimento que a arte fez de adequação ao novos tempos globalizados e tecnológicos impele a crítica a também se transformar.

A arte [...] deixa de ser somente objeto do olhar e vê devolvido seu estatuto de campo de reflexão, de pensamento. Cabe-lhe perturbar, interrogar e interrogar-se. Propor enigmas, fazer pensar com os olhos são maneiras de desembrutecer o olhar saturado de reproduções e de imagens. Tarefa similar cabe à crítica, que se configura, assim, como o lugar em que também devem convergir sensibilidade e pensamento, como o espaço onde se pode e deve (re)educar o olhar, excitar a curiosidade, interrogar os sentidos. (VASCONCELOS, 2007, p.15)

E essa autorreflexibilidade tem colocado muito em foco não somente o processo da escrita, mas o questionamento do papel do crítico. É dessa arte problematizadora também a responsabilidade de oferecer os subsídios para que o leitor especializado construa sua reflexão e, paralelo a isso, crie suas imagens, assim como vimos em alguns exemplares desta tese. Essas ações exemplificam o que vivemos hoje e o que Eneida Maria de Souza (2007) chama de tempo de pós-crítica. Não é momento de finalização ou eliminação das leituras atentas, mas de reflexão sobre as atividades críticas já realizadas e em plena operação.

O poder de mediação do crítico pôde ter ganho, ao longo do tempo, novos espaços para além dos grandes jornais e das academias, mas permanece como seu grande trunfo até os dias atuais, até porque

o texto crítico nunca deixou, de Diderot aos nossos contemporâneos, de se colocar na posição de mediação, tornada necessária em razão de uma arte

cujos códigos estão constantemente em ruptura com relação ao estado atual do gosto, isto é, às capacidades espontâneas de compreensão existentes normalmente nos públicos. (LEENHARDT, 2007, p.22)

O que pode ser questionado é se essa mediação atinge os seus objetivos, se o que tem sido visto com frequência é a prevalência de outros interesses em lugar da leitura cuidadosa. Nas autoficções estudadas nesta tese um elemento comum verificado foi justamente o predomínio da leitura ácida e da rispidez (nos romances *Talk Show* e *Fantasma*) e do elogio e do compadrio (nas ficções *Cordilheira* e *Um beijo de Colombina*), ou até a junção desses dois modelos (*Chá das cinco com o vampiro*), ao invés da interpretação criadora da obra lida. A permanência do passado na contemporaneidade, a que se refere Agambem, pode ser verificada justamente nessas imagens de crítico já anteriormente associadas a eventos polêmicos e a jogos de interesses, muitas vezes velados, práticas muito centralizadas no microcosmo de uma intelectualidade em que poucos comentavam e outros tantos publicavam ficções.

Será, então, que os escritores, construindo esses personagens, querem descredenciar o papel do crítico, ao associá-lo a caricaturas já historicamente sedimentadas e valorizar o papel do escritor como o principal responsável pela divulgação e interpretação de sua obra? Só para mencionar um exemplo desse fato, três dos cinco escritores estudados (Miguel Sanches Neto, Adriana Lisboa e Daniel Galera) são extremamente ativos na exposição da suas imagens, de seus comentários e da sua obra, ao publicar em redes sociais o que tem sido escrito sobre seus livros ou ao aparecer, com certa recorrência, em eventos literários. Apesar de esses personagens de críticos e seus atos não estarem apartados da factualidade, é estranho perceber uma insistência em caracterizá-los somente enfatizando a frivolidade e os desajustes da atividade. Como foi visto acima, a crítica está num outro momento, mais de coalisão de suas ações criadoras e avaliativas, destoando um pouco da persona meramente severa ou elogiosa. Talvez, quem sabe, ao se destacar modelos anteriores de crítico que participaram de sua trajetória esteja se fazendo justamente uma reflexão sobre como a atividade não deve ser.

Há de se citar também dois detalhes importantes que devem ser considerados por aquele que assume o papel de crítico: a atenção que deve ser dada ao presente e o alcance bastante reduzido que seu trabalho pode ter. Esses elementos foram bem discutidos pela reconhecida crítica Beatriz Sarlo, em entrevista concedida ao jornal *Correio do Povo*, no período em que veio participar da Festa Literária de Paraty, em julho de 2015. A respeito do assunto, Sarlo observa:

para mim a crítica literária é sobre o presente e não sobre a obra de Borges ou de Saer. Não posso pensar em um crítico literário que esteja escrevendo sobre Borges e não leia a literatura que esteja sendo escrita no presente. Um crítico se define no presente. Depois pode estudar a Borges, a Dante, a Clarice Lispector o que seja. Em segundo lugar, é importante um diálogo com os autores. Os autores necessitam da interlocução do crítico. Não por razões de narcisismo. A crítica pode chegar a assinalar dimensões do livro que os autores valorizem menos ou mais. O diálogo com os autores é fundamental para ambos. O que o autor espera é que uma voz crítica o apresente a outros autores e a um público muito reduzido. Os críticos e os escritores se necessitam mutuamente, de maneira simétrica. Não poderia haver críticos se não houvesse escritores contemporâneos. O que se escreve hoje se ilumina para trás. Porém, a crítica de livros não importa a ninguém. Os livros não se vendem porque têm boa ou má crítica. Um crítico pode escrever durante semanas que uma novela de Isabel Allende não é boa e o público irá seguir comprando e lendo aquele livro. A zona majoritária do público não se interessa pelo que dizem os críticos, mas sim como o texto se repercute nos meios, na televisão, nos programas. (LOPES, 2015)

A importância de o leitor especializado conectar-se com o seu tempo está em poder dialogar de forma mais enfática com o escritor, possibilitando que a construção das produções culturais não se restrinja às mãos dos artistas. Por outro lado, o crítico coloca em embate as suas opiniões com as do produtor, ao rever pensamentos e fortalecer avaliações. Isso, no entanto, não garante grande recepção dos textos críticos especializados, por tudo o que vimos nos capítulos anteriores, como a ampliação dos recursos de divulgação das informações, que teve como consequência a dificuldade de selecionar o que de importante tem se produzido e, simultaneamente, promoveu a sensação da falta de necessidade de intermediários.

Enfim, pensar sobre a arte daquele que escreve sobre cultura, em tempos contemporâneos, é perceber que é possível, como nos alertou Candido (cf. 1993, p.73), fazer resenhas para jornais claras e sintéticas sem serem superficiais ou produzir teses sem tantos jargões científicos, a fim de se atender a públicos para além da academia¹⁵¹. Além disso, observar a crítica ferina ou os elogios dos comentários pode indicar dois caminhos: o especialista não soube apreender aquele código, tendo que recorrer a elementos extra-textuais, ou tenta depreciar o texto, ficando subjugado às suas relações, agradáveis ou nem tanto assim, com o escritor. O que não se pode negar é a importância dessa atividade na movimentação do meio artístico e sua capacidade de se remodelar com as mudanças culturais.

¹⁵¹ Em seu blog Livros Abertos, Camila Holdefer divulgou uma pequena pesquisa que fez com seus leitores sobre seus hábitos quando o assunto é o contato com uma análise profissional. Dentre algumas questões, a que chamou mais atenção foi a que expõe o desejo do leitor ao ler uma crítica: 37% responderam que não importa o tamanho da crítica, contanto que ela seja aprofundada,;em segundo lugar, com 9% estão o que querem saber se a obra é boa ou ruim e que seja fácil de ler e 3% querem que o texto seja curto. O restante das porcentagens deram respostas mais pessoais. É curioso notar que o leitor deseja entender a obra, a partir das orientações dadas em um texto atento ao objeto analisado, mesmo que para isso seja necessário se alongar na discussão. Para ter acesso à pesquisa completa, consultar: <<http://www.livrosabertos.com.br/da-critica-9/>>. Acesso em: 25 mai. 2015.

Verificamos, nesta tese, a construção do mito do crítico, através da visualização das imagens dos romances feitas pelos escritores, em contraponto com outros discursos e percebemos como o crítico tem visto esse autor em tempos midiáticos. O próprio especialista está inserido na lógica da espetacularização e a criação de polêmicas e de estratégias para permanecer bem situado no campo se torna prática recorrente. Essa mitologia foi percebida através dos discursos variados emitidos por críticos e escritores, mas também pelas narrativas dos romances aqui estudados, que destacaram o processo de escrita do crítico e suas vivências como profissional das Letras. Diante disso, reduzir à lógica do elogio ou das avaliações negativas o trabalho crítico é simplificar muito o labor interpretativo de grande valor para a construção dos sentidos em torno da literatura. Dessa forma, “matamos dois coelhos numa cajadada só”, ao entender um pouco, e sem pretensões de esgotar o assunto, da elaboração imagética feita pelo escritor do crítico e das impressões do especialista sobre o escritor e sua obra.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ALBERCA, Manuel. *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- ALMEIDA, Túlio D'El-Rey. *A crítica de chuteiras: um estudo sobre a Copa de Literatura Brasileira (2007-2009)*. 2012. 121 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- AMADO, Guilherme. Silviano Santiago e a vida literária. 18 set. 2009. *O Globo*. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/silviano-santiago-a-vida-literaria-224304.html>> Acesso em: 05 mar. 2014.
- ANAIS do Congresso Internacional de Escritores. São Paulo: E. Anhembi, 1957.
- ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976
- ARAÚJO, Pedro Galas. *Trato desfeito: o revés autobiográfico da literatura contemporânea brasileira*. 2011. 107f. Dissertação (Pós-graduação em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARFUCH, Leonor. Antibiografias? Novas experiências nos limites. In: SOUZA, Eneida Maria de; TOLENTINO, Eliana da Conceição; MARTINS, Anderson Bastos (Orgs.). *O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.
- ASSIS, Diego. Daniel Galera agarra o osso do romance. 26 mai. 2003. Ilustrada. *Folha de S. Paulo*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2605200317.htm>>. Acesso em: 12 jun. 2014.
- ASSIS, Jamille Maria Nascimento de. *Nem preto, nem branco, mas puro matiz: um ensaio sobre a produção crítica do uspianista José Miguel Wisnik*. 2012. 223 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.
- ASSIS, Machado de. *Obra Completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994.
- AUGUSTO, Ronald. A substância moral dos vencedores dos prêmios literários. *Crítica. Sibila: Revista de poesia e crítica literária*, Ano 15 - ISSN 1806-289X, São Paulo, 04 abr. 2009. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/a-substancia-moral-dos-vencedores-de-premios-literarios/2094>>. Acesso em: 07 dez. 2015.

AZEVEDO, Luciene. *Literatura e autoficção*. Blog Leituras contemporâneas. Narrativas do século XXI. 07 dez. 2015. Disponível em: <<http://leiturascontemporaneas.org/2015/12/07/literatura-e-autoficcao/>>. Acesso em: 15 dez 2015.

AZEVEDO, Luciene. Daniel Galera. Profissão Escritor. *Revista Inventário*, Salvador, 12ª edição. Jan-Jul. 2013. Disponível em: <<http://www.inventario.ufba.br/12/ENSAIO%20LUCIENE%20AZEVEDO.pdf>> . Acesso em: 13 ago. 2013.

AZEVEDO, Luciene. Autoficção e literatura contemporânea. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, n.12, 2008. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/downloads/revistas/1450371372.pdf>>. Acesso em: 17 jan. 2012.

AZEVEDO, Luciene. Representação e performance na literatura contemporânea. *Aletria: revista de estudos da literatura*, Belo Horizonte, Vol.16. Jul-Dez. 2007a. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1407>>. Acesso em: 28 jan. 2012.

AZEVEDO, Luciene. Autoria e performance. *Revista de Letras*, São Paulo, n47, p.133-158. Jul-dez 2007b. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/letras/article/view/496>>. Acesso em: 28 jan. 2012.

AZEVEDO, Luciene. *Estratégias para enfrentar o presente: a performance, o segredo e a memória*. 2004. Tese de doutoramento (Literatura comparada) – Instituto de Letras, UERJ, Rio de Janeiro, 2004.

BARBOSA, Luiz Guilherme. A literatura que não vem. Crítica literária, narrativa e testemunho. In: SCRAMIM, Susana (Org.). *O contemporâneo na crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 2012. p.43-56.

BARTHES, Roland. A escrita do romance. In: BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BELÉM, Euler de França. Chá das cinco com o vampiro. *Revista Bula*, Goiânia, 28 mar. 2010. Disponível em: <<http://acervo.revistabula.com/posts/livros/cha-das-cinco-com-o-vampiro>>. Acesso em: 16 jun. 2014.

BENEVIDES, Daniel. Quem tem medo de crítica literária? *Revista Brasileiros*, São Paulo, 17 fev. 2014. Disponível em: <<http://brasileiros.com.br/2014/02/quem-tem-medo-da-critica-literaria/>> Acesso em: 26 mar. 2014.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica. Arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BENJAMIN, Walter [1934]. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica. Arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 120-136.

- BERNARDO, Gustavo. Caligrafias. *Revista Paralelos*, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <<http://www.adrianalisboa.com.br/resenha/caligrafias.html>>. Acesso em: 02 dez. 2014.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BLUMENTHAL, Thiago. Literatura ruim, mídia vendida, crítica rasa. *Dicta e contradicta*, São Paulo, 8 nov. 2012. Disponível em: <<http://www.dicta.com.br/literatura-ruim-midia-vendida-critica-rasa/>>. Acesso em: 12 ago. 2013.
- BORNHEIM, Gerd. As dimensões da crítica. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da crítica*. 2 ed. São Paulo: Editora SENAC: Itaú Cultural, 2007. p.33-46.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.
- BRITO, José Domingos de (Org.). *Literatura e Jornalismo*. v.3. São Paulo: Novera, 2007.
- BRITO, José Domingos de. *Por que escrevo?* (Mistérios da Criação Literária. v.1). 2 ed. São Paulo: Novera, 2006.
- BROCA, José Brito. *A vida literária no Brasil: 1900*. 4.ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora; Academia Brasileira de Letras, 2004.
- BRUNO, Neila Brasil. *Adriana Lisboa lendo Manuel Bandeira*. Blog Literaturas contemporâneas: narrativas do século XXI. 28 set. 2015. Disponível em: <<http://leiturascontemporaneas.org/2015/09/28/adriana-lisboa-lendo-manuel-bandeira/>>. Acesso em: 01 out. 2015.
- CAMPOS, Augusto de. Um neocordeiro superconcreto e o exprêmio. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 jul. 2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/07/1787739-um-necordeiro-superconcreto-e-um-expremio.shtml>> Acesso em: 02 set. 2016.
- CAMPOS, Haroldo de. Ensaio de meta meta-linguagem. O estudo de V. V. Ivanov sobre o poema de Khlébnikov. *Revista USP*, São Paulo, Jun. Jul. Ago. 1989. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/02/11-haroldo.pdf>>. Acesso em: 01 jun. 2015.
- CANDIDO, Antonio. Ironia e latência. In: CANDIDO, Antonio. *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004a. p.46-57.
- CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004b. p.27-38.
- CANDIDO, Antonio. O mundo desfeito e refeito. In: CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.30-34.
- CARNEIRO, Flávio Martins. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CARVALHO, Bernardo. Em defesa da obra. Questões de Literatura e propriedade. *Piauí*, São Paulo, ed. 62, Nov. 2011. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-62/questoes-de-literatura-e-propriedade/em-defesa-da-obra>>. Acesso em: 15 jul. 2014.

CARVALHO, Bernardo. Autonomia de um conto. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 jan. 2002. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0501200216.htm>>. Acesso em: 4 jul. 2014.

CAZES, Leonardo. Curitiba, cidade literária. Prosa e verso. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 jan. 2014. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/curitiba-cidade-literaria-521195.html>>. Acesso em: 13 fev. 2015.

CERQUEIRA, Rodrigo Soares de. *Crítica, Memória e Narração*: um estudo dos textos memorialísticos de Antonio Candido. 2008. 213f. Dissertação (Pós-graduação em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 2008.

COELHO, Marcelo. *Crítica cultural*: teoria e prática. São Paulo: Publifolha, 2006.

COELHO, Marcelo. Jornalismo e crítica. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da crítica*. 2 ed. São Paulo: Editora SENAC: Itaú Cultural, 2007. p.83-94.

COLOMBO, Sylvia. Edição crítica celebra 80 anos de “Raízes do Brasil”. Ilustríssima. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 07 ago. 2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/08/1799285-edicao-critica-celebra-80-anos-de-raizes-do-brasil.shtml>>. Acesso em: 02 set. 2016.

COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram, 2004.

COLONNA, Vicent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p.39-66.

CONDE, Miguel. Caldeirão Literário. Prosa e Verso. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 jul. 2009.

COSTA, Cristiane. *Pena de Aluguel*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COSTA, Cristiane. As novas funções do autor na era digital. *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, nº 17, Itaú Cultural. Ago/Dez 2014.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

DA MATTA, Roberto. *A casa e a rua*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1991.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea*: um território contestado. Vinhedo: Editora Horizonte; Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pebart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs*. 2 ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. p. 259-271.

DERRIDA, Jacques. [1971] *A Escritura e a Diferença*, trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério de Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DERRIDA, Jacques. A diferença. In: DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Revisão técnica Constança Marcondes César. Campinas: Papyrus, 1991. p. 34-63.

(DIS) HONESTY: the truth about lies. Produzido por Yael Melamede. EUA: Bonde 306, CNBC Production; Salty Features. 2015. 90 min. Documentário.

DIAS, João Paulo M. Costurando os retalhos: Um beijo de Colombina, de Adriana Lisboa. In: FÓRUM DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA.14, 2011. *Anais Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Torres, 2012. p.27-32.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: ELIOT, T.S. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p.37-48.

ERBER, Laura. A crítica das boas intenções ergue infernos. Ensaio. *Suplemento cultural do Diário Oficial do Estado*, Pernambuco, s/d. Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/edicao-imprensa/71-ensaio/1501-a-cr%C3%ADtica-das-boas-inten%C3%A7%C3%B5es-ergue-infernos.html>>. Acesso em: 02 dez. 2014.

FRANCHETTI, Paulo. A demissão da crítica. *Sibila*, São Paulo, Ano 5. n.8. 9. Set 2005. Ateliê Editorial. Disponível em: <http://sibila.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2009/04/Sibila_Ano4_N8_9_2005.pdf>. Acesso em 21 jan. 2016.

FOGAÇA, Zaqueu. Os dilemas da crítica literária contemporânea. *Saraiva Conteúdo*, São Paulo, 16 jul. 2014. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/58253>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos: estética – literatura e pintura, música e cinema (Vol.III)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p.264-298.

FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes. 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Desconversa*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 181-222.

GASPARINI, Philippe. *Autofiction: une aventure du langage*. Paris: Seuil, 2008.

GASPARINI, Philippe. *Est-il je?* Roman autobiographique et autofiction. Paris: Seuil, 2004.

GENETTE, Gérard [1982]. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga et al. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GIORDANO, Alberto. *Autoficción: entre literatua y vida*. Conferencia inaugural del Coloquio Internacional “La autoficción en América Latina”, Lima, Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad del Perú. 28 de oct. 2013. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/315280000/Autoficcion-Entre-Literatura-y-Vida>>. Acesso em: 19 jan. 2014.

GIRALDO, Rafael Eduardo Gutierrez. *Da literatura como um ofício perigoso: crítica e ficção na obra de Roberto Bolaño*. 2010. 178f, Tese de doutoramento (Pós-Graduação em Letras) – Instituto de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0610675_10_pretextual.pdf>. Acesso em: 29 mai. 2013.

GIRON, Luis Antonio. Philip Roth: A cultura literária vai acabar em 20 anos. *Época*, Rio de Janeiro, 30 set. 2011. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/ideias/noticia/2011/09/philip-roth-cultura-literaria-vai-acabar-em-20-anos.html>>. Acesso em: 05 jan. 2015.

GRAIEB, Carlos. Cadê a crítica? *Revista Veja*, São Paulo, 1655 ed. 28 jun. 2000. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/graieb05.html>>. Acesso em: 13 jul. 2014.

GRELL, Isabelle. *L'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2014.

GUDEMAN, S. F.; SCHWARATZ, S. B. (1988). Purgando o pecado original: Compadrio e batismo de escravos na Bahia no século XVIII. In: REIS, João. *Escravidão e Invenção da Liberdade*. São Paulo: Editora Brasiliense. p. 33-59.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *O homem cordial*; seleção de Lilia Moritz Schwarcz. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2012.

HOLDEFER, Camila. Blog Livros abertos. 2015. Disponível em: <<http://www.livrosabertos.com.br/da-critica-9/>>. Acesso em: 25 mai. 2015.

HOISEL, Evelina. *Grande sertão: veredas – uma escritura biográfica*. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia; Academia de Letras da Bahia, 2006.

HOISEL, Evelina. A imprescindível metodologia da Literatura Comparada. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC. *Anais XIII Congresso Internacional da ABRALIC Internacionalização do Regional*. Campina Grande- PB. 2013. Disponível em: <http://www.editorarealize.com.br/revistas/abralicinternacional/trabalhos/Completo_Comunicacao_oral_idinscrito_1222_066bb5903487abc3a1b0c8af83f446bf.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2014.

HUBIER, Sébastien. *Littératures intimes: Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2003.

HUTCHEON, Linda. *Narcissist narrative: the metafictional paradox*. 2 ed. New York: Methuen, 1984.

INSTITUTO HUMANITAS UNISINOS. Crítica cultural: tendências, conceitos e debates. Entrevista especial com Eneida Maria de Souza, Porto Alegre, 27 out. 2007. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/10219%20critica-cultural-tendencias-conceitos-e-debates-entrevista-especial-com-eneida-maria%20de%20souza>>. Acesso em: 19 out. 2015.

JOBIM, José Luís. *A crítica literária e os críticos criadores no Brasil*. Rio de Janeiro: Caetés: EDUERJ, 2012.

KLINGER, Diana Irene. *Escrita de si, escritas do outro*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

KLINGER, Diana Irene. *Literatura e ética: da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. E-book.

KÜMMEL, Breno. *Resenha antiga e algumas considerações menos antigas* (Cordilheira - Daniel Galera). Blog As ordens da desordem, São Paulo, 7 set. 2012. Disponível em: <<http://asordensdadesordem.blogspot.com.br/2012/09/resenha-antiga-e-algumas-consideracoes.html>>. Acesso em: 21 mar. 2014.

LAHIRE, Bernard. Reprodução ou prolongamentos críticos? *Educação e sociedade*, Rio de Janeiro, Ano XXIII. n. 78. Abr. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/es/v23n78/a04v2378.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2013.

LAHIRE, Bernard. Diferenças ou desigualdades: que condições sócio-históricas para a produção de capital cultural? *Forum Sociológico*, São Paulo, n. 18. 2008. p. 79-85.

LAHIRE, Bernard. Le champ et le jeu: la spécificité de l'univers littéraire en question. In: MARTIN, Jean-Pierre (direction). *Bourdieu et la littérature*. Nantes: Éditions Cécile Defaut, 2010.

LAUB, Michel. *Dez dicas para o crítico literário iniciante*. Site Michel Laub, São Paulo, 29 mar. 2010. Disponível em: <<https://michellaub.wordpress.com/2010/03/29/dez-dicas-para-o-critico-literario-iniciante/>>. Acesso em: 09 mai. 2015.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p.67-110.

LEENHARDT, Jacques. Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da crítica*. 2 ed. São Paulo: editora SENAC São Paulo, Itaú Cultural, 2007. p.19-28.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. e org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEJEUNE, Philippe. Autoficções & cia. Peça em cinco atos. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p.21-38.

LEITE, Nina Virgínia de Araújo; SOUZA JÚNIOR, Paulo Sérgio de. Sexual: o contemporâneo da psicanálise. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, vol. 16, n.2. Jul.-Dez. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2014000200338&script=sci_arttext>. Acesso em: 12 out. 2014.

- LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos* (Anseios Teóricos): Peripécias de um investigador do sentido no torvelinho das formas e das idéias. Curitiba: Criar Edições, 1986.
- LIMA, Ricardo Augusto de. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, 5(2): 1-263, Jul.–Dez./2013.
- LIMA, Rachel Esteves. *A crítica literária na universidade brasileira*. 1997. 323f. Tese de doutoramento (Estudos Literários/Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 1997.
- LIMA, Rachel Esteves. Ainda estão rolando os dados. *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, v.5. n.2. Jul/Dez 2001. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/revistaipotese/files/2009/12/Ainda-est%C3%A3o-rolando1.pdf>>. Acesso em: 14 nov. 2014.
- LIMA, Rachel Esteves. Crítica literária: da disciplina ao descontrole. In: IV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. *Anais do IV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, Salvador, Mai. 2008. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/16071/1/CR%C3%8DTICA%20LITER%C3%81RIA.pdf>>. Acesso em: 12 dez. 2014.
- LIMA, Rachel Esteves. Resistência à empiria. *Aletria*: revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, v.1 n. 20. Jan.-Abr. 2010. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2020/n%201/02-Rachel%20Esteves.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2014.
- LÍSIAS, Ricardo. *Delegado Tobias*. Formas breves. São Paulo: E-galáxia. E-book. 2014.
- LOPES, Carlos Herculano. A ficção instigante de uma bela romancista. Caderno de Cultura. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 10 mar.2004. Disponível em: <<http://www.adrianalisboa.com.br/pt/resenha/aficcaoinstigantedeumabelaromancista.html>>. Acesso em 11 jun. 2014.
- LOPES, Luiz Gonzaga. Ser mulher é melhor que ser falso. Caderno de Sábado. *Correio do povo*, São Paulo, 18 jul. 2015. Disponível em: <<http://www.correiodopovo.com.br/blogs/livrosamais/?p=773>>. Acesso em: 19 jul. 2015.
- LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. *Sopro*: Panfleto político-cultural, Rio de Janeiro, Jan. 2010. p.1- 4.
- MACHADO DE ASSIS. A nova geração. [1879] In: MACHADO DE ASSIS. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979. v.3. p.809-836.
- MARÃO, José Carlos; RIBEIRO, José Hamilton. *Realidade revista*. Santos: Realejo, 2010.
- MARTHE, Marcelo. *Melhores inimigos*. Blog Clippings de Artigos, São Paulo, 13 mar. 2010. Disponível em: <<http://clippings-artigos.blogspot.com.br/2010/03/melhores-inimigos.html>>. Acesso em: 16 jun. 2014.
- MARTINS, Anna Faedrich. *Autoficções*: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea. 2014. 252f. Tese de doutoramento (Pós-Graduação em Letras), Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

MARTINS, Anderson Bastos; SOUZA, Eneida Maria de; TOLENTINO, Eliana da Conceição; (Orgs.). *O futuro do presente: arquivo, gênero e discurso*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da crítica*. 2 ed. São Paulo: Editora SENAC: Itaú Cultural, 2007.

MARTINS, Wilson. Sobre a crítica. *Jbonline*, Curitiba, 03 set. 2005. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/wilsonmartins107.html>>. Acesso 14 jul. 2014.

MARTINS, Tais. As dores de um pierrô qualquer. *Revista virtual Reator*, Rio de Janeiro, ECO/UFRJ. 01 jul.2004.

MASINA, Léa; LANGER, Daniela; JACOBSEN, Rafaela Bán; ROSE, Rodrigo (Orgs.). *Por que ler os contemporâneos? – Autores que escreveram o século 21*. São Paulo: Dublinense, 2014.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. *Ser escravo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MEIZOZ, Jérôme. *Postures Littéraires*. Mises em scène modernes de l’auteur. Essai. Slaktine Érudition. Genève, 2007.

MELO JÚNIOR, Maurício. Vaidade revelada. Ensaio e resenhas. *Rascunho*, Curitiba, Dez. 2011. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/vaidade-revelada/>>. Acesso em: 15 nov. 2013.

MENDES, Letícia. Youtubers viram aposta de editoras na busca por best-sellers para jovens. *GI*, Rio de Janeiro, 24 out. 2015. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2015/10/youtubers-viram-aposta-de-editoras-na-busca-por-best-sellers-para-jovens.html>>. Acesso em: 28 out. 2015.

MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro, história social e intelectual do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

MIRISOLA, Marcelo. *Charque: uma autobiografia, vá lá*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2011.

MIRANZELO, Rogério. “Chá das cinco...” *Vale pela arte em vez das intrigas*. Blog O tempo, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/ch%C3%A1-das-cinco-vale-pela-arte-em-vez-das-intrigas-1.234915>>. Acesso em: 12 out. 2013.

MONTE, Alfredo. Crítica: Daniel Galera sucumbe à caricatura de romance de fôlego. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8 nov. 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2012/11/1181901-critica-daniel-galera-sucumbe-a-caricatura-de-romance-de-folego.shtml>>. Acesso em: 8 ago. 2013.

MORAIS, Solange Santana Guimarães. Aproximações sobre o “contemporâneo” em Giorgio Agamben e João do Vale. *Revista Garrafa*, Rio de Janeiro, Jan.-Abr. 2011. Disponível em: <http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/garrafa/garrafa23/solangemoraes_aproximacoessobreocontemporaneo.pdf>. Acesso em: 13 out. 2014.

MORICONI, Ítalo. O lugar da arte: além do meramente crítico. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de.; RESENDE, Beatriz (Orgs.). *Arte latina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p.193-207.

MOUTINHO, Marcelo. A beleza triste de um quase nada perdido na memória. Caderno Ideias. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 jan. 2004. Disponível em: <<http://www.adrianalisboa.com.br/pt/resenha/abelezatristedeum.html>>. Acesso em: 11 jun. 2014.

NASCIMENTO, Evando. Matérias-primas: da autobiografia à autoficção – ou vice-versa. In: NASCIF, Rose Mary Abrão; LAGE, Verônica Lucy Coutinho (Org.). *Literatura, crítica, cultura IV: interdisciplinaridade*. Juiz de Fora (MG): Ed. UFJF, 2010, p. 189-207.

NADAL, Luiz. *Você não conhece o André Sant'Anna?* Então venha conhecer. Isso não é um cachimbo. Perfis literários. Blog Cachimbo de Bolso. Disponível em: <<https://cachimbodebolso.wordpress.com/voce-nao-conhece-o-andre-santanna-entao-venha-conhecer/>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

NAZARIAN, Santiago. Pesquisa informal mostra do que vivem escritores no Brasil. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 dez. 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/12/1567614-pesquisa-informal-mostra-que-poucos-escritores-se-sustentam-pela-venda-de-livros-no-brasil.shtml>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NUNES, Benedito. Crítica literária no Brasil, ontem e hoje. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da crítica*. 2 ed. São Paulo: Editora SENAC: Itaú Cultural, 2007. p.51-80.

O CRÍTICO. Produzido por Héran Guershuny. Argentina: HC Filmes. Dez. 2014. Filme. 90 min.

OLIVEIRA, Victor Luiz Alvares. Filhos naturais e elites das senzalas: compadrios e hierarquias sociais em freguesia rural do Rio de Janeiro (1691 – 1721). *Revista 7 mares*, Rio de Janeiro, n. 4. Dossiê. Jun. 2014.

OLIVEIRA, Nelson de. *Ódio sustentado*. Rio de Janeiro: Língua geral, 2007.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PÉCORA, Alcir. A hipótese da crise (Impasses da literatura contemporânea). Prosa e verso. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 abr. 2011.

PÉCORA, Alcir. 10 passos rumo ao desprestígio. Cadernos de Cultura. *O estado de São Paulo*, São Paulo, 30 dez. 2007.

PENA, Felipe. *Jornalismo literário*. São Paulo: Contexto, 2008.

PEREIRA, Gilberto. *O livro da discórdia. Chá das cinco com o vampiro*. Blog Leituras do Giba, Rio de Janeiro, 26 ago. 2016. Disponível em:

<<http://leiturasdogiba.blogspot.com.br/2016/08/o-livro-da-discordia-cha-das-cinco-com.html>>. Acesso em 03 set. 2016.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A crítica literária hoje. In: CONGRESSO DA ABRALIC. CÂNONES E CONTEXTOS. *Anais*. Rio de Janeiro: Abralic, 1997. v. 1, p.85-89.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Falência da crítica – um caso limite – Lautréamont*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. *Revista Travessia*, Santa Catarina, n.33. UFSC –Ilha de Santa Catarina, ago. - dez.1996. p.47-59.

PIGLIA, Ricardo. *O Laboratório do Escritor*. São Paulo, Iluminuras, 1994.

PINHEIRO, Augusto. Na fonte poética de Bandeira. *Diário de Pernambuco*, Recife, 21 jan.2004. Disponível em:

<<http://www.adrianalisboa.com.br/pt/resenha/nafontepoeticabandeira.html>>. Acesso em: 24 jun. 2014.

PINTO, Manuel da Costa. Afogamento às avessas. *Folha Ilustrada, Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 mar. 2003. Disponível em:

<<http://www.adrianalisboa.com.br/pt/resenha/afogamentoasavessas.html>>. Acesso em: 12 jun. 2014.

PINTO, Júlio Pimentel. *Chá das cinco com o vampiro, de Miguel Sanches Neto*. Blog Paisagens da crítica. 22 mai. 2010. Disponível em:

<<https://paisagensdacritica.wordpress.com/2010/05/22/cha-das-cinco-com-o-vampiro-de-miguel-sanches-neto/>>. Acesso em: 16 jun. 2014.

POLZONOFF JÚNIOR, Paulo. Um escritor na cidade fantasma. *Digestivo Cultural*, Curitiba, 23 abr. 2001. Disponível:

<http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=58&titulo=Um_escritor_na_cidade_Fantasma>. Acesso em: 13 mai. 2014.

PRIOLLI, Gabriel. Apresentação de Marcelo Coelho. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da crítica*. 2 ed. São Paulo: Editora SENAC: Itá Cultural, 2007. p.81-82.

PUCHEU, Alberto. Uma tese sobre a crítica literária brasileira. In: SCRAMIN, Susana (Org.). *O contemporâneo na crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 87-114.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental/Editora 34, 2005.

RASCUNHO. Rascunho entrevista Silvano Santiago. Pelo lado de fora da raia. *Rascunho*, Curitiba, Ed. 181. Mai. 2015. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/pelo-lado-de-fora-da-raia/>>. Acesso em: 23 jun. 2015.

REBINSKI JUNIOR, Luiz. Uma geração na encruzilhada. *Cândido: jornal da biblioteca pública do Paraná*, Curitiba, 2012. Disponível em:

<<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=347>>. Acesso em: 24 mai. 2014.

REBINSKI JUNIOR, Luiz. Entrevista José Castello. “O escritor precisa reinventar a literatura”. *Cândido*: jornal da biblioteca pública do Paraná, Curitiba, S/D. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=190>>. Acesso em: 22 fev. 2014.

RENARD, Camille. Névroses de l’individu contemporain et écriture autofictionnelle: le ‘cas’ Fils. *Magma*, v. 8, n. 1, gennaio/aprile, 2010.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos*: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da palavra/Biblioteca Nacional, 2008.

RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore (Orgs.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

RIBAS, Andrei. *Nossa mente tão cheia de romances errados*. Blog Obvious: Modo de usar extraviado. S/D. Disponível em: <http://lounge.obviousmag.org/modo_de_usar_extraviado/2014/09/nossa-mente-tao-cheia-de-romances-errados.html>. Acesso em: 12 jan. 2014.

RIBEIRO, Luiz. Resenha: “*Cordilheira*”, de Daniel Galera. Leitor analógico. Site Indique um livro, São Paulo, 29 jul. 2013 Disponível em: <<http://indiqueumlivro.literatortura.com/2013/08/10/cordilheira-daniel-galera-2/>>. Acesso em 12 fev. 2014.

RIBEIRO, Ewerton Martins. *Silviano Santiago*: 'A literatura brasileira precisa superar o paradigma da formação e entrar no da inserção'. Site da UFMG. 10 mar. 2015. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/online/arquivos/037483.shtml>>. Acesso em: 14 mar. 2015.

RIBEIRO, Renato Janine. Apresentação de Gerd Bornheim. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da crítica*. 2 ed. São Paulo: Editora SENAC: Itáu Cultural, 2007. p.29-32.

RIBEIRO, Roberto Carlos. *Duplo estilete*: crítica e ficção em Silviano Santiago. 2008, 216f. Tese de doutoramento (Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

RIO, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1994.

ROBIN, Régine. *Le Golem de l’écriture*. De l’autofiction ao Cybersoi. Montréal: XYZ, 1997.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Crítica literária*: em busca do tempo perdido? Chapecó: Argos, 2011.

RODRIGUES, Artur. Obra de ficção cria liminar e vira algo de investigação da PF. Cotidiano. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 set. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2015/09/1680327-obra-de-ficcao-cria-liminar-e-vira-alvo-de-investigacao-da-pf.shtml>>. Acesso em: 1 out. 2015.

ROMERO, Sílvio. Fatores da literatura brasileira. In: BARRETO, Luiz Antonio (Org.). *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Imago/Aracaju: Universidade Federal de Sergipe, 2001.

RUFFATO, Luiz. Desprezo pelos caminhos banais da opinião. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 mai. 2005.

SANT'ANNA, André. *Autoficção*. Formas breves. São Paulo: E-galáxia. 2014. E-book.

SANT'ANNA, Sérgio. *Páginas sem glória*: dois contos e uma novela. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SANTANA, Ruth Trindade Braga. *Decálogos da crítica*: um estudo sobre a performance normativa de manuais de conduta para a crítica literária contemporânea. 2012. 112f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, 2012.

SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida*. Departamento de Letras PUC-RJ. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SANTIAGO, Silviano. Impostura, verbo e vanguarda num espetáculo de puro verbo e fantasia. Prosa e Verso. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 jul. 2000a.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000b.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANTIAGO, Silviano. *O falso mentiroso*. São Paulo: Rocco, 2004.

SANTIAGO, Silviano. O desleixo e a cordialidade. In: SANTIAGO, Silviano. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006. p.239-249.

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. *Aletria*: revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, v.18. Jul.-Dez. 2008.

SANTIAGO, Silviano. Eu comecei a mentir por precaução. *Pernambuco*: Suplemento Cultura do diário oficial do estado, Recife, 21 dez. 2009. Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/index.php/component/content/article/21-artigo/60-eu-comecei-a-mentir-por-precaucao.html>>. Acesso em: 19 jun. 2013.

SANTIAGO, Silviano. *Mil rosas roubadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. E-book.

SANTIAGO, Silviano. Silviano Santiago: 'Diálogo entre leitor e texto ganhou a arena pública'. Livros. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 jul. 2015. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/silviano-santiago-dialogo-entre-leitor-texto-ganhou-arena-publica-16942859>>. Acesso em: 08 ago. 2015.

SCHMIDT, Jayro. *O contemporâneo de Agamben*. Site Jauro Schmidt, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <<http://jayroschmidt.com.br/literatura/o-contemporaneo-de-agamben/>>. Acesso em: 12 out. 2014.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCRAMIN, Susana (Org.). *O contemporâneo na crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

SECCHIN, Antonio Carlos. Um baile de máscaras. *Revista Bravo!*, São Paulo, Fev. 2004. Disponível em: <<http://www.adrianalisboa.com.br/pt/resenha/umbailedemascaras.html>>. Acesso em: 15 jun. 2014.

SILVA, Cristiano Lima da. Senhores e também padrinhos: relações de compadrio e as alforrias na pia batismal em São João del-Rei (1750-1850). XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, julho 2011. p.12-24.

SIMÕES, Eduardo. Daniel Galera lança o primeiro livro da série “Amores Expressos”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 out. 2008. Disponível em: <<http://noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/2008/10/15/ult4738u16054.jhtm>>. Acesso em: 12 jun. 2014.

SOB O SOL de toscana. Produzido por Audrey Wells. EUA: Touchstone Pictures. 26 set. 2003. Filme. 130 min.

SOUZA, José. Conversas com o vampiro de Curitiba. *Tribuna do norte*, Natal, 13 out. 2010. Disponível em: <<http://www.tribunadonorte.com.br/noticia/conversas-com-o-vampiro-de-curitiba/162308>>. Acesso em: 18 nov. 2012.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. Crítica cultural em ritmo latino. In: MARGATO, Isabel; GOMES, Renato Cordeiro. *Literatura/política/cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p.239-249. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/poslit>>. Acesso em: 13 jan. 2014.

SOUZA, Eneida Maria de. *Tempo de pós-crítica*. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo. (Orgs.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SOUZA, Jessé de. *A tolice da inteligência brasileira*. Leya: Rio de Janeiro, 2015.

SOUZA, Roberto Acízelo de. José Veríssimo e a teoria da literatura no Brasil. In: SCRAMIN, Susana (Org.). *O contemporâneo na crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 2012. p.43-56.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Trad. Tomaz Tadeu. Rio de Janeiro: Autêntica, 2012.

SÜSSEKIND, Flora. A crítica como papel de bala. Prosa e versos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 abr. 2010. p.2-3.

TEZZA, Cristovão. *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

THIENGO, Mariana. *A crítica entre a literatura e a história: o percurso da crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda dos verdes anos à profissionalização do ofício*. 2011. 225 f. Tese de doutoramento (Pós-graduação em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

TREFZGER, Fabíola Simão Padilha. *A escrita de si na ficção brasileira contemporânea. Água da palavra* – Revista de Literatura e Teorias, Rio de Janeiro, n. 3. mar. 2011.

TREFZGER, Fabíola Simão Padilha. *Expedições, ficções: sob o signo da melancolia*. 2006. 213f. Tese de doutoramento (Estudos Literários), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

TREFZGER, Fabíola Simão Padilha. O a(u)tor e suas “interversões” em Retrato desnatural, de Evando Nascimento. *Revista Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n.40, jul./dez. 2012, p. 205-212.

TREFZGER, Fabíola Simão Padilha. Autoficção: entre o espetáculo e o espetacular. XIII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC. *Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC*, Campina Grande, 2013. p.27-39.

TREVISAN, Dalton. *Duzentos Ladrões*. São Paulo: L&PM, 2008.

TRIGO, Luciano. Em ‘Mil rosas roubadas’, Silviano Santiago escreve uma biografia da vida interior. Máquina de Escrever. *GI*, Rio de Janeiro, 06 jul. 2014. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/blog/maquina-de-escrever/post/em-mil-rosas-roubadas-silviano-santiago-escreve-uma-biografia-da-vida-interior.html>>. Acesso em: 30 jun. 2014.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. Apresentação de Jacques Leenhardt. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da crítica*. 2 ed. São Paulo: Editora SENAC: Itaú Cultural, 2007. p.13-18.

VEGA, Martím López. Sobre crítica y poesía (y un poema de Ana Hatherly, in memoriam). Blog Rima Interna. El cultural. Disponível em: <<http://www.elcultural.com/blogs/rima-interna/2015/11/sobre-critica-y-poesia-y-un-poema-de-ana-hetherly-in-memori>>. Acesso em: 09 nov. 2015.

VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical: história tropical e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

VIANA, Rodolfo. Sem receber nada, aposentada resenha 1.348 livros de loja on-line em mil dias. Ilustrada. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 08 nov. 2015. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/11/1703079-sem-receber-nada-aposentada-resenha-1348-livros-de-loja-on-line-em-mil-dias.shtml?cmpid=compfb>>. Acesso em: 09 nov. 2015.

VICTOR, Fabio. Daniel Galera lança seu quarto romance e causa frisson no Brasil e no exterior. *Jornal Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8 nov. 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2012/11/1181891-daniel-galera-lanca-seu-quarto-romance-e-causa-frisson-no-brasil-e-no-exterior.shtml>>. Acesso em 8 ago. 2013.

VILAIN, Philippe. A prova do referencial. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *Ensaios sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p.164-180.

YÉPEZ, Heriberto. Os encontros literários. Crítica. *Sibila*: revista de poesia e crítica literária. Ano 15 - ISSN 1806-289X, São Paulo, 01 dez. 2015. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/os-encontros-literarios/12260>>. Acesso em: 02 jan. 2016.

WELLEK, Renê; WARREN, Austin. Teoria literária, criticismo literário e história literária. In: WELLEK, Renê; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Lisboa: Biblioteca Universitária, 1962.

WERNECK, Humberto. Bafafás literários. Cultura. *Estadão*, São Paulo, 15 abr. 2015. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,bafafas-literarios-imp-,1668184>> Acesso em: 14 jun. 2015.

WILSON MARTINS: a consciência da crítica. Produzido por Douglas Machado. Rio de Janeiro: Trinca filmes, 2012. Filme.

WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

WOOLF, Vírgina. *O valor do riso e outros ensaios*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

ADRIANA LISBOA

Livros

LISBOA, Adriana. *Os fios da memória*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISBOA, Adriana. *Sinfonia em branco*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

LISBOA, Adriana. *Um beijo de Colombina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

LISBOA, Adriana. *Rakushisha*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

LISBOA, Adriana. *Azul-corvo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

LISBOA, Adriana. *Hanói*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013.

Artigos

LISBOA, Adriana. Peregrinações. *Rascunho*, Curitiba, Ago. 2009a. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/peregrinacoes/>>. Acesso em: 15 jun. 2014.

LISBOA, Adriana. David Foster Wallace entre os peixes. *Rascunho*, Curitiba, Dez. 2009b. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/david-foster-wallace-entre-os-peixes/>>. Acesso em: 15 jun. 2014.

LISBOA, Adriana. A viagem de Michel Onfray. *Rascunho*, Curitiba, Jan. 2010a. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/a-viagem-de-michel-onfray/>>. Acesso em 15 jun. 2014.

Entrevistas

AKIMOTO, Nana. *Entrevista com a escritora Adriana Lisboa, autora do livro "contos populares japoneses"*. Blog Liga dos betas. 2013. Disponível em: <<http://ligadosbetas.blogspot.com.br/2013/05/entrevista-com-escritora-adriana-lisboa.html>>. Acesso em: 24 set. 2014.

MELLO, Ramon. Adriana Lisboa, simplicidade e disciplina. *Saraiva Conteúdo*, São Paulo, 25 set. 2009. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10122>>. Acesso em: 20 out 2014.

PELLANDA, Luís Henrique. Adriana Lisboa. Paiol Literário. *Rascunho*, Curitiba, nov. 2010. p. 12-13. Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/wp-content/uploads/2011/11/Rascunho_site_127.pdf>. Acesso em: 20 out. 2014.

PESTANA, Miguel. *Entrevista à escritora brasileira Adriana Lisboa*. Blog Silêncios que falam. 21 jan. 2013. Disponível em: <<http://silenciosquefalam.blogspot.com.br/2013/01/entrevista-escritora-brasileira-adriana.html>>. Acesso em: 12 nov. 2014.

SILVA, Andrea Sofia. *Adriana Lisboa, escritora*: “Neste momento, tenho meu olhar virado para a Ásia”. Site Hoje Macau. 27 set. 2013. Disponível em: <<http://hojemacau.com.mo/?p=60394>>. Acesso 20 out. 2014.

VASSALO, Márcio. *Adriana Lisboa – com leveza e profundidade*. Notícias e entrevistas. Site Agência Riff. 27 out. 2011. Disponível em: <<http://www.agenciarriff.com.br/site/NoticiaEntrevista/ShowEntrevista/33>>. Acesso em: 12 fev. 2013.

VILAR, Fernanda. *Entrevista Adriana Lisboa*. Site La clé des langues. 4 fev. 2012. Disponível em: <http://cle.ens-lyon.fr/art-et-litterature-+/entrevista-adriana-lisboa-141416.kjsp?RH=CDL_ESP110200> . Acesso em: 14 mar. 2014.

ARNALDO BLOCH

Livros

BLOCH, Arnaldo. *Amanhã a loucura*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1998.

BLOCH, Arnaldo. *Talk Show: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BLOCH, Arnaldo. *Fernando Sabino/Perfil*. São Paulo: Relume-Dumará, 2000.

BLOCH, Arnaldo. *Os irmãos Karamabloch: ascensão e queda de um império familiar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Artigos

BLOCH, Arnaldo. Kidlegarten. Arnaldo Blog: crônicas, reportagens e reflexões intermitentes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 set. 2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/arnaldo/>>. Acesso em: 13 ago. 2014.

BLOCH, Arnaldo. Ainda biografias. Arnaldo Blog: crônicas, reportagens e reflexões intermitentes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 05 nov. 2013a. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/arnaldo/>>. Acesso em: 13 ago. 2014.

BLOCH, Arnaldo. Biografia e castigo. Arnaldo Blog: crônicas, reportagens e reflexões intermitentes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 out. 2013b. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/arnaldo/>>. Acesso em: 13 ago. 2014.

BLOCH, Arnaldo. Jorge 67. Arnaldo Blog: crônicas, reportagens e reflexões intermitentes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 set. 2013c. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/arnaldo/>>. Acesso em: 13 ago. 2014.

BLOCH, Arnaldo. O bolso do público. Arnaldo Blog: crônicas, reportagens e reflexões intermitentes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 nov. 2013d. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/arnaldo/>>. Acesso em: 13 ago. 2014.

BLOCH, Arnaldo. A ditadura das opiniões. Arnaldo Blog: crônicas, reportagens e reflexões intermitentes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 06 jul 2013e. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/arnaldo/>>. Acesso em: 13 ago. 2014.

BLOCH, Arnaldo. Santiago e a imprensa. Arnaldo Blog: crônicas, reportagens e reflexões intermitentes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 fev. 2014a. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/arnaldo/>>. Acesso em: 13 ago. 2014.

BLOCH, Arnaldo. Não é uma crítica. Arnaldo Blog: crônicas, reportagens e reflexões intermitentes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 jan. 2014b. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/arnaldo/>>. Acesso em: 13 ago. 2014.

Entrevistas

MELLO, Ramon. Arnaldo Bloch, o ofício da escrita. *Saraiva Conteúdo*, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10272>>. Acesso em: 13 de mai. 2014.

OLIVEIRA, Rafael. A tênue linha entre ficção e realidade. Café literário. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 set. 2009. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/a-tenue-linha-entre-ficcao-realidade-224921.html>>. Acesso em: 28 jun. 2013.

DANIEL GALERA

Livros

GALERA, Daniel. *Dentes guardados*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2001.

GALERA, Daniel. *Até o dia em que o cão morreu*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2003.

GALERA, Daniel. *Mãos de cavalo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GALERA, Daniel. *Cordilheira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GALERA, Daniel. *Cachalote*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GALERA, Daniel. *Barba ensopada de sangue*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

Artigos

GALERA, Daniel. Bem-vindo ao círculo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 nov. 2013a. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/bem-vindo-ao-circulo-10869201>>. Acesso em: 04 abr. 2014.

GALERA, Daniel. Anotações de Frankfurt. *O Globo*, Rio de Janeiro, 07 out. 2013b. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/notacoes-de-frankfurt-10271926>>. Acesso em 05 jan. 2014.

GALERA, Daniel. O espaço vazio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 jul. 2013c. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/o-espaco-vazio-9031434>>. Acesso em 05 jan. 2014.

GALERA, Daniel. Mais anotações de Frankfurt. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 out. 2013d. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/mais-notacoes-de-frankfurt-10353705>>. Acesso em: 05 jan. 2014.

GALERA, Daniel. Superando a autoficção. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 jan. 2013e. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/superando-autoficcao-7410285>>. Acesso em: 05 jan. 2014.

GALERA, Daniel. Mundos incoerentes. *O Globo*, Rio de Janeiro, 06 jan. 2014a. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/mundos-incoerentes-11214761>>. Acesso em: 13 mar. 2014.

GALERA, Daniel. A própria vida. *O Globo*, Rio de Janeiro, 09 jun. 2014b. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/a-propria-vida-12767289>>. Acesso em: 21 jun. 2014.

GALERA, Daniel. Primeiras histórias. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 jan. 2014c. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/primeiras-historias-11408071>>. Acesso em: 28 mar. 2014.

GALERA, Daniel. Como um cão. *O Globo*, Rio de Janeiro, 05 ago. 2014d. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/como-um-cao-9349415>>. Acesso em: 28 mar. 2014.

GALERA, Daniel. Fastio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 jan. 2014e. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/fastio-11346345>>. Acesso em: 28 mar. 2014.

GALERA, Daniel. Lento cataclismo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 fev. 2014f. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/lento-cataclismo-11553701>>. Acesso em: 28 mar. 2014.

GALERA, Daniel. Mistérios e extremos. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 28 abr. 2014g. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/misterios-extremos-12314476>>. Acesso em: 29 abr. 2014.

GALERA, Daniel. Maconha. *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 26 mai. 2014h. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/maconha-12598217>>. Acesso em: 27 mai. 2014.

Entrevistas

BORGES, Julio Daio. *Entrevistas*: Daniel Galera. Blog Digestivo Cultural, São Paulo, 12 jun. 2006. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=2&titulo=Daniel_Galera>. Acesso em: 09 jan. 2014.

CARPEGGIANI, Schneider. *Ficcionalis*: escritores revelam o ato de forjar seus mundos. Recife: Companhia editora de Pernambuco, 2015.

FREIRE, Rita. *Daniel Galera*: 'Este livro é como uma esponja'. Sol Sapo. 29 jan. 2014. Disponível em: <<http://sol.sapo.pt/artigo/98033/daniel-galera-este-livro-e-como-uma-esponja>>. Acesso em: 19 jun. 2014.

GALERA, Daniel. *Entreviste Daniel Galera*. Blog da Companhia, São Paulo, 14 nov. 2012. Disponível em: <<http://www.blogdacompanhia.com.br/tag/daniel-galera/>>. Acesso em 10 fev. 2014.

GALERA, Daniel. *Entrevista*. Site Cores e Nomes. 24 fev 2011. Disponível em: <<http://blogdofialho.wordpress.com/2011/02/24/entrevista-com-daniel-galera-no-cores-nomes/>>. Acesso em: 09 fev. 2014.

LUCCHESI, Alexandre. Confirma entrevista com Daniel Galera, vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura. *Zero hora entretenimento*, Porto Alegre, 30 nov. 2013. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/11/confirma-entrevista-com-daniel-galera-vencedor-do-premio-sao-paulo-de-literatura-4350941.html>>. Acesso em: 20 mai. 2014.

RASCUNHO. Daniel Galera. Paiol literário. *Rascunho*, Curitiba, Ago. 2012. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/daniel-galera/>>. Acesso em: 14 mai. 2013.

JOSÉ CASTELLO

Livros

CASTELLO, José. *Vinícius de Moraes: O Poeta da Paixão*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993.

CASTELLO, José. *Na Cobertura de Rubem Braga*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

CASTELLO, José. *Vinícius de Moraes: Uma Geografia Poética*. São Paulo: Relume-Dumará/Rioarte, 1996.

CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: O Homem sem Alma*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1996.

CASTELLO, José. *O Inventário das Sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

CASTELLO, José. *Fantasma*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

CASTELLO, José. *As melhores crônicas de José Castello*, São Paulo: Global Editora, 2003.

CASTELLO, José. *Pelé: Os Dez Corações do Rei*: Rio de Janeiro: Ediouro/Sinergia, 2004.

CASTELLO, José. *A Literatura na Poltrona*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

CASTELLO, José. *Ribamar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

CASTELLO, José. *As feridas de um leitor*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

Artigos

CASTELLO, José. Um abraço em Moacyr Scliar. *Literatura na poltrona*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 fev. 2011 a. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/um-abraco-em-moacyr-scliar/>>. Acesso em: 24 jan. 2014.

CASTELLO, José. A crítica literária existe? *Literatura na poltrona*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 jul. 2011b. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/jose-castello/post/a-critica-literaria-existe-391878.html>>. Acesso em: 24 jan. 2014.

CASTELLO, José. A crítica como ficção. *Literatura na poltrona*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 dez. 2011c. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/jose-castello/post/a-critica-como-ficcao-420295.html>>. Acesso em: 27 jan. 2013.

CASTELLO, José. Alexei e a arte de mentir. Literatura na poltrona. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 jun 2014 a. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/jose-castello/post/alexei-a-arte-de-mentir-537501.html>>. Acesso em: 28 jan. 2015.

CASTELLO, José. O retorno dos intelectuais. Literatura na poltrona. *O Globo*, Rio de Janeiro, 04 jun. 2014 b. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/jose-castello/post/o-retorno-dos-intelectuais-535882.html>> . Acesso em: 28 jan. 2015.

CASTELLO, José. Mário Pai. Literatura na poltrona. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 jun. 2014 c. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/jose-castello/post/mario-pai-539956.html>>. Acesso em: 28 jan. 2015.

CASTELLO, José. Miriam diante do passado. *Valor econômico*, São Paulo, 23 mai. 2014 d. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/jose-castello/post/miriam-diante-do-passado-536912.html>>. Acesso em: 28 jan. 2015.

CASTELLO, José. Hora da despedida. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 set. 2015. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/jose-castello/post/hora-da-despedida.html>>. Acesso em: 15 out. 2015.

Entrevistas

CÂMARA, Márwio. “O grande problema da internet é que ela tende à superficialidade, à fragmentação”, entrevista com José Castello. *Posfácio*. 18 nov. 2013. Disponível em: <<http://www.posfacio.com.br/2013/11/18/entrevista-jose-castello/>>. Acesso em: 12 jun. 2013.

CASTELLO, José. José Castelo. Entrevista Paiol literário. *Rascunho*, Curitiba, 2011d. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/jose-castello/>>. Acesso em: 03 mai. 2014.

CASTELLO, José. Entrevista – A literatura na poltrona. *Grupo Record*, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.record.com.br/autor_entrevista.asp?id_autor=1411&id_entrevista=117>. Acesso em: 13 mai. 2014.

FURINI, Isabel. *Entrevista com José Castello*. Site Tiro de Letra. Abr. 2010. Disponível em: <<http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/JoseCastello.htm>>. Acesso em: 15 mai. 2014.

MELLO, Ramon. Entrevista José Castello, repórter interior. *Saraiva Conteúdo*, São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10469>>. Acesso em: 12 mai. 2013.

PEREIRA, Rogério. José Castello. Paiol Literário. *Rascunho*, Curitiba, 2011. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/jose-castello/>>. Acesso em: 17 ago. 2013.

MIGUEL SANCHES NETO

Livros

SANCHES NETO, Miguel. *A segunda pátria*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

SANCHES NETO, Miguel. *A máquina de madeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SANCHES NETO, Miguel. *Chá das cinco com o vampiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

SANCHES NETO, Miguel. *A primeira mulher*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SANCHES NETO, Miguel. *Um amor anarquista*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SANCHES NETO, Miguel. *Chove sobre minha infância*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

Artigos

SANCHES NETO, Miguel. Crítica e redes sociais. Ensaios e resenhas. *Rascunho*, Curitiba, Jan 2012a. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/critica-e-redes-sociais/>>. Acesso em: 14 jun. 2014.

SANCHES NETO, Miguel. Literatura brasileira: modo de não usar. Ensaios e resenhas. *Rascunho*, Curitiba, Abr. 2012b. Disponível em: <<http://rascunho.gazetadopovo.com.br/literatura-brasileira-modo-de-nao-usar/>>. Acesso em: 14 jun. 2014.

SANCHES NETO, Miguel. Crítica e estupro. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 8 set. 2007. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/msanches05.html>>. Acesso em: 14 jun. 2014.

SANCHES NETO, Miguel. A arte da crítica em 51 teses. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 12 mai. 1997a. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/msanches16.html>>. Acesso em: 14 jun. 2014.

SANCHES NETO, Miguel. Quando a universidade encontra a literatura. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 31 mar. 1997b. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/msanches14.html>>. Acesso em: 14 jun. 2014.

SANCHES NETO, Miguel. O pior apóstolo. Colunistas. *Blog da Intrínseca*. 29 jun. 2015. Disponível em: <http://www.intrinseca.com.br/blog/2015/06/o-pior-apostolo/>. Acesso em: 30 jun. 2015.

Entrevistas

BAPTISTA NETTO, Irineo. Vingança poética. Entrevista com Miguel Sanches Neto, escritor. *Caderno G. Gazeta do povo*, Curitiba, 17 mar. 2010. Disponível em:

<<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/vinganca-poetica-ez4ammytrf8o7nu5unq1aury>>. Acesso em: 13 jun. 2014.

CALSAVARA, Fábio. O crítico está morto, diz Miguel Sanches Neto. *Jornal de Londrina*, Londrina, 29 jan. 2014. Disponível em: <<http://www.jornaldelondrina.com.br/mundo/conteudo.phtml?id=1443146>>. Acesso em: 20 fev. 2014.

CUNHA, Betina Ribeiro Rodrigues da; RODRIGUES, Rauer Ribeiro. Entrevista: Miguel Sanches Neto: o Escritor, o Professor e o Crítico Literário. *Letras e Letras*, Uberlândia, v. 31, n. 1. jan/jun. 2015. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras>>. Acesso em: 12 ago. 2015.

FURINI, Isabel. *Entrevista a Isabel Furini*. 26 mai. 2010. Site Tiro de Letra. Disponível em: <<http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/MiguelSanchesNeto.htm>>. Acesso em: 16 jun. 2014.

LANZILLOTTI, Luciano. *Miguel Sanches Neto: eu leio meus leitores*. Artigo. *Revista Cronópios*. Ano 8. 19 jun. 2010. Disponível em: <<http://cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=4616>>. Acesso em: 14 jun. 2014.

LEÃO, Rodrigo de Souza. *Entrevista com Miguel Sanches Neto*. Entrevista com nossos autores. Site A garganta da serpente. 2002. Disponível em: <<http://www.gargantadaserpente.com/entrevista/miguelsanches.shtml>>. Acesso em: 14 jun. 2014.

MONTEIRO, Clarice. Crítico literário Miguel Sanches Neto fala sobre escrita criativa. *Correio de Uberlândia*, Uberlândia, 26 mai. 2012. Disponível em: <<http://www.correiodeuberlandia.com.br/entretenimento/critico-literario-miguel-sanches-neto-fala-sobre-escrita-criativa/>>. Acesso em: 14 jun. 2014.

MOREIRA, Caio. Fofocas da novela Dalton Trevisan. *Baú de fragmentos*. 20 jul. 2010. Disponível em: <<http://baudefragmentos.blogspot.com.br/2010/07/fofocas-da-novela-dalton-trevisan.html>>. Acesso em: 13 abr. 2014.

RIOS, Dellano. O livro dos desprazeres. Caderno 3. *Diário do Nordeste*. 10 mai. 2010. Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/o-livro-dos-desprazeres-1.193037>>. Acesso em: 15 jun. 2014.